

# UACM

Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México

*Nada humano me es ajeno*

COLEGIO DE HUMANIDADES y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CIENCIAS SOCIALES

**También puedo ir al infierno como él. Feminismos,  
violencia de género y actos performativos de las músicas  
en el Heavy metal en la Ciudad de México**

**TRABAJO RECEPCIONAL**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

**LICENCIADA EN CIENCIAS SOCIALES**

P R E S E N T A :

**GEORCELY TREJO ARROYO**

DIRECTORA

**MTRA. GEZABEL GUZMÁN RAMÍREZ**

Ciudad de México, febrero de 2021.

## SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



## UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

### RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

### DERECHOS RESERVADOS<sup>©</sup>

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.



## DEDICATORIAS

A mis padres Jorge y Araceli por ser mis máximos guías de esta hermosa vida.

A mis hermanos Christian y Adriana por creer en mí.

A mis abuelos Consuelo y José por compartirme su sabiduría desde el corazón.

A mis primas Shalom, Miriam y Hannah por retroalimentar nuestra bella sororidad.

A mis primos Roberto y Francisco por enseñarme el “alma del diablo”.

A mi tío José Luis Arroyo por enseñarme la inspiración artística.

A Gezabel por guiarme en este camino académico.

A Guillaume por ser mi compañero de vida, de motivación y de retroalimentación mutua.

A todas las músicas que me compartieron su gran pasión y amor por la música.

A toda mujer que tenga el sueño de conquistar el mundo.

A todos mis estudiantes que crecen día con día su pasión y entrega por la música.

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco infinitamente a mi mejor amiga, a mi mamá Araceli y el hombre más inocente y elocuente, mi papá Jorge y a mi colega de travesuras, mi hermano Christian por apoyarme en mis mayores locuras. Ustedes son el pilar fundamental de la inspiración de aprender cada día, de enseñarme que no existe un imposible por aprender y por haberme enseñado a nadar en contramarea para hacer realidad los proyectos que uno puede crear desde la imaginación, ustedes son mi vida.

También agradezco a mis primas Shalom y Miriam y a mi “sobriniya” Hannah por ser mis mayores confidentes, mis grandes amigas, mis pilares de inspiración para compartir y retroalimentar esta maravillosa sororidad que nos convierte día con día en guerreras de la igualdad y equidad en nuestro diario vivir. Asimismo agradezco a mis primos Roberto y Francisco por ser mis primeros maestros musicales guiándome por el camino maravilloso de la música, por apoyarme en momentos de grandes transformaciones de mi ser, por ser mis grandes consejeros y por alentarme a sobrepasar los límites mentales y culturales para continuar conociendo y cuestionando más allá de la sabiduría.

Agradezco a Adriana por enseñarme a creer que sí existe una amistad sorora a través de los años.

También agradezco el apoyo incondicional de mi asesora y profesora Gezabel Guzmán por haber creído en este tema y guiarme con su sabiduría y su tiempo, por haber sido mi confidente, mi asesora y mi amiga en esta faceta de vida, arraigada de historias llenas de risas, lágrimas, sorpresas, reflexiones, consuelos y de empoderamientos simbólicos.

Agradezco en especial a todas las músicas y colegas que me abrieron su corazón, su tiempo, su talento y su espacio para registrar cada historia de su vida íntima y musical. Sin ustedes, esta investigación no se hubiera hecho con su entrega, pasión, disposición, risas y lágrimas que me compartieron en momentos muy eufóricos compartiendo el mismo gusto por la música. Infinitas gracias por su apoyo.

Agradezco a todos los profesores y profesoras y personas que también estuvieron conmigo en cada ciclo que nos correspondía para compartir lecturas, charlas y conocimientos que me enseñaron a crecer como persona, como futura académica y como alumna, cuestionando mi entorno social para mejorarlo a través del conocimiento.

En especial, quiero agradecer con todo mi amor a Guillaume “Scalde” Pinelas, un gran músico y un gran ser humano que llegó a mi vida para compartir, deconstruir y comprender lo que es el amor desde una perspectiva de género, que a través de los choques e intercambios culturales que hemos tenido me han permitido reflexionar la esencia de las ciencias sociales y vislumbrar el contexto lingüístico donde no existen límites para poder crear un diálogo a pesar de las diferencias entre nuestros idiomas y nuestras culturas. *Je suis très amoureuse de toi. Merci beaucoup pour tout ton aide, sweetie. Je t’aime à la folie.*

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<b><i>CAPÍTULO 1. LILITH DESPIERTA A MACUHILXÓCHITL. LA REIVINDICACIÓN DE LAS MUJERES EN LOS MOVIMIENTOS FEMINISTAS, LA DICOTOMÍA SOCIOANTROPOLÓGICA ENTRE EL SEXO/ GÉNERO Y NATURAREZA/ CULTURA Y LA VIOLENCIA DE GÉNERO.....</i></b>	<b>16</b>
<b>1.1 LAS BRUJAS TAMBIÉN QUIEREN CANTAR. UNA HISTORIA DEL FEMINISMO Y LOS ESTUDIOS DE GÉNERO.....</b>	<b>17</b>
1.1.1 LA PRIMERA OLEADA: EL FEMINISMO ILUSTRADO.....	19
1.1.2 EL FEMINISMO SUFRAGISTA- LIBERAL.....	20
1.1.3 EL PROBLEMA QUE NO TIENE NOMBRE: EL FEMINISMO RADICAL.....	23
<b>1.2 LA CATEGORÍA DE GÉNERO.....</b>	<b>26</b>
1.2.1 DEFINICIÓN Y PROBLEMÁTICAS DE LA CATEGORÍA DE GÉNERO.....	26
1.2.2 ¿EL SEXO HACE AL GÉNERO LO QUE LA NATURALEZA HACE A LA CULTURA?.....	28
1.2.3 LAS IDENTIDADES DE GÉNERO.....	33
1.2.4 MÁS ALLÁ DE LO FEMENINO Y LO MASCULINO. JUDITH BUTLER Y LA PERFORMATIVIDAD DE GÉNERO.....	34
1.2.5 LA PERFORMATIVIDAD DE GÉNERO.....	35
<b>1.3 LA VIOLENCIA DE GÉNERO.....</b>	<b>37</b>
1.3.1 LA DEFINICIÓN DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO.....	39
<b><i>CAPÍTULO 2. EL HEAVY METAL: LILITH LEVANTA LA VOZ.....</i></b>	<b>41</b>
<b>2.1 LA ESCALA TRITONO, EL ESPINAZO DEL “DIABULUS IN MUSICA”.....</b>	<b>44</b>
<b><i>Imagen 2. La clavicémbala francesa elisabet Claude Jaquet de la Guerre. Pintura hecha por el artista francés François de Troy. ....</i></b>	<b>46</b>
<b>2.2 EL BRICOLAGE EN EL HEAVY METAL.....</b>	<b>53</b>
<b>2.3 ¿QUÉ ES EL HEAVY METAL?.....</b>	<b>55</b>
2.3.1 LOS ESCALONES AL INFRAMUNDO: LOS SUBGÉNEROS DEL HEAVY METAL.....	60
<b><i>CAPÍTULO 3. LILITH Y MACUHILXÓCHITL CANTAN AL RUGIR DE LAS LEONAS. LA PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES EN LA ESCENA DEL HEAVY METAL CITADINO- MEXICANO. ....</i></b>	<b>71</b>
<b>3.1 LA SEGREGACIÓN Y LA INCLUSIÓN EN LOS ESPACIOS PRIVADOS Y PÚBLICOS DE LAS MÚSICAS EN LA ESCENA METALERA.....</b>	<b>73</b>
3.1.1 MUJERES Y METAL, EL PRIMER ACERCAMIENTO DE LOS ECOS DEL CAOS.....	75
3.1.2 LA RELACIÓN DE LAS MÚSICAS ENTRE LOS ESPACIOS PRIVADOS Y PÚBLICOS CON LA EDUCACIÓN Y PROFESIÓN MUSICAL.....	77

3.1.3 LA EDUCACIÓN MUSICAL Y LOS SISTEMAS DE PRODUCCIÓN.....	79
3.1.4 EL LATIR DE LAS MÚSICAS AL RITMO DE SUS INSTRUMENTOS EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS DE LA ESCENA METALERA .....	82
3.1.5 LAS MÚSICAS Y SUS BANDAS ¿EXCLUSIÓN O INCLUSIÓN? .....	83
3.2 LAS MÚSICAS MARCAN EL LEGADO CON EL DIABLO .....	86
3.2.1 EL PÚBLICO COMO UN PILAR DE CONSUMO Y FACTOR DENTRO DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO EN LA ESCENA METALERA METROPOLITANA.....	88
3.2.2 LA VIOLENCIA DE GÉNERO ENTRE MÚSICOS .....	100
3.2.3 LOS SONIDOS EMPODERADOS EN LA GUERRA; LAS MÚSICAS VERSUS LOS ORGANIZADORES .....	103
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>108</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>119</b>

## INTRODUCCIÓN

*Una mujer tiene mucho que considerar, sobre todo, debe mantener una cierta soledad,  
cosa que resulta muy difícil con tanto amor.*

Clara Wieck Schumann

### LA MÚSICA ACADÉMICA<sup>1</sup>

La música,-vista desde un enfoque histórico/ occidental-, ha sido dividida cronológicamente por etapas que son distinguidas a través de los estilos musicales, las estructuras armónicas, los diversos instrumentos musicales y principalmente, por los compositores que dejaron varios legados de interpretación y estructura musical. Si se realiza un análisis histórico en aquellos compositores en dichas etapas musicales, se encuentran que la mayoría han sido hombres. Canalizando dicho enfoque histórico en México, Leticia Armijo (2007: 346) sustenta que las músicas<sup>2</sup> mexicanas han participado como intérpretes y compositoras desde la época prehispánica, sin embargo, aún son escasas las fuentes documentales que puedan sustentar dicha participación, pero a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la participación de las mujeres como intérpretes y

---

<sup>1</sup>Este género musical también es conocido como *música clásica*, *música seria*, *música culta* o la *gran música*. Erróneamente, se ha usado el término de *música clásica*, empero, este término es subjetivo, debido a que también se podrían referir a otras obras musicales *clásicas* que han sido representativas en diversas etapas históricas de la música en general (Hernández, 2013: 126). Por lo tanto, este debate permitiría desarrollar una investigación profunda a futuro.

<sup>2</sup> La Real Academia Española (2014), resalta que el concepto de *música* puede referirse a dos aspectos basados en las estructuras gramaticales del idioma español: si se usa el concepto como un adjetivo, se obtiene que es el arte de la sucesión y combinación de sonidos a base del ritmo, armonía y melodía, pero cuando se modifica el uso como un sustantivo, es referirse a la persona que ejerce dicho arte. Eulàlia Lledó Cunill (2004: 37) comparte que, cuando una mujer se dedica a ser *músico*, es permisible que también se pueda denominar como *música*. Si estos ejemplos se comparan con profesiones u oficios “masculinos” como *monedero*, *basurero*, *casero*, *estadístico*, es posible que estas labores se puedan confundir por objetos o adjetivos calificativos; por lo tanto, es válido que se use *música* como aquella mujer que ejecuta algún instrumento musical, permitiendo visibilizar a la mujer a través del idioma. Cabe destacar que el idioma español- mexicano, también es considerable que, al usar el concepto de *música* como un sustantivo de la *vox populi*, es referirse a una persona gandaya.

compositoras en la música académica tuvo un mayor auge<sup>3</sup>, aunque en la mayoría de sus obras no fueron grabadas, estrenadas y no se les dio una difusión como otras composiciones hechas por los hombres de aquella época (Armijo, 2007: 345). Algunas de las compositoras e intérpretes que abarcaron en el trayecto de estos siglos fueron: Guadalupe Olmedo, Delfina Mancera, María Garfías (García, 2002: 2), Emiliana de Zubeldia, Sofía Cancino de Cuevas, Gloria Tapia, entre otras (Armijo, 2007: 345). Según la crítica musical Esperanza Pulido, la musicóloga Clara Meierovich (en Carmona, 2001: 231) afirma que “la interrogante de por qué se abocan en este momento tantas investigaciones, ensayos y antologías a la creación de las mujeres exclusivamente se halla implícita en su ausencia dentro del proceso histórico en las artes; en este caso, de la música mexicana”, es decir, que son pocos los registros históricos que abarcan la participación de las compositoras e intérpretes que han retroalimentado la música académica en México.

## **LAS MUJERES Y EL *ROCK AND ROLL* CONQUISTARON TIERRAS MEXICANAS**

Desde el surgimiento de este género musical y sus consecuentes, las mujeres se han enfrentado:

A una lucha heroica llena de altibajos, una prueba de resistencia que se ha expresado de muchas maneras [...], ha sufrido silencios y represiones, careció por años (y sigue careciendo en muchos sentidos) de apoyo por parte de las autoridades, la industria disquera, los empresarios y los medios de información, ha sido censurado y menospreciado, no reconocido e incluso olvidado (Estrada, 2008:15).

A pesar que la sociedad mexicana estuviera defendiendo “los valores tradicionales”, y que las y los jóvenes empezaran a participar en movimientos sociales –como el movimiento estudiantil de 1968, el movimiento feminista, el consejo Estudiantil Universitario, el festival de *Rock* de Avándaro y el movimiento LGBT (Estrada, 2008)-, el *Rock* ingresó a México por dos vertientes: los medios de comunicación –radio y televisión

---

<sup>3</sup> Alrededor del siglo XIX, en la aristocracia de España, a las mujeres se les permitía estudiar música, ejercer la docencia de la misma y ser intérpretes, destacándose como cantantes de ópera y pianistas. Por el contrario, las mujeres tenían prohibido elegir los instrumentos de cuerdas y de viento, por lo que sólo los hombres podían ejecutar estas secciones instrumentales (INMUJERES, 2005: 3).

en Tijuana<sup>4</sup> y en el Valle de México-, por el establecimiento del Tianguis Cultural del Chopo (Estrada, 2008; Muñoz, 2010). Al igual que el *Rock* internacional, este género, a nivel nacional, también se ha desarrollado desde el discurso masculino (Viera, 2011); ejemplo de ello lo podemos ver con las bandas que representan dicho movimiento, como *Three Souls in my Mind*, *Rockdrigo*, *Lira'n Roll* y *Charly Montana* (Castillo, 2015); mientras que, las músicas han sido poco reconocidas, y las que se reconocen, han sido gracias a que se han destacado como coristas, pianistas y/o cantantes. En la obra *Sirenas al Ataque* de Teresa Estrada (2008) rescata la participación de las mujeres mexicanas en el *Rock*, y asimismo, enfatiza los obstáculos que han vivido estas músicas en su vida, sólo por el hecho de ser mujeres dentro de una sociedad mexicana y patriarcal. Algunas vivencias que comparten las músicas al tomar la decisión de entrar al mundo del *Rock and Roll* y el *Rock* son las siguientes: que un hombre se sorprendiera de ver a una mujer tocar un instrumento mejor que un músico intermedio, que sus familiares no les permitieran salir fuera de los horarios establecidos para una dama, que siempre fueran acompañadas de alguna figura masculina, que *ser músico* es una apertura a que los hombres les faltaran al respeto, entre otros prejuicios que las mujeres vivieron en el trayecto de su carrera musical (Estrada, 2008).

Al recapitular brevemente estos fenómenos sociales a través de la música, involucran a que los científicos sociales asociados a las disciplinas como la antropología, la historia, la musicología, la sociología, entre otras disciplinas, se involucren y estudien a profundidad dichos fenómenos multiculturales. Uno de estos fenómenos a estudiar en este proyecto de investigación es la participación de la mujer –como espectadora y música– dentro de la escena del *Heavy Metal*.

## **LAS MUJERES CONQUISTAN EL *HEAVY METAL***

La socióloga norteamericana Donna Gaines (entrevistada en Dunn, 2005), expresa que el papel de la mujer, a principios del surgimiento del *Heavy Metal*, no fue como tal una

---

<sup>4</sup> Este lugar geográfico -que conecta a la frontera norte con Estados Unidos- juega un papel fundamental en la historia del *Rock* mexicano, dado que los centros recreativos interpretaban música *Soul*, *Jazz* Y *Blues*, por lo que, en los años sesenta, la Avenida Revolución fue la calle con más bares que interpretaban *Rock* en vivo. A pesar que Tijuana fue parte de este intercambio cultural- musical, donde surgieron bandas de buen renombre y que tuvieran al alcance frecuencias radiofónicas de Estados Unidos, en la Ciudad de México se estableció la industria cultural que permitía la difusión musical nacional e internacionalmente (Viera, 2013).

participación directa como músicas, ni tuvieron cierto poder simbólico dentro de la escena, al contrario, las mujeres han ejercido funciones desde tomar la chaqueta de los novios músicos hasta ser *grupies* de diferentes bandas musicales. Reforzando dicho argumento, este género musical fue hecho por hombres y para hombres, porque el sonido que emerge de sus instrumentos musicales es poderoso, agresivo, bestial y salvaje, reflejando musicalmente la virilidad y el dominio masculino (en Dunn, 2005). Retomando la etapa histórica del *Rock and Roll*, las mujeres que decidieron ser músicas dentro de la escena *rockera*, se encontraban con obstáculos para ser actrices dentro de este arte, iniciando por enfrentarse con sus familias que rechazaban estas elecciones, pues era una deshonra no poder llevar a cabo los roles sociales que les correspondían, como brindar las atenciones y los servicios a sus futuros maridos, a sus hijos y a sus propios hogares (Estrada, 2008: 16). Por el contrario, en la industria musical mexicana, las mujeres forjaron la función como un valor de consumo en las discografías de las bandas *rockeras*, pero a la vez, las disqueras sostenían la idea de que no valía la pena invertir capital económico en una *música*, pues tarde que temprano se retirarían del medio para cumplir con los roles sociales que les correspondía históricamente (Estrada, 2008: 16).

Si estudiamos la estructura musical del *Heavy Metal*<sup>5</sup>, encontraremos que este género musical cumple con los elementos indispensables para ser definida como música, mismo que el compositor Aaron Copland describe en su obra *Cómo escuchar la Música*. Dichos elementos que integran las estructuras definatorias musicales son las siguientes: la melodía, la armonía, el ritmo y el timbre (Copland 1994: 47). A pesar de ello, el *Heavy Metal* aún sigue estigmatizado como un género musical poco sofisticado, debido a que es asociado con lo oscuro, con lo satánico, con la maldad, entre otros calificativos (Castillo, 20015: 78). Es muy importante enfatizar que tanto el surgimiento sonoro como la esencia musical del *Heavy Metal* se dan gracias a los músicos, que por obvias razones son elementos muy indispensables debido a que éstos crean y transmiten el sonido simbólico

---

<sup>5</sup> Recordemos que al *Heavy Metal* no hay que considerarlo como un género auténtico, puesto que tiene subdivisiones musicales como el *Black Metal*, *Doom Metal*, *Power Metal*, *Glam Metal*, etcétera. Fidel Hernández Sandoval, bajista de la agrupación T.R.U.S.T, reafirma esta definición, tomando en cuenta que la estructura armónica difiere mucho del subgénero. Fidel nos ejemplifica en comparar a Symphony X con Nosie, “porque Symphony hace un homenaje a compositores clásicos de la historia de la música (Mozart, Haydn, Bach), mientras que Noise carece de armonía dentro de los clásicos”. Esta plática se hizo vía Facebook, el día 22 de septiembre del 2016.

del poder y la distorsión en las composiciones y ejecuciones en sus respectivos instrumentos. Por otro lado, las mujeres también han decidido ser músicas, ejecutando instrumentos musicales como la batería, la guitarra, el bajo, los teclados, ser cantantes, entre otros instrumentos.

Aunque cada día surgen más mujeres que decidan ser músicas -y en especial en el *Heavy Metal*-, no les ha sido nada fácil recorrer este camino, debido a que, al interpretar este género musical, implica expresar un sonido agresivo asociándose a la categoría de lo masculino, además que se subestima a la mujer para poder adquirir un instrumento musical y ejecutarlo como los demás músicos masculinos que representan globalmente la escena del *Heavy Metal*; ejemplos de ello tenemos a John Petrucci<sup>6</sup>, Dave Lombardo<sup>7</sup>, Steve DiGiorgio<sup>8</sup>, Bruce Dickinson<sup>9</sup> entre otros, que han marcado los subgéneros del *Heavy Metal*.

Otro espacio donde las músicas se han enfrentado a ciertas dificultades para ejercer su profesión<sup>10</sup> ha sido en el núcleo familiar, pues aún la familia mexicana revoca al orden social que describió el sociólogo francés Pierre Bourdieu en su obra *La Dominación Masculina* (2000: 22), “[...] la oposición entre el lugar de reunión o el mercado, reservados a los hombres, y la casa, reservada a las mujeres [...]”. Algunos padres de familia de las músicas entrevistadas subestiman el *ser* músico, asumiendo que es una pérdida de tiempo, dado a que no es una elección segura para que una mujer esté en un círculo social rodeada de hombres y prefieren que sus hijas estudien una carrera alterna por si fracasan en el ámbito musical, o que en síntesis, que pueda dedicarse a otro oficio. Aunado a ello, encontramos que la familia cuestiona si los lugares donde se presentarían las músicas son seguros, con quién o quiénes van a ir, a qué hora llegarían a casa, cómo van a ir vestidas, entre otros aspectos. Sin embargo, algunas familias apoyan a las músicas cuando éstas ya obtienen cierto reconocimiento en los escenarios, se convierte en un medio económico para sobrevivir, o que también acepten esta disciplina como una forma de vida.

---

<sup>6</sup> Guitarrista y fundador de la banda de *Progressive Metal* llamado *Dream Theater*.

<sup>7</sup> Ex baterista de la banda emblemática del *Trash Metal* llamada *Slayer*.

<sup>8</sup> Bajista de sesión que ha apoyado a bandas emblemáticas como *Death*, *Testament*, *Sadus*, entre otros.

<sup>9</sup> Vocalista de *Iron Maiden*, una de las mejores bandas de la historia del *Heavy Metal*.

<sup>10</sup> Hay que destacar que también existen músicas que tocan únicamente por *hobbie*.

En el escenario, la mayoría de las músicas optan por construir un perfil imaginario, que permite desarrollar una identidad individual y colectiva como música, potenciando una mejor ubicación dentro de los subgéneros del *Heavy Metal*. Estos perfiles imaginarios son contruidos por los sobrenombres que usan, el estilo sonoro que crean y las formas de interactuar entre ellas y con el público en el escenario. Sin embargo, encontramos que en las representaciones imaginarias y concretas también existen dificultades, como la *chifladera* y algunos comentarios ofensivos por parte del público; en subestimar que las músicas son reconocidas porque su vestimenta es muy provocativa o contrariamente, que las músicas masculinicen su vestimenta. Con estas reacciones por parte del público, de otros colegas músicos y de organizadores, la mayoría de las músicas han optado por invitar a otros acompañantes -preferentemente masculinos- para que puedan sentirse seguras, por si pasa algún acto de violencia física y simbólica, sea en el escenario o fuera de éste. Un aspecto a destacar es que, al interactuar con otras y otros músicos se obtienen ciertas alianzas y rivalidades, conllevando a que las mujeres participantes dentro de la escena modifiquen sus formas de conducta como diversificar su léxico, sus temas de conversación, su lenguaje corporal, entre otras formas de interacción social.

Dentro de la imagen también se encuentra el consumo, llevando a las músicas a convertirse en íconos mediáticos para poder ocupar dicha imagen como un medio de explotación, involucrando que estos medios modifiquen su vestimenta, su físico, su género musical o inclusive, utilizar diversas marcas de instrumentos musicales como una forma de patrocinio.

En términos laborales y generales, ser músico implica aceptar un horario irregular comparado con una jornada habitual de trabajo, incluyendo el tiempo invertido para ensayar- de manera individual y grupal-, así como presentarse frecuentemente en horarios de recreación nocturna. Por lo tanto, si las músicas aceptan esta disciplina una forma de ingresos económicos, se encuentran ante una paga económica deficiente, sea ésta en efectivo o algo simbólico, como un cartón de cervezas o entradas gratis para sus acompañantes.

Considerando estas dificultades, surgen las siguientes cuestiones: ¿qué elementos integran la construcción de la violencia de género en el *Heavy Metal* ciudadano-mexicano?

¿Qué factores influyeron para elegir en ser músicas dentro de la escena del *Heavy Metal*? ¿De qué manera construyen las mujeres la identidad performativa dentro de la escena del *Heavy Metal* en la Ciudad de México? ¿Por qué es importante registrar la participación artística e histórica de las músicas en el *Heavy Metal* mexicano? ¿Qué problemas se han enfrentado estas músicas en el ámbito familiar, musical y administrativo al haber ejercido esta actividad y que lleven a cabo esa profesión en un círculo social donde predomina lo masculino? ¿Por qué existen diferencias conductuales cuando estas músicas interactúan con sus pares y con hombres músicos? ¿Qué es lo que ha dado pauta a que las músicas puedan ser ofendidas y tratadas de una manera poco habitual dentro de la escena metálica periférica?

Ante estas cuestiones, también es importante alterar las siguientes preguntas: ¿cómo se crean los perfiles imaginarios y qué funciones cumplen dichos perfiles en la escena del *Heavy Metal* ciudadano? ¿Qué elementos concretos se pueden integrar para concientizar al público y a los organizadores en que *ser* músico es un arte valorativo y no una forma de lucrar con su arte para el beneficio de unos pocos?

## **LA VIOLENCIA DE GÉNERO Y EL *HEAVY METAL***

La violencia de género entre las identidades masculinas y las femeninas en el *Heavy Metal* han permitido que existan conflictos y transformaciones. Así, se asume tradicionalmente que los varones puedan tener una interacción social, iniciando por medio de una jerarquización, una atribución de roles, la agresividad, la rudeza, la competencia con el *sexo opuesto*, mientras que las mujeres llevan a cabo la sumisión, la pasividad, la colaboración y la sensibilidad, es decir, el surgimiento de una violencia simbólica (Traba y Porto, 2010: 4). Hay que relacionar que estas dificultades que se han escrito han sido compartidas por compañeras músicas que han sido íconos representativos dentro de la escena del *Heavy Metal* mexicano, debido a que hace tiempo fui parte del público que asistía a este tipo de eventos culturales y, asimismo, fui integrante de una banda de *Black Metal* hace diez años. Durante esa época, tuve la oportunidad de conocer distintos Estados del país, a colegas músicos y músicas, a gente que nos apoyaba y también a gente que nos despreciaba-, y a las personas que se encargaban de realizar este tipo de eventos.

Aunque decidí retirarme como guitarrista de *Black Metal* por cuestiones académicas y personales, ha sido indignante saber que aún se continúan suscitando este tipo de dificultades, considerando que es necesario registrar este tipo de acontecimientos para llevar a cabo diversas estrategias que pudieran ser difundidas para concientizar que las mujeres también pueden participar libremente en esta escena metalera.

A pesar de que el movimiento del *Heavy Metal* es muy importante y relevante en Estados como Puebla, Cuernavaca, Querétaro, Guadalajara, Monterrey y Tijuana, enfocaré este proyecto de investigación en la Ciudad de México, dado que es aquí donde se concentran geográficamente la mayor parte de las bandas que son integradas por músicas, mismas que jugarían roles clave para realizar una observación participante, aunado que es en la capital del país donde se frecuentan eventos pequeños y masivos de esta escena musical metalera. Estos eventos son presentados en lugares estratégicos como bares, cafeterías, festivales gubernamentales y lugares de suma importancia dentro de la escena del *Heavy Metal* capitalino.

Al tener esclarecido que el tema de investigación es factible para ser escudriñado científicamente, los objetivos principales son: dar a conocer en cómo las mujeres crean y ejercen una identidad performativa dentro de la escena del *Heavy Metal* en la Ciudad de México, registrar la participación histórica de las músicas en el *Heavy Metal* mexicano, indagar cómo se construye la violencia de género dentro de la escena del *Heavy Metal* y profundizar el análisis de los perfiles imaginarios que adquieren las músicas dentro de la escena metalera citadina, así como las funciones de las mismas abarcan en dicha cultura musical. Asimismo, indagar cómo el mercado musical aprovecha estos perfiles imaginarios como una forma de consumo.

Por otro lado, los objetivos particulares sería saber cuáles fueron los motivos que las músicas adquirieron para ejercer esta disciplina en el *Heavy Metal* de la Ciudad de México; descubrir cuáles son las causas por las que hay poca participación dentro de la escena metalera citadina y cuestionar el por qué algunas músicas han decidido retirarse de la escena del *Heavy Metal*.

Para realizar esta investigación es demostrar que el *ser* músico —en especial, resaltar la condición de *ser* mujer dentro de la escena periférica— no constituye únicamente en

acumular experiencias, por el contrario, se convierte en un medio de expresión, en un arte estructural que permita el desahogo y desarrollo de emociones, sentimientos y sensaciones desde la perspectiva de las y los artistas, y por lo tanto, se debe integrar una seguridad para que los músicos en general puedan ejercer esta profesión- independientemente si es por pasatiempo o si es por ejercer una carrera artística como tal-, sintiéndose libres de poder llegar muy lejos dentro de este ámbito cultural.

## **ACERCA DE LA METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN**

La metodología que se aplicó en este proyecto de investigación fue el método cualitativo, apoyándome en la técnica de la etnografía, las entrevistas aplicadas a ciertos actores del movimiento y la observación participante. Entre los sujetos a estudiar se encuentran:

- Las músicas que se encuentren actualmente en alguna banda musical.
- Las músicas que se retiraron del medio artístico.
- Organizadores que elaboren eventos de mayor y menor renombre.
- Disqueras que tengan un reconocimiento internacional.
- A un representativo sector del público masculino y femenino que oscilen entre los 18 y 40 años.
- A investigadores que han trabajado el tema de la mujer dentro de la música, de la contracultura, de la identidad.
- A músicos- activos y retirados- que han tenido la oportunidad de alternar *escenario con músicas*.
- A músicos (activos y retirados) que han pertenecido a alguna banda de *Heavy Metal* con músicas.

Con esta metodología, tuve la oportunidad de llevar a cabo la convivencia entre las *músicas*, que permitiría describir las interacciones sociales y las formas de conducta de hombres y mujeres en los ensayos, en los *toquines* realizados en lugares como en el Zócalo de la Ciudad de México, en el Tianguis Cultural del Chopo, en lugares de renombre como el Circo Volador, la Cosa Nostra, el Salón Bolívar y el Foro Moctezuma, en bares y en calles cerradas, en los camerinos de cada evento y en sus puntos de reunión dentro de la Ciudad de México, tanto públicos como privados.

## EL *HEAVY METAL* Y LA VIOLENCIA DE GÉNERO EN LAS CIENCIAS SOCIALES

<b>Autor/ autora.</b>	<b>Título de la investigación/ artículo/ tesis.</b>	<b>Año</b>
Florian Heesch y Nial Scott.	<i>Heavy Metal, gender and sexuality. Interdisciplinary Approaches.</i>	2016.
Stephen Castillo Bernal.	<i>Música del Diablo. Imaginario, dramas sociales y ritualidades de la escena metalera de la Ciudad de México.</i>	2015.
Jeremy Wallach, Harris M. Berger y Paul D. Greene.	<i>Metal rules the globe: Heavy Metal music around the world.</i>	2011.
Robert Walster.	<i>Running with the Devil: power, gender and madness in Heavy Metal music.</i>	2014.
Sam Dunn.	<i>Metal, a headbanger's journey.</i>	2005.
Kirk W. Mirshrell.	<i>Rockin' the tritone: gender, race &amp; Aesthetics of aggressive Heavy Metal subcultures.</i>	2012.
Deena Weinstein.	<i>Heavy Metal. The music and its culture.</i>	2000.
Titus Hjelm, Keith Kahn-Harris y Mark LeVine.	<i>Heavy Metal has a controversy and counterculture.</i>	2012.
Fernando Galicia Poblet.	<i>El Heavy Metal en España,</i>	2015.

	<i>1978- 1985: fases de formación, cristalización y crecimiento.</i>	
René Javier Muñoz Vélez.	<i>Más allá: un estudio de la música y cultura metalera en Tijuana.</i>	2010.
Teresa Estrada.	<i>Sirenas al ataque.</i>	2008.
Magda Angélica García Von Hoegen.	<i>El canto de las libélulas: un estudio de identidad femenina en el discurso de las roqueras mexicanas</i>	2006.

En la búsqueda de otras investigaciones que hayan trabajado el tema escogido, no encontré como tal una fuente de información acerca de las mujeres músicos dentro del *Heavy Metal* en la Ciudad de México. Sin embargo, hallé tres fuentes de información aproximadas al tema. La primera fuente de información es un documental visual llamado “*Metal, a headbanger’s journey*”, dirigido e investigado por el antropólogo canadiense Sam Dunn en el año 2005. Este documental abarca el surgimiento del *Heavy Metal* y cómo este género musical ha sido adaptado como un estilo de vida entre la sociedad norteamericana y europea. Dunn expuso con este documental los subgéneros que integran mayoritariamente al género del *Heavy Metal*, entre los que destacan el *Power Metal*, *Death Metal*, *Black Metal*, *Glam Metal*, *Progesive Metal*, entre otros.

En este documental, claramente se distingue el método etnográfico para poder realizar esta investigación antropológica, entrevistando el autor a músicos representativos de algunos subgéneros musicales desde la perspectiva del público en distintos eventos masivos. Las conclusiones obtenidas fueron que el *Heavy Metal* es un estilo de vida en la sociedad, en especial para los jóvenes que buscan una identidad por medio de la música, resaltando cuáles fueron los orígenes de dicho género musical, cuáles han sido las controversias sociales que se han presentado a lo largo de la historia de este género y cómo

la participación de las mujeres como *grupies* y como músicos resultaron en un nuevo camino en la industria artística y en la historia del *Heavy Metal*.

Otra fuente de información que es de suma importancia al tema escogido es *Música del Diablo. Imaginario, dramas sociales y ritualidades de la escena metalera de la Ciudad de México* escrita por el Dr. Stephen Castillo Bernal. Esta investigación abarca la historia del *Heavy Metal* en el mundo, delimitando este estudio en la Ciudad de México y sus zonas conurbadas. Esta investigación permite analizar cómo se forja la identidad de los *metalheads* a través de las estructuras de lo imaginario y lo simbólico, así como dichas estructuras se producen- y reproducen- en puntos estratégicos como el *Tianguis Cultural del Chopo*, en el bar emblemático de los *metalheads* llamado *El Español*, festivales de música como el *Heaven and Metal Fest* y lugares representativos donde se presentan diversas bandas de *Heavy Metal* como *El Circo Volador*. Además, integra descripciones simbólicas tangibles e intangibles que permiten explicar diversos *rituales* que se llevan a cabo en esta identidad cultural- como el *slam* y los ritos de paso que un *metalhead* tiene que pasar cuando asiste a un concierto de *Heavy Metal*, entre otros ejemplos-.

La metodología etnográfica/cualitativa es la guía que permite a Stephen Castillo indagar esta *tribu urbana*, basándose en entrevistas dirigidas a los *metalheads* que han visto surgir el *Heavy Metal* en la Ciudad de México, así como a músicos que han sido integrantes de bandas legendarias y a comerciantes que venden discos, playeras, pines, entre otros artilugios pertenecientes a la escena.

Otra biografía que trata el tema de las mujeres músicos mexicanas dentro del rock es el libro llamado *Sirenas al ataque*, escrito por la socióloga Teresa Estrada y publicado en el año 2008. Este libro rescata la historia del rock a partir del año 1956 y registra las dificultades a las que se enfrentaron las mujeres que decidieron ser músicos en esa época desde un enfoque social, político y cultural, relacionando sus historias de vida con acontecimientos que marcaron la historia social, política, cultural y musical de México.

Dentro de su marco teórico se encuentra el método cualitativo, mostrando con entrevistas e historias de vida de las mujeres que dejaron huella en la historia del rock mexicano, como Ely Guerra, Rita Guerrero, Julissa, Ela Laboriel, Angélica María, entre otras, las dificultades que tuvieron que enfrentar desde sus familias, en las disqueras, en las

escuelas, en el trabajo y dentro de la escena del rock sólo por haber escogido el ser roqueras en esos tiempos.

El siguiente material de referencia es una tesis de doctorado llamada *El canto de las libélulas: un estudio de identidad femenina en el discurso de las roqueras mexicanas*. El objetivo de esta tesis es argumentar que las letras de las canciones de Teresa Estrada, Rita Guerrero, Kenny Avilés y Laura Abitia (consideradas como *emisoras culturales*), dan pauta para crear una identidad de estas mujeres músicos y poder describir la postura ante el mundo que las rodea (García Von Hoegen, 2006). Esta tesista empleó el método cualitativo para realizar la investigación, basado éste en entrevistas y en la observación participante, incluyendo un análisis hermenéutico e interpretativo del contenido del discurso y del concepto de identidad.

En la obra de *La dominación masculina*, Pierre Bourdieu engloba el concepto de *violencia simbólica* como dominación masculina, creada por la diferenciación biológica entre el sexo femenino y el masculino. Dicha dominación implica tener el control total del orden social e institucional, impidiendo la participación de la mujer dentro de dichos roles sociales, condicionándola como un ser frágil, un ser incompetente, dependiente. Este tipo de reproducción social se puede encontrar en la familia, en el Estado y en la iglesia, considerados como puntos estratégicos para reafirmar este tipo de reproducción social. Bourdieu considera que la dominación masculina es una construcción social que fomenta la opresión de las mujeres dentro de las funciones sociales, es decir, que las mujeres no pueden realizar alguna actividad dirigida principalmente a los hombres, y que únicamente pueden participar en la crianza de los hijos, en la manutención del hogar y en satisfacer las necesidades del esposo.

El artículo llamado *Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación?*, enriquece el debate entre *subcultura* y *contracultura* dentro de la escena del *Heavy Metal*, incluyendo otras definiciones como las tribus urbanas y las culturas juveniles. Estos conceptos son analizados desde las disciplinas antropológicas, sociológicas y psicológicas abarcando un contexto histórico y teórico, respondiendo a la pregunta “¿Qué tan útil es clasificar desde la academia a los grupos *contraculturales*?” (Arce: 2008). Destaca que estos conceptos pueden crear debates para

poder ubicar a las identidades juveniles entre los *otros*, tomando como punto de partida sus ideologías, sus contextos históricos y paradigmáticos, sus los estilos de música y sus respectivas formas de vestir.

El artículo de *The sociology of youth subcultures* de Alan O'Connor permite amplificar el panorama de la subcultura apoyándose en Pierre Bourdieu desde el género del *punk* en Inglaterra y Estados Unidos comparados con México y Bolivia, basándose en el capital cultural, llevando a cabo la división de las clases sociales. Afirma que la subcultura es un conflicto de clase y de cultura, reproduciéndose por medio del *habitus*. Otro concepto que utiliza es el de *capital cultural*, que permitiría a los seres humanos, de manera colectiva, tener un acceso a una educación de calidad, a eventos culturales, y a diferentes puestos laborales.

Considerando estos aportes antes mencionados, la presente investigación abarca, en primera instancia, la reivindicación de las mujeres con una breve cronología musical hasta llegar al *Heavy Metal*. En segunda instancia, demostrar que los estudios de género y el *Heavy Metal* son temas que pueden ser ensamblados para desarrollar y profundizar las investigaciones tanto en la rama musical como en la rama de las ciencias sociales. En última instancia, es que a través de esta investigación, es encontrar, desarrollar algunos temas de investigación y proponer nuevos ejes y enfoques para futuros trabajos desde diferentes perspectivas.

De esta forma, la presente investigación aborda la historia del *Heavy Metal* a nivel global, nacional y dentro del Área Metropolitana como parte de una identidad colectiva, especialmente entre los jóvenes y cómo ha sido difundido este espacio musical en tierras mexicanas. Asimismo, se visibiliza la participación que han tenido las mujeres mexicanas en esta escena musical y cómo las músicas han afrontado los códigos culturales de los roles dentro del mundo metalera y qué problemáticas han sufrido sólo por el hecho de ser mujeres y la decisión de ejecutar un instrumento musical. En el primer capítulo, se integrará el surgimiento y la historia del feminismo y cómo este movimiento se ha categorizado en tres oleadas a partir de las demandas que las mujeres han exigido, así como la explicación de los roles sociales que la humanidad ha adquirido como parte de una identidad de género y que consecuentemente permitió identificar la categoría del sistema sexo- género como

parte de una explotación de la mano de obra de las mujeres y la identificación de la segregación en las actividades cotidianas, aunado también en cómo la categoría del género también es performativo, finalizando con un análisis de la violencia de género. Posteriormente, en el segundo capítulo se abarcará se abordará la historia del *Heavy Metal* y cómo las estructuras armónicas- melódicas han sido de gran predominio desde una perspectiva religiosa y posteriormente como el desarrollo de una identidad social y de género y posteriormente, cómo estas estructuras musicales fueron parte de un *bricolaje* musical que permitió el desarrollo de otros subgéneros musicales dentro del *Heavy Metal* y de igual manera cómo este género estridente también integró las categorías del sistema sexo- género desde la esfera social, llevando a cabo una sexualización de la mujer como un medio de consumo visual. Por último, el tercer capítulo abarcará la visibilidad de aquellas experiencias que han tenido las músicas mexicanas dentro de la escena, como la adquisición de su instrumento musical, las dificultades que se enfrentaron con su familia o en su entorno social, qué obstáculos que encontraron al momento de formar una banda musical, qué irregularidades enfrentaron con los organizadores de los eventos y qué tipo de violencias han sufrido dentro de la escena metalera- mexicana.

**CAPÍTULO 1. LILITH DESPIERTA A MACUHILXÓCHITL. LA  
REIVINDICACIÓN DE LAS MUJERES EN LOS MOVIMIENTOS FEMINISTAS,  
LA DICOTOMÍA SOCIOANTROPOLÓGICA ENTRE EL SEXO/ GÉNERO Y  
NATURAREZA/ CULTURA Y LA VIOLENCIA DE GÉNERO**

*“Towards the light  
I will move on  
And so I learn to move  
The one before the next  
The steps I take  
Will pay the road ahead of me [...]”<sup>11</sup>.*  
The Gathering, “Your troubles are over”, 2006.

El *Rock and Roll* y el *Rock* son géneros musicales que han fundamentado los pilares del *Heavy Metal*. Sin duda alguna, estos pilares también han sido de suma relevancia en México -especialmente en Tijuana<sup>12</sup>- a mediados de los años cincuenta, debido a que esta ciudad se ubica en la frontera norte con Estados Unidos (Viera, 2013). Enrique Millán<sup>13</sup> comparte el mismo argumento dado que había una gran posibilidad de conseguir material musical y de tener mayor acceso a las radiodifusoras norteamericanas. En esta misma década y en los años sesenta, el *Rock and Roll* tuvo un desarrollo impresionante por el surgimiento de nuevas bandas nacionales que conquistaron a millones de mexicanos. Uno de los factores de la difusión masiva de este género musical en tierras mexicanas fueron los *covers* -mejor conocidos como “refritos”<sup>14</sup>-. Las disqueras compraban las pistas y contrataban voces solistas para ser comercializados al sector juvenil femenino –como es el

---

<sup>11</sup> “Hacia la luz/ me moveré hacia adelante/ y entonces aprendo a moverme/ del anterior a lo siguiente/ los pasos que yo tomo/ pagarán el camino que hay en mí [...]”. Traducción de autoría propia,

<sup>12</sup> En décadas anteriores, Tijuana se convirtió en una zona de diversión excesiva para los extranjeros, permitiendo así la entrada y la difusión del *Jazz*, del *Blues*, del *Soul* y posteriormente, del *Rock and Roll* -considerado como el resultado de la mezcla de los géneros musicales antes mencionados-, y que, al mismo tiempo, este nuevo género haya sido implementado como un nuevo estilo musical mexicano (Viera, 2013).

<sup>13</sup> Enrique Millán es guitarrista de la banda de *Death Metal* mexicano llamado *Infrahumano*. También es egresado de la Licenciatura de “Comunicación y Cultura” de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Fue entrevistado el día 21 e agosto de 2018 en la Colonia nueva Atzacolcos, Ciudad de México.

<sup>14</sup> Son aquellas canciones de *Rock and Roll* o *Rock* cantadas en inglés, en italiano o en francés que son traducidas e interpretadas en español (Estrada, 2008).

piano, el violín, ser vocalista, etcétera-, en ser *grupies/ fans*<sup>15</sup> y ser reconocidas como las novias de los músicos que eran famosos en su época (Estrada, 2008).

Sin embargo, las mujeres que decidían ejercer el arte de la ejecución de un instrumento musical, la mayoría de las familias criticaban ese deseo, en otras palabras, ellos perdían el control ante estas mujeres que tuvieron ese atrevimiento de romper ese esquema que la misma sociedad mexicana imponía a las mujeres, dado que los roles femeninos, por “naturaleza”, estaban destinadas a ser madres, a encontrar un buen proveedor económico – es decir, conseguir un esposo como una forma de manutención económica-, a cubrir todas las necesidades del marido y lograr un desempeño en las labores del hogar (González, 2007). Estas conductas sociales que se han adoptado como un “estilo de vida” en las mujeres, han sido cuestionadas, reivindicadas y transformadas principalmente por los movimientos feministas y los estudios de género. Para poder comprender a profundidad las manifestaciones antes mencionadas, a continuación, se explicará el surgimiento del movimiento feminista, los estudios de género, qué diferencias y similitudes tienen entre sí y qué relación tienen estos movimientos con los roles sociales arraigados en la esfera musical.

### **1.1 LAS BRUJAS TAMBIÉN QUIEREN CANTAR. UNA HISTORIA DEL FEMINISMO Y LOS ESTUDIOS DE GÉNERO**

Al abarcar el concepto de feminismo y los estudios de género, es al mismo tiempo encontrar una gama histórica de transformaciones y de nuevas estructuras sociales que han permitido reivindicar las voces de las mujeres en la sociedad. Sin embargo, en algunas partes del mundo, aún se continúa fomentando la subestimación de las mujeres sólo por el hecho de serlo, entre otras características que se han adquirido a través de los códigos culturales.

En el caso del feminismo, aún se encuentran diversos debates que alteran, confunden y deterioran los objetivos que le dan vida a este movimiento, iniciando por definir qué es el feminismo, por ejemplo, la Real Academia Española (2018), especifica que es un “principio de igualdad de derechos de la mujer y el hombre”, o “una doctrina

---

<sup>15</sup> Si se asume desde una perspectiva capitalista, las mujeres han sido las primeras consumidoras de discos del *Rock and Roll* y de implementar un poder simbólico al imaginario del músico varonil (Estrada, 2008).

social que concede a la mujer igual capacidad y los mismos derechos que a los hombres (en Facio y Fries, 2005). Estos conceptos tienen el objetivo aparente de igualar la condición humana entre hombres y mujeres, en cambio, si se analizan estos conceptos desde una perspectiva del feminismo de la diferencia, resaltan la inferioridad de las mujeres para poder ser iguales ante la dominación simbólica que se ejercen los hombres en la sociedad. Por otro lado, si se enfatiza el concepto que Roberto Bobbio y Matteucci proponen, (en Barquet, 2002; 10) se analiza que el feminismo es “un movimiento social y cultural, como un conjunto de teorías en torno a la situación y condición de la mujer, que se reúnen en un proyecto político singular”. Por otro lado, tenemos que “...el feminismo es mucho más que una doctrina social; es un movimiento social y político, es también una ideología y una teoría, que parte de la toma de conciencia de las mujeres como colectivo humano subordinado, discriminado y oprimido por el colectivo de hombres en el patriarcado, para luchar por la liberación de nuestro sexo y de nuestro género” (Facio y Fries, 2005: 263). A contraposición de estos conceptos anteriormente descritos, se entiende por feminismo como un colectivo humanitario, un pensamiento crítico que permite reivindicar el *ser* mujer en la sociedad y transformar toda actividad pública y privada que permita su liberación ante el dominio y subordinación patriarcal.

A pesar de estos problemas, las mujeres han estado en continua revolución para visibilizarse en sociedad, sin importar las consecuencias de las que se han enfrentado. Por ejemplo, los primeros registros históricos que se han obtenido datan del año 1405, con la italiana Christine de Pisan, quién escribió *La ciudad de las damas*, cuya cuestión fue la negación del derecho a la educación de las mujeres, argumentando que las mujeres serían diferentes si los hombres no hubieran intervenido en la educación y que también merecían de gozar de los derechos humanos (Varela, 2008).

Alrededor del siglo XVII, misma etapa en la que también se desarrollaban las bases de la Ilustración -el Racionalismo y el Iusnaturalismo-, fue el desarrollo de reconocer la igualdad de derechos, pero sólo de los hombres pertenecientes a ciertas clases sociales, aunando una total exclusión a las mujeres, basándose que, por naturaleza, las mujeres son diferentes a los hombres, por lo tanto, ellos ejercen la razón y ellas son carentes de ello (Bonilla, 2010; Serret y Méndez, 2011). No obstante, las mujeres empezaron a visibilizar

esta opresión y a declarar que ellas también pueden razonar, crear y ser iguales como los hombres. Ejemplo de ello tenemos a la italiana Lucrezia Marinelli, quien escribió *La nobleza y excelencia de la mujer* (Barquet, 2002), en 1622, la francesa Marie de Gournay, que escribió *El Tratado de Igualdad entre los Hombres y mujeres*, el teólogo Poulain de la Barre, que en 1673 escribió *La igualdad de los sexos*, y en 1694, la inglesa Mary Astell, cuya obra es conocida como *Una propuesta seria a las damas para el avance de su verdadero y mayor interés* (Bonilla, 2010). A partir de esta indignación social, las mujeres empezaron a ser vistas, a ser criticadas por revelarse ante los hábitos que una dama tenía que llevar a cabo en la sociedad, por lo tanto, la historia continúa bordando este hecho que a continuación se va a desglosar.

### **1.1.1 LA PRIMERA OLEADA: EL FEMINISMO ILUSTRADO**

En el siglo XVIII, los movimientos de la Ilustración y de la Revolución Francesa fueron históricamente a la par de la primera ola del feminismo. En esta oleada, las mujeres criticaron la incoherencia que existía en el lema oficial de la Revolución Francesa: *Igualdad, Libertad y Fraternidad*, dado que las mujeres fueron excluidas para participar en asuntos políticos, tener derecho a la educación y ejercer la libertad de elecciones personales (Varela, 2008). Entre los ilustres pensadores que apelaban la libertad entre la ciudadanía, estaban de acuerdo que las mujeres fueran excluidas dentro de este nuevo sistema político-democrático, fueron Jean Jaques Rousseau e Immanuel Kant, planteando que la diferencia entre los sexos se dan gracias a que los hombres tienen la capacidad de razonar, mientras que las mujeres, por naturaleza, sólo suelen obedecer y no tienen la capacidad de reconocer lo que es bueno y lo que es malo (Bonilla, 2010).

Ante esta incongruencia, la sociedad femenil empezó a empoderarse, reuniéndose en clubes políticos y literarios en los salones de París, Londres y Berlín para debatir asuntos relacionados con estas problemáticas sociales, organizaron una marcha al Palacio de Versalles para conseguir el traslado de los reyes a París, para que los reyes ya no evadieran los problemas que se presentaban, y en 1789, escribieron un *Cuaderno de Quejas*, recolectando testimonios de inconformidad y exigencia al derecho educativo, político y la libertad de decisión para divorciarse (Varela, 2010). Existieron mujeres y pensadores que dejaron un legado escrito, apoyando a la igualdad y la libertad en la sociedad, como la

dramaturga Olympia de Gouges, quien escribió *La Declaración de los Derechos de la Mujer y de la ciudadana*, y la filósofa Mary Wollstonecraft, autora el libro llamado

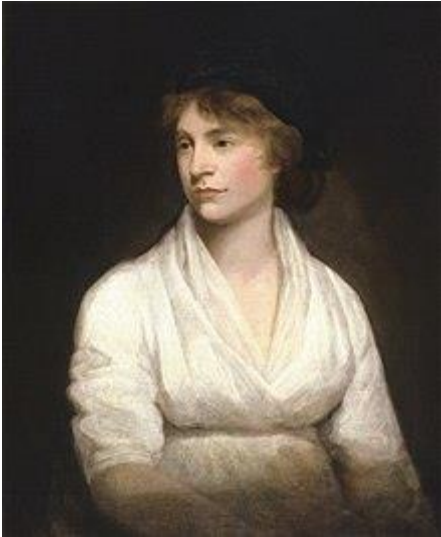


Imagen 1. La escritora Mary Wollstonecraft, activista que exigió los mismos derechos y convenios que los hombres tenían como privilegios sociales. Pintura hecha por el artista inglés John Opie, en 1797.

*Vindicación de los Derechos de la Mujer*. Ambas exigían que se esclareciera la incongruencia de libertad e igualdad entre hombres y mujeres y que las mujeres sean reconocidas ante la ley (Varela, 2010; Serret y Méndez, 2011). También está el filósofo francés Nicolás de Condorcet, que criticaba la incoherencia del legado revolucionario y estaba de acuerdo que las mujeres también personas que merecen tener derechos políticos (Varela, 2010). A pesar del reconocimiento de

estos movimientos sociales y la difusión de los trabajos de estos autores, el feminismo fue abolido por la clausura de las tertulias y la prohibición de los círculos literarios y políticos.

### 1.1.2 EL FEMINISMO SUFRAGISTA- LIBERAL

A finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, el feminismo recobró el empoderamiento tanto en América como en Europa, manifestando estar en contra de la esclavitud, integrar a las mujeres en los derechos humanos, reconocer a las mujeres y a los esclavos como seres autónomos, la exigencia del derecho al voto e incorporando las mismas exigencias que se fomentaban en la primera oleada feminista (Serret y Méndez, 2001). Asimismo, las mujeres del continente americano lograron ser las primeras en disfrutar el acceso a la educación, el derecho al voto y el derecho al trabajo antes que las europeas, originando el *Movimiento Abolicionista*, que luchaban por la abolición de la esclavitud y que las personas que fueron rescatadas ante el esclavismo, también tuvieran derechos y tratos igualitarios, así como rescatar a las mujeres del “esclavismo simbólico” del patriarcado, *el Movimiento de la Reforma Laboral*, donde se exigían que las mujeres tuvieran una independencia económica y que ejercieran una libertad de elección en profesiones, *el Movimiento Sufragista*, cuyos objetivos era la obtención ejercer el voto femenino y la reivindicación de las mujeres negras como seres humanos y no como esclavas,

el *Movimiento Religioso*, que permitió una mayor facilidad para que las mujeres aprendieran a leer y a escribir para poder interpretar la Biblia, y el *Movimiento Marxista*, quiénes buscaban difundir una educación de excelente calidad a infantes desde los 6 hasta los 18 años, denunciaban las malas condiciones en la que las y los obreros laboraban a través de la explotación de la mano de obra y denunciaban la opresión de las mujeres como una explotación económica y simbólica (Sánchez, 2001; Varera, 2010).

En general, estos movimientos permitieron que las mujeres tuvieran a un fácil acceso a aprender a leer y escribir, que iniciaran a participar en parlamentos tanto religiosos como políticos, difundían que cada persona era dueña de su propio destino, sin embargo, la obligación de cada individuo era trabajar en sus comunidades para satisfacer las necesidades educativas, laborales e igualitarias, por lo tanto, iniciaron la construcción de universidades<sup>16</sup> para mujeres (Varela, 2010; Sánchez, 2001).

Las primeras activistas que dieron auge a esta segunda ola fueron las hermanas Sarah y Angelina Grimké, manifestando estar en contra de la esclavitud, de la subestimación de las mujeres que se refleja en la Biblia y cuestionar la condición política y social de las mujeres (Sánchez, 2001). A partir del año 1837, surgieron organizaciones como el *National Female Antislavery Association*, *Female*



Imágenes 2 y 3. Las hermanas Angelina –del lado derecho- y Sarah –del lado izquierdo- Grimké. Lucharon por la abolición del esclavismo en América y que adquirieran los mismos derechos.

*Labor Reform Association*, el *Congreso Antiesclavista Mundial* y la *Declaración de Séneca Falls*<sup>17</sup> –también conocida como *La Declaración de los Sentimientos* o *La Primera*

---

<sup>16</sup> La primera universidad para mujeres fue construida en el estado de Ohio, en el año de 1833, nombrada “Oberlin College” (Sánchez, 2001).

<sup>17</sup> La declaración de Séneca Falls se llevó a cabo en Nueva York, en el año de 1848, bajo la organización de Sarah Bagley, Susan B. Anthony, Elizabeth Cady Stanton y Lucretia Mott, teniendo por primera vez a mujeres que organizaban este evento para otras mujeres, conociéndose como una “autoconciencia de subordinación como grupo” (Sánchez, 200: 43). Los discursos de las demás mujeres fueron escuchados con atención llevar a cabo una igualdad desde el ámbito público y privado, exponer los agravios y las igualdades sociales en las cuales las mujeres estaban sujetas, ejercer la independencia económica ante la

*Convención sobre los Derechos de la Mujer-* (Serret y Méndez, 2001; Varela, 2010; Sánchez, 2001).

Alrededor del siglo XIX y principios del siglo XX, tanto en el continente europeo como en el continente americano, el socialismo fue difundido entre los obreros, dando a conocer los derechos que ellos tenían para no ser explotados y que sus trabajos estuvieran en buenas condiciones con un salario digno. A la par, el feminismo también empezó a adoptar esta nueva forma socialista y marxista para poder manifestar la opresión femenil y dar pauta al surgimiento de la propiedad privada como una forma de explotación de la mano de obra barata (Barquet, 2002). A la par de este nuevo surgimiento, los primeros precursores del marxismo y el socialismo fue el dirigente alemán August Bebel y los filósofos alemanes Carl Marx y Frederich Engels. Ellos describieron la opresión de la mujer desde la institución familiar como una explotación económica y defendieron la igualdad entre hombres y mujeres como un estandarte simbólico del socialismo (Varela, 2010;



Imagen 4. La activista rusa Alejandra Kollontai, primera mujer que exigió el aborto, el goce de las relaciones sexuales y el apoyo de los beneficios sociales en asuntos de maternidad.

Sánchez, 2001). Entre las activistas femeniles se encuentran Clara Zetkin, quien luchó por una educación igualitaria sin importar las clases sociales, asimismo, recalcó que los problemas del patriarcado influían en el sistema capitalista y la explotación económica (Varela, 2010). Entre otras activistas que destacaron en este movimiento fueron Heidi Hartmann, que relacionaba al marxismo y al feminismo como “un matrimonio mal avenido” (Varela, 2010: 59), también Alejandra Kollontai, considerada como la primera precursora del feminismo radical por el fomento de la aportación al aborto, del goce sexual de las mujeres y la igualdad del trabajo doméstico, apoyó también la libertad de la clase obrera del pueblo ruso y de las mujeres ante el patriarcado. La activista Emma Goldman también defendió la igualdad y la relación entre hombres y mujeres a través del

---

autoridad masculina e institucional y la libre elección del aborto, del divorcio y de maternidad (Sánchez, 2001; Varela, 2010; Barquet, 2002). Tiempo después de la Declaración de Séneca Falls, los diferentes movimientos continuaron las protestas y manifestaciones, hasta el mes de agosto de 1920, entró el vigor el voto femenil en Estados Unidos (Varela, 2010).

anarquismo como una forma libre de socialización, cuya abolición ante el patriarcado debería provenir desde las mujeres y fue la primera mujer que explicó cómo se debía usar un anticonceptivo, por lo que inmediatamente fue arrestada (Varela 2010; Sánchez, 2001).

Para concluir en esta última fase, el marxismo y el feminismo fueron aliados para obtener reconocimientos democráticos e igualitarios que desempeñaron tanto la sociedad en general, sin haber importado a qué tipo de clases sociales pertenecían (Waters, 1989).

### **1.1.3 EL PROBLEMA QUE NO TIENE NOMBRE: EL FEMINISMO RADICAL**

En el año de 1949, la filósofa francesa Simone de Beauvoir publicó su obra más reconocida *El Segundo Sexo*. Esta obra ha sido considerada uno de los pilares más representativos del feminismo a mediados del siglo XX, dado que explica la posición simbólica de la mujer como la *otra* no reconocida en la sociedad, dado que el hombre ha sido el centro del mundo, de la tecnología y del saber, que obtiene el poder con gran facilidad y permite crear mundos y autoridades bajo su tutela, por lo tanto, los hábitos que las mujeres han adquirido desde el ámbito formativo, educativo, familiar y político va más allá de lo biológico, en otras palabras “la mujer no se nace, se llega a serlo” (Barquet, 2002). Con esta nueva base, la teoría del género tuvo su primer surgimiento. Aunque algunas feministas de distintas oleadas ya habían hecho alguna mención de ello, Beauvoir lo solidificó desde la construcción social. Por otro lado, la Antropóloga Margaret Mead, en su obra *Sexo y Temperamento en tres sociedades primitivas*, analizó y comparó que las características que adquieren los hombres y las mujeres dependían de los códigos culturales que van adquiriendo en cada sociedad, por lo tanto, se reafirma que lo femenino y lo masculino va más allá de lo biológico (Serret y Méndez, 2001).

Aunque con el feminismo sufragista y marxista las mujeres lograron obtener el derecho al voto, para finales de la Segunda Guerra Mundial, nuevamente las mujeres fueron relegadas por las tres k alemanas – de Kinder -niños-, Kirche –iglesia- y Küche –cocina-. Estas tres palabras fueron difundidas por casi todo el mundo, representando y difundiendo el tipo ideal doméstico<sup>18</sup> que tendrían que llevar las mujeres para atender a sus maridos después de haber participado en la guerra (Varela, 2010). La estadounidense Betty Friedan

---

<sup>18</sup> Este tipo de vida ideal se integraba por ser una hermosa esposa, una hermosa madre y una excelente ama de casa que supiera cocinar, limpiar, planchar y cubrir más actividades en el hogar, junto con un gran equipo de electrodomésticos de primer nivel (Varela, 2010).

cuestionaba frecuentemente este estilo de vida, iniciando si valía la pena renunciar a su carrera de Psicología. En 1963 publicó su obra *La Realidad de la feminidad*”, expresando aquel malestar “que no tiene nombre” por las que estaban pasando las mujeres norteamericanas al momento de tener una brecha de elección: continuar estudiando o casarse y renunciar a sus estudios, por lo tanto, las mujeres que decidían casarse obtenían un reconocimiento simbólico y social. Asimismo, Friedan consideró que este problema “que no tiene nombre”, también era político.

Otro legado que Freidan ofreció a la población femenil fue fundar la Organización Nacional para las Mujeres, –en sus siglas NOW (National Organization of Women)-, cuyo objetivo general fue “Acometer las acciones necesarias para que se incluya a las mujeres en la corriente general de la sociedad norteamericana ya, ejerciendo todos los privilegios y responsabilidades que de ella se derivan, en una asociación auténticamente igualitaria como los hombres” (Varela, 2010: 80).

Autoras como Kate Millett y Sulamith Firestone, también han sido consideradas como precursoras del feminismo radical, dado que sus obras como *La dialéctica del sexo* y *Política sexual* crearon una autoconciencia de ejercer la libertad sexual, el uso de anticonceptivos y la libre elección del aborto, igualmente, las protestas públicas –como la manifestación de estar en contra del concurso de “Miss América” –en Estados Unidos- y “Miss Mundo” –en Inglaterra. De igual manera, en Italia –con la activista Carla Lonzi- y en Francia –con las activistas Hélène Cixous y Luce Irigaray- también se unieron a esta nueva forma de protestas



realizando manifestaciones en la noche como una forma de tomar posesión simbólica de las calles, en crear un

Imagen 5. La activista y escritora Kate Millett. Declaró que el dominio de la mujer en el ámbito público también abarca al ámbito privado, creando el lema “lo personal es político”.

*affidamento*<sup>19</sup>, en reconocer y firmar la petición “soy adúltera” y “yo también he abortado”, exigir una mejoría de calidad de salud y ginecología por y para las mujeres, la creación de grupos colectivos de apoyo y de autoconciencia desde la perspectiva política, institucional, educativa, artística y corporal (Varela, 2010), aunado que los conceptos como *patriarcado*, *género* y *violencia de género* empiezan a integrarse dentro del lenguaje feminista para argumentar que las mujeres aún continúan siendo subordinadas en pleno siglo XX.

Mientras se iban descubriendo más problemáticas que impedían una plena participación, libertad e igualdad para las mujeres, y sumando la creación, la argumentación y la refutación de diferentes posturas que las activistas, el feminismo empezó a ramificarse con varias perspectivas en específico como el feminismo cultural<sup>20</sup>, el feminismo de la diferencia<sup>21</sup>, el feminismo negro<sup>22</sup>, el feminismo lésbico<sup>23</sup>, el feminismo institucional<sup>24</sup>, el feminismo socialista,<sup>25</sup> el feminismo académico<sup>26</sup>, el ecofeminismo<sup>27</sup>, entre otros

---

<sup>19</sup> Esta palabra marca la acción de dejar o confiar las problemáticas hacia otras mujeres para crear alianzas entre ellas, sentirse reconocidas y fomentar el respeto mutuo, en otras palabras, ejercer la sororidad (Sánchez, 2001).

<sup>20</sup> Este feminismo nace en Estados Unidos, analizando que la revolución feminista tiene que iniciar desde una reestructuración política y cultural, iniciando por la libre participación de las mujeres en el ámbito público, económico, laboral y educativo (Sánchez, 2001). Incluso, la maternidad, la sensibilidad femenina y la opinión colectiva de las mujeres empezaron a tener mayor dominio y libertad de elección (Sánchez, 2001).

<sup>21</sup> Nace en Francia con las activistas Luce Irigaray, Hélène Cixous y Annie Leclerc. Este feminismo es de corriente filosófica y critican que, si las mujeres luchan por la igualdad privilegiada de los varones, es un sinónimo de continuar fomentando y adquiriendo los cogidos culturales masculinos, iniciando por la subversión del lenguaje masculino. No obstante, la italiana Carla Lonzi argumenta que “la igualdad de los sexos es el ropaje con el que se disfraza hoy la inferioridad de la mujer” (en Varela, 2010: 99)

<sup>22</sup> Como se comentó anteriormente, el feminismo sufragista exigía la libertad de los esclavos, sin embargo, no bastaba, dado que las mujeres negras también han sufrido doble segregación social: la esclavitud, el racismo y la discriminación sexual.

<sup>23</sup> Las feministas radicales consideraban la abolición del patriarcado también era desde las relaciones sentimentales heterosexuales, por lo tanto, este movimiento plantean la diversidad sexual como una forma de abolir este sistema, apropiándose de un poder simbólico al cuerpo y ejercer la libre elección de no procrear (Sánchez, 2001).

<sup>24</sup> Este feminismo da pauta a la creación de instituciones públicas para apoyar problemáticas que las mujeres viven y para crear congresos internacionales, en donde se exponen las exigencias de derechos, reconocimiento de violencia en contra de las mujeres, ejercer las reivindicaciones femeniles y crear debates en torno a los que las mujeres viven en cada parte del mundo.

<sup>25</sup> Este feminismo, adquiere la igualdad entre hombres y mujeres a través de los medios de producción y de las clases sociales para poder abolir el patriarcado como un dominio económico, político, doméstico y educativo (Sánchez, 2001).

<sup>26</sup> En este apartado, se reivindica a las científicas para desarrollar nuevos aportes a las ciencias, a reorganizar la línea del tiempo –desde diferentes disciplinas- para reivindicar a las mujeres que también participaron en descubrimientos importantes y obtener el reconocimiento simbólico en que las mujeres también pueden crear ciencia, que también son merecedoras de obtener premios académicos.

<sup>27</sup> Este movimiento lo lideró Ráchale Carson en su obra *Primavera Silenciosa*. Esta obra, publicada en 1962, resaltó la problemática de la pobreza, del deterioro ecológico por medio de la contaminación y por nuevos

feminismos que se han especificado en resaltar problemáticas claves en la sociedad internacional.

## **1.2 LA CATEGORÍA DE GÉNERO**

La dicotomía entre el sexo y el género ha sido un tema que invita al debate y a reflexionar si estos conceptos son elementos que se retroalimentan o de lo contrario, son conceptos que permiten explicar las estructuras y formas de las interacciones sociales desde diferentes perspectivas.

Como se comentó anteriormente, el uso de la categoría del género fue en la oleada del feminismo radical, dado que se analizaron diversas perspectivas, problemáticas y jerarquizaciones con respecto a la interacción social entre hombres y mujeres, sumando que dicho dominio de poder se centraba por las características cromosómicas de los cuerpos. Ahora bien, la importancia de identificar la dicotomía entre sexo y género han cuestionado lo siguiente: ¿Cómo es posible definir al sexo desde la perspectiva de género? ¿Qué características hacen diferentes o similares del sexo al género? ¿Qué se entiende por género?

### **1.2.1 DEFINICIÓN Y PROBLEMÁTICAS DE LA CATEGORÍA DE GÉNERO**

Las diferencias entre sexo y género permiten analizar parte del panorama de la dominación, subordinación y la desigualdad a través de las jerarquizaciones de poderes en las relaciones sociales. Para continuar con la comprensión y la explicación de este panorama, es de suma importancia saber a detalle lo que es el género, qué problemáticas se presentan y de qué manera se llevan a cabo.

El género es una categoría que enraíza las construcciones culturales, simbólicas e históricas desde la diferencia sexual y permite la explicación, comprensión y análisis de los estereotipos, las relaciones de poder, las estratificaciones, los comportamientos, las interacciones interpersonales, la construcción de identidades, las desigualdades y la recreación entre lo masculino, lo femenino y otros géneros posibles (Guzmán y Bolio, 2010; Lamas, 1994; Lara, 2010; Barquet, 2002, Aixelà, 2005; *Martín*, 2008), por lo tanto,

---

avances tecnológicos, por lo tanto, surgieron movimientos como Chipko de la India –que protestaron abrazando árboles para que no iniciaran con la tala en Uttar Pradeesh- y el Cinturón Verde –que protegían el medio ambiente para cultivar alimentos orgánicos- (Varela, 2010).

el género está íntimamente relacionado con la cultura, “concebida como un mundo distinto de la naturaleza, donde el estatus de lo natural (incluido lo biológico), no tiene un carácter unívoco, sino que se encuentra en relación con un orden cultural, el cual proporciona significados en la experiencia humana” (Salles, 2010; 444). Esto permite aclarar que las formas de comportamiento, de pensar y de sentir son códigos culturales que se intercambian de manera colectiva por diversas instituciones, como la familia, el estado, la religión, la educación, entre otras. Si estas características se relacionan con la categoría de género, se observan que las particularidades de lo femenino y lo masculino son variables de cada grupo social, es decir, en las culturas occidentales, es común establecer ciertos estereotipos que reproducen las características entre lo masculino -que es asociado a ser fuerte, a ser trabajador, violento, independiente, aventureros, activamente sexuales- y lo femenino -como ser débil, sentimental, dócil, receptora, fieles, inestables, dependientes (Guzmán y Bolio, 2010; Lara, 2010)-, mientras en otros grupos sociales pueden variar. Sin embargo, la categoría de género ha presentado algunos problemas con respecto a su definición y la solidificación de la misma, en términos generales. Sin embargo, dentro de esta categoría se presentan problemáticas que impiden obtener una definición clara y concreta.

La primera problemática es el contexto al comparar estos conceptos con otros idiomas. Este concepto se adaptó del idioma inglés, utilizándose como *gender*, mientras que en el español, rápidamente se adaptó el término por *género* y en alemán se adaptó como *geschlecht*. Es de suma importancia resaltar que no en todos los idiomas tiene el mismo contexto de la definición, por ejemplo, en el francés, hablar de género es hablar de *rappports sociaux de sexe* (relaciones sociales de sexo), por lo tanto, si se extrae la definición de “sexo” –según la concepción de los franceses-, puede crear una confusión esta definición en el español (Martín, 2008). Es recomendable que, cuando se analicen los temas relacionados al género en otros idiomas, se tomen en cuenta la contextualización que abarca cada uno de ellos.

El segundo problema de la categoría de género es usarlo como sinónimo para referirse “al estudio de las mujeres”, del “feminismo” o “del sexo”, para poder darle un enfoque más neutral a las investigaciones. Sin duda alguna, al hablar de género es hablar de

mujeres, pero también es indispensable recabar la información de los hombres, pues ambos estudios son complementarios (Lamas, 2003), pero si sólo se llevan a cabo análisis de las mujeres como un todo, sería admitir que todas las mujeres sufren los mismos problemas, a tal grado de relacionarse como una victimización simbólica, En cambio, aunque existan similitudes entre los conceptos de “mujeres”, “género” y “sexo”, cada concepto corresponde a diferentes momentos históricos de avances epistemológicos y metodológicos (Martín, 2008).

El tercer problema es usar la categoría del género desde un enfoque dicotómico, es decir, representar que sólo existe lo femenino y lo masculino. Cabe destacar que esta dicotomía va más allá de la identidad sexual entre hombre/ mujer, debido a que las personas hermafroditas, homosexuales, lesbianas, personas *trans*, travestis y asexuales quedarían excluidas, por lo tanto, el concepto general de género sería contradictorio. Joan Scott (en Martín, 2008:40), consideró cuatro elementos indispensables para definir lo que es el género: “a) Los símbolos culturalmente disponibles, b) los conceptos normativos que dan significados a los símbolos, c) las nociones políticas, institucionales y las organizaciones sociales y d) la identidad subjetiva”.

### **1.2.2 ¿EL SEXO HACE AL GÉNERO LO QUE LA NATURALEZA HACE A LA CULTURA?**

Al hablar de sexo, regularmente es referirse a características biológicas y fisiológicas que nos distinguen entre la especie animal, es decir, entre machos y hembras (Serret y Méndez, 2001). Para poder distinguir estas características biológicas, regularmente se recurren a los rasgos de los genitales y de las hormonas. Ahora bien, es indispensable resaltar que existen personas que su organismo no desarrolló por completo estas características, entonces, ¿qué pasa cuando las características fisiológicas de las personas hermafroditas no corresponden a la categoría de los sexos? Lamas (2002), plantea que para poder explicar esta situación, es recomendable integrar los siguientes procesos biológicos que integran un *continnum* —es decir, una combinación fisiológica que da pauta a lo femenino y a lo masculino— son los

siguientes: los órganos sexuales internos y órganos sexuales externos, los genes, las gónadas y las hormonas.<sup>28</sup>

En primera instancia, el sexo biológico va más allá de las características que sobresalen en los genitales, dado que es el complemento de la representación corporal a través de los códigos simbólicos de ciertas culturas, empero, estos códigos culturales han sido considerados bilaterales –femenino y masculino-. Entonces, si el sexo biológico fuera la principal característica para definir el género, las categorías de género serían universales (Lamas, 2002). Cabe destacar el *ser* mujer u hombre, nos es por “naturaleza”<sup>29</sup>, sino por el proceso cultural en el que socializan los seres humanos, es decir, por la categoría de género que está relacionado por las diferencias sexuales (Guzmán y Bolio, 2010). Ejemplo de ello son las investigaciones de los psicólogos Robert Stoller y John Money (en Guzmán y Bolio, 2010; Lamas 2003), demostraron que la identidad sexual desarrolladas en las personas hermafroditas no provenían por la condición biológica- cromosómica, sino por el entorno social y por el desarrollo del sexo biológico que más sobresalían en sus genitales. A partir de entonces, el sexo y el género son características sumamente distintas (Serret y Méndez, 2001).

En segunda instancia, cabe destacar que el sexo no es un término que se pueda usar como un sinónimo de sexualidad, orientación sexual, identidad sexual, entre otros términos, por ejemplo, la sexualidad está intrínsecamente con lo cultural y lo histórico, debido a que está relacionado con “lo biológico, lo psicológico y lo social, y se expresa por las formas de actuar, pensar, comportarse y sentir, las capacidades intelectuales y vitales asociadas al sexo dentro de un contexto cultural determinado” (Grajales, 2004; 100). En otras palabras, el sexo biológico está presente –materializado por el cuerpo-, pero también se le adicionan los códigos culturales, por ejemplo, regularmente a los hombres se les introduce a una sexualidad activa, mientras que las mujeres que practican con libertad su sexualidad, son

---

<sup>28</sup> Estas características dan como resultado a las siguientes cinco clasificaciones de los sexos biológicos: los hombres tienen testículos, las mujeres tienen ovarios, las hermafroditas –*herms*- tienen un testículo y un ovario, los hermafroditas masculinos –*merms*- tienen testículos, pero también resaltan algunas características sexuales femeninas; y los hermafroditas femeninos –*ferms*- que tienen ovarios, pero también resaltan los órganos sexuales masculinos (Lamas, 2002).

<sup>29</sup> Erróneamente se consideraba – y aún persiste esta perspectiva- que la subordinación de las mujeres se adquieren por las condiciones naturales y por el “derecho divino; mientras tanto, los hombres -por “derecho divino” y por “derecho natural”, son viriles, son los dominantes de la naturaleza (Infante, 2004).

catalogadas como mujeres “fáciles” (Grajales, 2004). Aunado a ello, también se integra la diversidad sexual, que es definida como "las posibilidades que tienen las personas de asumir, expresar y vivir su sexualidad, así como de asumir expresiones, referencias u orientaciones e identidades sexuales" (Conapred, 2016: 18), berbigracia, que las personas deciden ejercer la actividad sexual con libertad y responsabilidad.

Por otro lado, a finales de la década de los setenta, Sherry Ortner publicó en 1974 el artículo *¿Es la mujer respecto al hombre lo que la naturaleza es a la cultura?* (Serret y Méndez, 2001). En dicho artículo desarrolló la relación entre los estudios antropológicos con la opresión de las mujeres, cuestionó si la dominación masculina se ejercía de manera igualitaria entre varias culturas y qué tan opuesto se encuentran la dicotomía entre naturaleza/ cultura en las relaciones de género, definiéndolo como “un lenguaje muy poderoso para hablar de las grandes preguntas existenciales sobre la naturaleza y la cultura, a la vez que el lenguaje de la naturaleza y la cultura [...] puede ser muy poderoso para hablar de género la sexualidad, y la reproducción [...], entre otras cosas” (Ortner, 2006:18). Por esta razón, Ortner sustentó que los hombres son orientados más a la cultura para poder interpretar la metáfora de dominar a la



naturaleza, dicho de otro modo, dominar a las mujeres. Más aún, las actividades son divididas como lo masculino –con actividades que requieren una

Imagen 6. La antropóloga Sherry Ortner, que desarrolló el debate entre la comparación dicotómica de naturaleza-cultura a sexo- género.

fuerza física y una reservación de emociones y sentimientos- y lo femenino –con actividades asociadas a la sumisión, que no requiere implementar un gran esfuerzo físico y que al mismo tiempo es permisible la expresión de sentimientos y emociones-.

La antropóloga que desarrolló la explicación de la desigualdad de los géneros a partir de la explotación capitalista fue Gayle Rubin. Ostentó que la mujer, además de ser segregada en las esferas públicas, también lo era en las esferas privadas, permitiendo que los hombres también dominaran este espacio sin que ellas recibieran alguna recompensación y que al mismo tiempo las actividades que realizaban las mujeres en las

esferas privadas fueran asignadas sólo por las características biológicas. Rubin reconoció esta problemática como el *sistema sexo- género*, definiéndolo como “un conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (Rubin, 1986, 97), permitiendo el esclarecimiento de las estructuras de dominación, pero que al mismo tiempo el sistema sexo- género varía de una cultura a otra, porque cada cultura es estructurada dependiendo de la organización social (Guzmán y Bolio, 2010; Lamas, 2003).

Con esta nueva perspectiva de las relaciones sociales a través de la reproducción sexual, Rubin fue parte de una nueva brecha dentro de los estudios feministas y de género en el siglo XX, dado que esta perspectiva profundiza la existencia de ese espacio social junto con la “naturaleza” humana, es decir, que una vez más se reafirma la desigualdad social por la condición biológica sexual de las personas, pues por estas características es así como serán asignados los roles sociales que ejercerán en la sociedad, en otras palabras, la división sexual del trabajo.

Otra antropóloga que extendió a detalle el tema entre sexo y género fue Joan Scott, definiendo al género como “un elemento constitutivo de las relaciones basadas en las diferencias que distinguen de los sexos y el género, es una forma primaria de relaciones significantes de poder” (en Lamas 2003: 17). Scott clarificó que estas estructuras del poder no sólo eran para reivindicar la opresión de las mujeres desde la perspectiva biológica-sexual, sino reivindicarlas también desde una perspectiva histórica, dado que así se amplificarían estos enfoques en las disciplinas sociales, y consecuentemente, se visibilizaría el androcentrismo académico como una desigualdad de poder (Scott, 1996).

En tercera estancia, cuando se habla de la dicotomía entre naturaleza/ cultura, es hablar entre el debate de las diferencias biológicas y las diferencias culturales asociadas con los roles de género<sup>30</sup> desde una perspectiva antropológica. Sin embargo, esta actuación proviene de una construcción social de los sexos, es decir, que la relación entre la

---

<sup>30</sup> Son categorías simbólicas e históricas que permiten de un cierto modo de actuar y comportarse en un grupo social, dando como pauta una estructura de normas, representaciones y funciones ante la asignación de lo que deben hacer los hombres –con lo masculino- y las mujeres –con lo femenino- (Guzmán y Bolio, 2010; Infante, 2004).

naturaleza, regularmente la asocian con la categoría de *ser* mujer, mientras tanto, la categoría del *ser* hombre es comparado con la cultura, basándose desde la asimetría sexual-universal (Aixelà, 2005). En otras palabras, la asociación de la mujer con la naturaleza ha sido por las acciones biológicas como procrear la raza humana, alimentar con su leche



Imagen 7. La antropóloga Margaret Mead. Fe una de las precursoras en dar a conocer la categoría del género como parte de las construcciones culturales y no naturales.

materna, poder proyectar sus sentimientos sin necesidad de ser juzgada ante la sociedad; mientras que el hombre se ha asociado con la cultura como un símbolo de desarrollo y difusión de la razón, de ser más fuerte y tener un dominio ante la naturaleza, es términos más sensatos, subordinar a las mujeres. Si una mujer no decide ser “parte de la naturaleza”, entonces, es estigmatizada como una persona que va en contra de la misma (Lamas, 1986). La antropóloga Margaret Mead (en Serret y Méndez, 2001), fue una de las investigadoras que estaba de acuerdo que los roles sociales no eran atribuidos por condición biológica de los genitales, por el contrario, estos roles variaban entre culturas al haber comparado algunas regiones, en donde se veían que las mujeres ejercían hábitos que en otras sociedades consideraban como “propia mente masculinas”. Posteriormente, Simone de Beauvoir (Lamas, 2003; Serret y Méndez, 2001; Barquet, 2002) también atribuyó que las acciones que hacen “femeninas” a las mujeres han sido transmitidas por un proceso social y no por la condición biológica,<sup>31</sup> esto es que una mujer no se nace, se hace. Sin embargo, esta comparación conlleva a que las diferencias y la asignación de los roles sociales es

---

<sup>31</sup> Esta postura manifestaba la relación de la razón con el hombre y la naturaleza con la mujer, esto es, que los hombres a través de la razón tienen que dominar la naturaleza para el beneficio de la especie. Hoy en día es considerado este argumento como una falacia, dado que como la Neurociencia y la Bioquímica han resaltado que la fuerza también es una construcción social y no biológica (Serret y Méndez, 2001).

meramente esencialista, –como lo hicieron los primeros estudios antropológicos<sup>32</sup>-, ya que se está reafirmando el peso histórico que se le ha asignado simbólicamente a los hombres, por lo tanto, la dominación masculina es vista desde la perspectiva de los hábitos, de las costumbres, de las tradiciones, de los modos de comportarse, de las divisiones de trabajo y no desde una perspectiva biológica (Varela, 2008). Dicho de otra manera, al hablar de cultura es hablar de los significados que adoptan las personas para crear un sentido de lo cotidiano, pero que al mismo tiempo, también es resaltada la relación entre la cultura y el poder como una forma desigual (Salles, 2002).

### **1.2.3 LAS IDENTIDADES DE GÉNERO**

Al integrar la definición de género y que es lo que integra, es indispensable destacar que son las identidades<sup>33</sup> de género. Este término se refiere a la asignación de los géneros en una determinada sociedad (Serret y Méndez, 2001). Las identidades de género varían por las diferencias de las construcciones sociales por encima de lo biológico, es decir, que los hábitos de lo femenino y lo masculino son diversos, dependiendo de los códigos culturales adquiridos (Lamas, 2002).

Ahora bien, las identidades de género se proyectan en la etapa de la infancia al momento de aprender a hablar. Los infantes empiezan a adaptar los sentimientos, comportamientos, elecciones por algunos objetos o gustos, dando como resultado un sentido de pertenencia simbólico dentro de una sociedad, resaltando la identidad de ser mujer o de ser hombre<sup>34</sup> (Guzmán y Bolio, 2010). Cabe destacar que este sentido del desarrollo de la identidad no está abierto a las elecciones individuales, dado que estos códigos culturales son transmitidos por la primera institución social, que es la familia. Dentro de las identidades de género, se encuentran los roles de género, que son los hábitos

---

<sup>32</sup> Esta característica ha sido parte del androcentrismo en las ciencias sociales, dado que también han sido dominadas y desarrolladas por los hombres. Por el contrario, cuando las mujeres también deciden involucrarse en las investigaciones, se generaron nuevas pautas ante lo establecido, se modificaron ciertas características epistemológicas que retroalimentaron a las disciplinas sociales y principalmente, se integraban los temas de las mujeres como fuentes de investigación (Varela, 2008)

<sup>33</sup> Se define como un conjunto organizado y estructurado por las acciones culturales, que dan origen a una distinción desde la etnia, las generaciones, la educación, las orientaciones sociales, la raza, la clase hasta una identidad nacional (Lara, 1991; Guzmán y Bolio, 2010). Es importante resaltar que las identidades jamás pueden ser estables, pues se encuentran un proceso repetitivo de los actos performativos cambiantes. (Butler, 1998).

<sup>34</sup> Judith Butler (1998), realiza una comparación entre ser hembra/macho a ser hombre/mujer, pues el primer grupo son hechos que no contienen significado alguno, pero el ser hombre/mujer es obligar al cuerpo a adaptar una carga simbólica e histórica de lo que es ser hombre/mujer.

asignados para desarrollar formas y acciones colectivas de pensar, de sentir, de organizarse en sociedad, asumiendo de manera individual y colectiva, los papeles simbólicos que se asignan a los hombres y a las mujeres en la sociedad (Guzmán y Bolio, 2010).

#### **1.2.4 MÁS ALLÁ DE LO FEMENINO Y LO MASCULINO. JUDITH BUTLER Y LA PERFORMATIVIDAD DE GÉNERO**

Como se mencionó anteriormente, la categoría binaria del sexo- género permite diferenciar las características biológicas y culturales entre hombres y mujeres en la sociedad. Esta perspectiva afirma una división dicotómica entre los géneros masculino y femenino<sup>35</sup>, que permiten desarrollar una construcción de los comportamientos, hábitos e interacciones entre las personas dependiendo de cada cultura a la que pertenecen (McDowell, 1999). Entonces, si el sexo es la naturaleza lo que el género es a la cultura, ¿qué pasa en esta situación con la naturaleza- cultura y con las categorías binarias de género? La filósofa Judith Butler (1998, p. 333), explica lo siguiente:

...si el género es la significación cultural que asume el cuerpo sexuado, y si esta significación queda co-determinada por varios actos percibidos culturalmente, entonces es obvio que, dentro de los términos de la cultura no es posible conocer de manera distinta sexo y género.

En consecuencia, Judith Butler afirma que sexo y género son construcciones complementarias desde una perspectiva totalmente cultural, pues el sexo<sup>36</sup> va más allá de una identidad biológica –hembra/ macho- y de género va más allá de una identidad cultural –hombre/mujer-, y ambos conceptos están en una continua transformación, pues la anatomía sexual y el género arraigan la carga histórica y lingüística de los marcos culturales implementados en el cuerpo (Butler, 2006). En otras palabras, el género y el sexo son un mapa simbólico del cuerpo y que la subjetividad de las acciones performativas terminan

---

<sup>35</sup> Estas perspectivas binarias del género excluyen a otras identidades como los transexuales, lesbianas, homosexuales, bisexuales, intersexuales, etcétera. Aunado a ello, esto permite que la heterosexualidad también sea una estructura simbólica que ejerce las jerarquías de dominio y de poder entre las personas.

<sup>36</sup> Butler (1998; 2002), define al sexo como “un ideal regulatorio cuya materialización se impone y se logra (o no) mediante ciertas prácticas sumamente reguladas”, es por ello, que el concepto de sexo no es una referencia para destacar las diferencias entre las características biológicas y cromosómicas de las personas, por el contrario, el sexo funciona desde una perspectiva normativa para controlar el ideal entre la sociedad.

siendo naturalizadas, es decir, en estructuras dicotómicas y heteronormativas<sup>37</sup> (Duque, 2010; Butler, 2006).

### 1.2.5 LA PERFORMATIVIDAD DE GÉNERO

Al hablar de performatividad, es referirse a las construcciones culturales y colectivas que la sociedad va implementando en el cuerpo reflejadas en las dramatizaciones, en un *performance*, en actos repetitivos –diría Jonh Austin (en Duque, 2010)- que se van solidificando como parte “natural” de los comportamientos a través de las palabras, creando y afirmando una realidad que desarrolla una normatividad personal de lo que es el género, para luego ser reinterpretadas y transmitidas de manera colectiva (Lamas, 2003). En palabras de Butler (18; 2002), la performatividad no está basada simplemente “en un “acto” singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra”. Asimismo, también la



performatividad reafirma una creencia, una experiencia repetitiva y compartida, una reactuación colectiva yuxtapuesta con una representación histórica establecida por los actores sociales.

Imagen 7. La filósofa Judith Butlet, cuya teoría se enfatizó en la performatividad del género como una práctica social repetitiva que resalta los cánones culturales adjuntos a las formas identitarias de manera colectiva e individual.

Entonces, si la performatividad es el conjunto de acciones repetitivas y colectivamente compartidas, ¿qué relación tiene con el concepto de género y cómo se complementan?

Cabe destacar que Butler (1998; 2006) define al género como aquellos actos performativos que incluyen una sanción, un tabú, unas personificaciones reconocidas como los gestos o los movimientos corporales que desarrollan un yo generalizado arraigados de

---

<sup>37</sup> Cuando el género destaca la función de la normatividad esto es que operan dentro de las prácticas y los actores sociales, pues éstas rigen la inteligibilidad de las acciones para que éstas puedan ser reconocibles y definir los parámetros de lo que es y no es dentro de la sociedad (Butler, 2006).

categorías históricas y de códigos culturales que permiten configurar el cuerpo y ser reflejado por los actos colectivos que buscan un reconocimiento social. Para poder materializar estas acciones, es indispensable de contar con un intermediario físico materializado como el cuerpo, que interconecta junto con el discurso histórico y la representación de los actos por segmentos repetitivos y colectivos. Con esto se pretende crear o una coherencia o una segregación social, ambas efectuadas por las convenciones culturales, que son encargadas de llevar a cabo las prácticas repetitivas, rituales, conductas y exigencias constantes de los roles sociales, dependiendo de la identidad sexual de las personas –si es niño, usará el color azul; si es niña, usará el color rosa, etcétera- (Duque, 2010). Paralelamente, el género, al ser parte de un acto performativo, en ocasiones no manifestará alguna coincidencia con la apariencia física de algunas personas, reflejando así una ausencia de las convenciones que podrían dificultar el reconocimiento de la identidad dicotómica entre lo femenino y lo masculino, cuyos significados del cuerpo van más allá de las intenciones de los agentes (Butler, 2006). Sin embargo, las personas que deciden no pertenecer a estas



Imagen 8. La vocalista Isabel Romero demostrando la deconstrucción de lo que es el *ser* femenino como un acto performativo en un escenario. Fotografía: Georcely Trejo, 2016.

“opciones” de género, están sujetas ser criticadas y ser excluidas dentro de la sociedad, por ejemplo, que las personas intersexuales recurran correcciones quirúrgicas, discriminaciones en el campo laboral, en la calle, el acoso hacia las personas, etcétera (Butler, 2006).

Para poder reconocer estas convenciones es indispensable deconstruir el género binario, que reconoce la identificación de otras identidades de género o mezcolanzas que puedan adquirir los seres humanos. Ante estas deconstrucciones, también se encuentran las consecuencias, como establecer ficciones regulativas en donde el cuerpo pueda o no ser sexuado históricamente desde una interioridad psicológica, en donde los géneros no pueden ser falsos o verdaderos, reales o ficticios (Butler, 1998). Ahora bien, esto ayudaría a reconocer y ampliar el panorama de la diversidad sexual y de un nuevo orden simbólico

que incluiría a las personas que no se sienten identificadas en el *ser* hombres o mujeres (Duque, 2010).

### 1.3 LA VIOLENCIA DE GÉNERO

Al hablar de violencia de género, es sin duda, visibilizar una jerarquía de poderes y subestimaciones entre los seres humanos, neutralizando esta violencia desde las representaciones simbólicas, las creencias, el lenguaje, entre otras características culturales y asimismo, es difícil distinguir entre las personas violentas y violentadas, pero al integrar la categoría de género, es entrever la “neutralidad” desde las representaciones simbólicas, por lo tanto:

“la violencia está inscrita y modelada en la cultura, internalizada en nuestras mentes y objetivada en prácticas sociales, con tan profundo impacto en la vida individual interpersonal y colectiva, que se ha ido imponiendo como forma de cultura dominante” (García y Cabral, 1999: 163).

Entonces, ¿qué es la violencia? Definir la violencia es un tema complejo, dado que no sólo es meramente una reacción física entre un ser humano a otro, sino que la violencia ofende, maltrata, controla, destruye, subestima, domina, reprime las necesidades<sup>38</sup> y la potencialidad de las satisfacciones en contra de la vida (Espinar y Mateo, 2007; García y Cabral, 1999; Galtung, 1989). Al tomar en cuenta que la violencia es física y emocional, el sociólogo noruego Johan Galtung (1989) clasifica la violencia en tres categorías: la violencia directa, la violencia cultural y la violencia estructural. Con respecto a la violencia directa son aquellas acciones que se expresan de manera visible y que hieren físicamente y/o verbalmente a alguna persona; la violencia estructural son situaciones de marginación, discriminación y de explotación; y la violencia cultural son los hábitos e ideas que promueven la violencia de manera simbólica, a tal grado de “naturalizar” dichos comportamientos como parte de la aceptación de las formas del *ser* violento dependiendo de cómo la sociedad ha cambiado (Espinar y Mateo, 2007; Galtung, 1989).

---

<sup>38</sup> Johan Galtung (1989) divide las necesidades en cuatro clasificaciones: La necesidad de supervivencia, la necesidad de bienestar, necesidad de representación (identidad) y la necesidad de libertad.

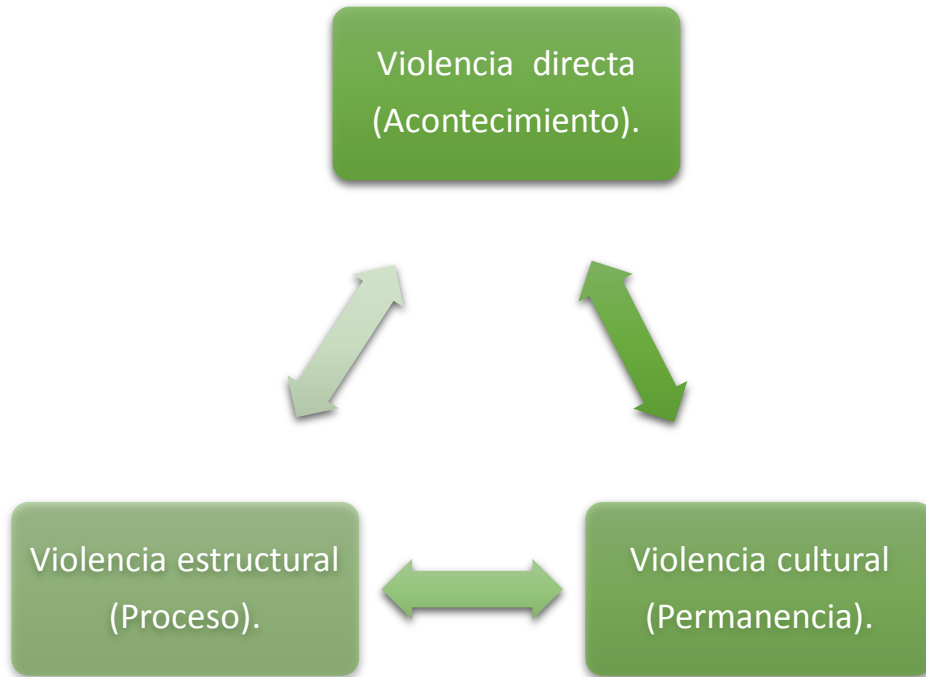


Imagen 9. En este diagrama se representa la retroalimentación de la violencia en sus tres clasificaciones. Galtung (1989) menciona que cualquiera de estas tres clasificaciones pueden ser legitimadoras dependiendo del contexto histórico- social en el que se presentan estos tipos de violencia.

La Ley General de Acceso de las mujeres a una vida libre de violencia de México (2018; 3), clasifica la violencia de la siguiente manera:

- La violencia psicológica, que son acciones que dañan una estabilidad emocional y psicológica. En este apartado se encuentran el abandono, la celotipia, el rechazo, infidelidad, manipulación, humillación, amenazas, entre otras acciones que orillen a la víctima a sentir depresión, aislamiento o baja autoestima.
- La violencia física, que son daños físicos internos y externos causados por la fuerza física, algún objeto o arma.
- La violencia patrimonial, que es la retención, modificación, sustracción de objetos, documentos personales bienes raíces, derechos patrimoniales y recursos económicos.
- La violencia económica, que son las limitaciones y control de ingresos económicos, así como la restricción nula o parcial de obtener un salario.

- La violencia sexual, que es dañar el cuerpo y/ o la sexualidad de la víctima, transformándola como un objeto y limitando su libertad, dignidad e integridad física.

### **1. 3. 1 LA DEFINICIÓN DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO**

Al vincular la violencia con el género, se afirma que regularmente las mujeres son las víctimas y los hombres son los victimarios, sin embargo, la importancia de la violencia de género es resaltar e integrar a las demás identidades de género, dado que también ejercen una interacción social y que también sufren diferentes tipos de violencia (Carrillo, 2014). Cabe destacar que en algunas corrientes feministas consideran la violencia de género como una neutralización de la dominación masculina, sin embargo, es importante destacar que la violencia de género también se integran a las mujeres como personas que ejercen diferentes tipos de violencia, aunado la integración de las otras identidades de género como víctimas y victimarios. Si se retoma la Ley General de Acceso de las mujeres a una vida libre de violencia en México (2018; 2), incluye que la perspectiva de género es abarcado por hombres y mujeres, tratando de disminuir la desigualdad, la injusticia y la jerarquización a través de la igualdad y equidad social. En consecuencia, es viable usar los términos como “violencia contra las mujeres” o “violencia de los hombres contra las mujeres” para poder enfatizar la subestimación que ellas sufren en sociedad (Espinar y Mateo, 2007).

Michael Kaufman (en Espinar y Mateo, 2007), menciona que la violencia de género se recurre a una triada entre la violencia de los hombres contra las mujeres, la violencia de los hombres contra otros hombres y la violencia contra uno mismo, aunado que las categorías de “mujeres y hombres” no son los responsables de ejercer la violencia, al contrario, la violencia se ejerce y se difunde por medio de la masculinidad, es decir, que cuando una mujer se desenvuelve en un ambiente masculino, ella podría actuar de una manera más “agresiva” de lo normal, y que un hombre que se desenvuelve en un ambiente femenino, éste puede ser más “delicado”, por lo tanto, la violencia no tiene sexo, no es exclusivo de los hombres, por el contrario, la violencia tiene géneros (Avilés, 2005).

La psicóloga María Sonia Avilés (2005), integra cuatro elementos violencia de género que son el patriarcado<sup>39</sup>, la legitimización<sup>40</sup>, el manejo del poder<sup>41</sup> y los mitos<sup>42</sup>. Dichos elementos influyen entre sí, creando una atmósfera de violencia y que al mismo tiempo, los medios de comunicación, el idioma, la educación, las creencias y la convivencia social son parte de dicho esparcimiento (García y Cabral, 1999), y que al mismo tiempo son parte de las construcciones sociales basadas en las diferencias sexuales e identidades de género (Ehrenfeld, 2009).

---

<sup>39</sup> Es definido como una estructura de poder, subordinación, dominación y opresión que se difunde en la familia, se fortalece en la sociedad y es legitimada por el estado. El patriarcado se puede distinguir cuando se reconocen y se ejercen la opresión e inferioridad de las mujeres, cuando se difunde la enemistad y competencia entre las mujeres por hombres y la discriminación de las mujeres por medio del machismo (Avilés, 2005).

<sup>40</sup> La Legitimización se lleva a cabo a través de las prácticas sociales y la difusión de las mismas por medio de los hábitos culturales, en otras palabras, estos códigos culturales son interiorizados en el comportamiento de la sociedad, creando una atmósfera de naturalidad, de indiferencia y

<sup>41</sup> A pesar que en las relaciones sociales siempre se va a efectuar el poder, en este ámbito el poder crea un desequilibrio del mismo entre la sociedad, practicando una inferioridad y de exclusión hacia otras personas, permitiendo así crear una barrera simbólica de protección hacia los privilegios de las personas que ejercen el patriarcado (Avilés, 2005).

<sup>42</sup> En este elemento, los mitos son aquellas estigmatizaciones de lo que tiene que ser y no ser para los hombres y las mujeres, es decir, qué roles se tienen que cumplir dependiendo del género, en especial, que a través del dominio, los hombres deben reflejar una virilidad y fortaleza en la sociedad (Avilés, 2005).

## CAPÍTULO 2. EL *HEAVY METAL*: LILITH LEVANTA LA VOZ

[...]Every day goes bad to worse  
People say we're the devil's curse  
Living our lives the way we like  
Don't worry 'bot us, we do all right [...].<sup>43</sup>  
Girlschool, "Breaking all the rules", 1983.

El surgimiento de la música ha sido debatido a lo largo de la historia por diversas teorías. Algunas de éstas explican que la música deriva de las inflexiones del habla (Malchis, 1981), otras abarcan de la imitación de los sonidos de la naturaleza o también explican que la música surgió de la necesidad de expresar sensaciones y sentimientos como una alternativa del habla, es decir, que la estructura musical se convierta en el reflejo de un lenguaje universal, trascendiendo de esa manera las barreras del ser humano contra los demás seres vivos. (Machlis, 1981). Si comparamos estas diversidades teóricas, podemos encontrar algo en común: La música es elaborada por el ser humano, y a la vez, se convierte en un gran exponente de la sociedad (Adorno, 2003), es decir, que la música es convertida en un elemento estratégico para resaltar una identidad social.

Hoy en día, la amplia gama de dispositivos electrónicos y el Internet nos permiten explorar y disfrutar con facilidad múltiples géneros musicales que dan esencia a diversas etapas históricas musicales, en especial, aquella que inicia a finales del siglo XX y principios del XXI, estigmatizándose como uno de los géneros más polémicos de la vida musical: El *Heavy Metal*.

Este género -también conocido como *Rock Pesado*- es considerado parte de la contracultura<sup>44</sup> que surge en los años sesenta (Arce, 2008), teniendo como influencia el

---

<sup>43</sup> [...] "Todos los días van de mal en peor/ la gente dice que somos la maldición del diablo/ viviendo nuestras vidas de la manera que nos gusta/ no te preocupes por nosotros, lo hacemos bien". Traducción de autoría propia.

<sup>44</sup> El concepto "contracultura" proviene del inglés *contraculture*, que significa "contra la cultura tradicional" (Dezcallar, 1984), contextualizando a este concepto como una perspectiva para comprender a la generación de los años sesenta como un descontento contra la figura parental y social (Arce, 2008: 263). José Agustín define a la contracultura como "una serie de movimientos y expresiones culturales, usualmente juveniles, colectivos,

*Blues*, el *Jazz*, el *Rock and Roll* y el *Rock*. Estos géneros musicales son considerados parte de una base histórica, es decir, que el *Blues*, surgido a finales del siglo XIX y principios del XX, engendró al *Jazz*, que surgió a principios del siglo XX, y éste al *Rock and Roll*, desarrollado a finales de los años cincuenta, posteriormente al *Rock*, cuyo auge fue alrededor de los años sesenta, y, por último, al *Heavy Metal*, desarrollado a principios de los años setenta (Castillo, 2015). El sociólogo Theodore Adorno (2003: 37), objeto lo antes citado con la siguiente frase: “todos sus rasgos específicos –de la música- son parcas del proceso histórico. Comportan la necesidad histórica tanto más plenamente cuando menos legibles son ya inmediatamente como caracteres históricos”. Alejandro Mendoza<sup>45</sup> comparte que el *Rock and Roll* es el “hijo bastardo” del *Blues*, el *Rock* del *Rock and Roll* y el *Heavy Metal* del *Rock*, es decir, que estos géneros musicales no deben considerarse como ramificaciones entre sí, más aún, son vertientes históricas que van heredando las influencias sonoras y rítmicas. Empero, Deena Weinstein (2010) comparte que una de las herencias más representativas para la identificación sonora del *Rock and Roll* ante otros géneros musicales fue el volumen, que después se fue heredando en el *Rock*, y posteriormente en el *Heavy Metal*.

El músico mexicano Edgar Noyola<sup>46</sup>, menciona que estos géneros musicales tienen estructuras similares, como son las escalas pentatónicas menores, las tensiones provocadas por las cuartas y quintas aumentadas<sup>47</sup>, y principalmente, por la *nota blue* -conocido en el

---

que rebasan rechazan, se marginan, se enfrentan o trascienden la cultura institucional” (Moreno, 2005: 52). Por lo tanto, Stephen Castillo (2015), argumenta que el *Heavy Metal* no es una subcultura, debido a que, Esteban Krotz, critica el uso antropológico del concepto de *subcultura* como algo discriminatorio, integrando así a las personas desagradables, brutales y pobres –argumento crítico que rescata de Hobbes ante la definición que éste da con respecto al estado natural- (Krotz, 2003).

Los investigadores Titus Hjelm, Keith Kahn- Harris y Mark LeVine (2012), arguye que el *Heavy Metal* es una contracultura porque se puede alinear bajo una visión antagonista que explora y expresa el lado oscuro de la humanidad, y que puede ser provocativa para algunos sectores de la sociedad, principalmente, en las culturas religiosas más ortodoxas.

Aunado a ello, José Agustín (2004:129), explica que la contracultura “abarca toda una serie de movimientos y expresiones culturales, usualmente juveniles, colectivos, que rebasan, rechazan, se marginan, se enfrentan o trascienden la cultura institucional”, por lo tanto, la contracultura está integrada por conductas, lenguajes, códigos de vestir alternos a la cultura institucional.

<sup>45</sup> Alejandro Mendoza es locutor del programa *Metallion Productions*, reportero y *manager* independiente. Esta entrevista se realizó en el bar La Cosa Nostra el día 29 de octubre del 2016.

<sup>46</sup> Edgar Noyola es un músico mexicano egresado de la Escuela de Música DIM y pasante de la Licenciatura de Antropología Social de la ENAH. El testimonio fue compartido en su casa, en el municipio de Nezahualcóyotl, el día 18 de febrero del 2017.

<sup>47</sup> Se define como la separación entre dos notas musicales a partir de cuatro o cinco notas musicales, por medio de una estructura menor para crear escalas (Piston, 1998).

*Blues* de esta manera-, o mejor conocido como el *triton*o, “La escala del Diablo”, o el “Diabolus in Musica” (Walser, 2014). A pesar que estos géneros musicales coinciden con su estructura musical, también se van a encontrar diferencias sonoras, especialmente en el *Heavy Metal*, donde la distorsión<sup>48</sup> de la guitarra, la agresividad y velocidad de ejecutar la batería, el sonido robusto, grave y místico en el bajo, el alcance de notas musicales fuera del registro de la tesitura vocal y el virtuosismo en general<sup>49</sup>, crean atmósferas musicales agresivas, oscuras, tensas y experimentales a través de escalas menores con esencias melancólicas (Martínez, 2004; Arnett, 1991).

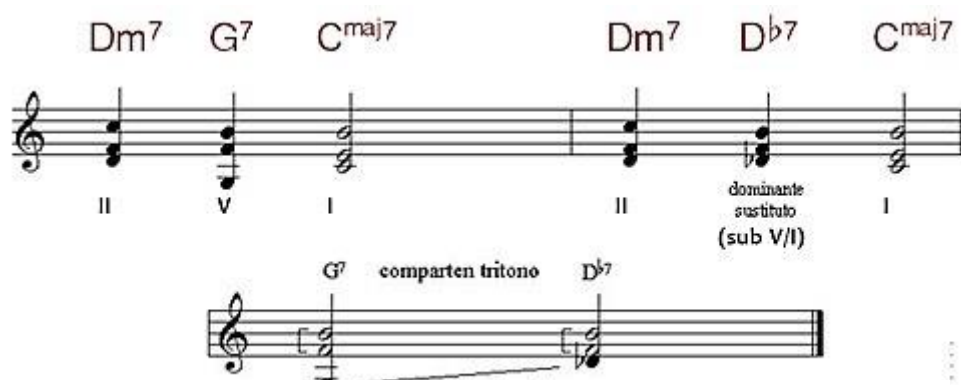


Imagen 1. Ejemplo de una transición de una escala tritono. Se inicia con un acorde de Re menor con séptima de segundo grado para ir a un acorde de Sol mayor con séptima en quinto grado y se concluye con un acorde de Do con su séptima mayor.

Por otro lado, la distinción entre los subgéneros musicales del *Heavy Metal* son tres aspectos: La etapa histórica con la que se representan, el contexto de las letras<sup>50</sup> en las

<sup>48</sup> En música, se le define como una creación de efectos sonoros saturados con la ayuda de un pedal o de una ecualización del amplificador.

<sup>49</sup> Comúnmente, estos instrumentos musicales son integrados en una banda de *Heavy Metal*. Cabe destacar que pueden ser integrados otros instrumentos musicales que permitan crear diversas ambientaciones musicales, como el *Doom Metal*, *Gothic Metal*, *Black Death Metal*, entre otros géneros.

<sup>50</sup> Cabe destacar que la primera banda que compuso una letra mencionando a la oscuridad fueron *The Rolling Stones* con la canción “Paint in black” -canción que se encuentra en el álbum “Aftermath”-, lanzado el 15 de abril de 1966. José Mari (2013), destaca que la inspiración para componer esta canción fueron aquellas puertas que se pintaron de color negro cuando la Reina Victoria falleció, y a la vez, el vocalista Mich Jagger, extrae la frase “I have to turn my head until my darkness goes” –que en español sería “Tengo que voltear mi mirada hasta que mi oscuridad se vaya”-de la obra “Ulyses” del escritor James Joyce.

Para el año de 1967, la misma banda lanzó un álbum haciendo alusión al Diablo, llamado “Their Satanic Majesties Request”, saliendo a la venta el día 8 de diciembre, y consecuentemente, compusieron la canción “Symphony for the devil” en el año de 1968. En cambio, la banda inglesa *Black Sabbath*, sacó a la venta su primer álbum en el año de 1970 llamado también “Black Sabbath”. En este álbum se encuentra que la canción número uno también se llama de la misma manera, cuya historia remonta que el vocalista Ozzy Osbourne le prestó un libro de hechicerías al bajista Geezer Butler, y éste lo leía antes de dormir. Cuando Butler despierta en la madrugada, observó una silueta que rápidamente se difuminó, y al ver ve que el libro de

canciones de cada subgénero musical y el tipo de identidad que van formando los melómanos a través de la distorsión musical para ser identificado auditivamente<sup>51</sup>. Para destacar estas diferencias entre géneros musicales, Alfredo Santillán<sup>52</sup> especifica que el *Rock and Roll* va más allá de la psicodelia que compartían los *hippies*, mientras que el *Rock* llegó para criticar situaciones sociales que se vivían en esos momentos, como resaltar una crítica a la institución religiosa por medio de temáticas del satanismo y la brujería, mientras que el *Heavy Metal* adopta lo anteriormente mencionado, pero incluyendo un sonido más estridente y poderoso.

Al hablar de lo poderoso en el *Heavy Metal*, es referirse a una fuerza simbólica que adquieren los seguidores enfocándolos en la vestimenta, en la forma de expresarse verbal y corporalmente y si deciden ser músicos, lo reflejan en los sonidos y distorsiones que usan para tocar. Con estas evidencias, Florian Heesch y Nial Scott (2016), afirman que, con el surgimiento del *Heavy metal*, se gesta una respuesta al debilitamiento de los roles de género hegemónicos, pues los *headbangers* adquieren características que, según la sociedad, corresponden al rol femenino -como pintarse las uñas de negro, dejarse el cabello largo, delinearse los ojos, usar faldas, perforarse los lóbulos de las orejas, etcétera-, mientras que en el *Glam Metal*, las mujeres, son estigmatizadas como las diosas de las perras –*bitch goddess*- y/o como *groupie* (Clifford-Napoleone, 2015). Sin embargo, cuando las mujeres han decidido ser intérpretes del *Heavy Metal*, son consideradas como el “arquetipo impostor masculino” –*the archetypical male impersonator*- (Clifford- Napoleone, 2015).

## 2.1 LA ESCALA TRITONO, EL ESPINAZO DEL “DIABULUS IN MUSICA”

Retomando la estructura musical del *Heavy Metal*, encontramos que el *tritono*<sup>53</sup> es la parte fundamental que brinda una esencia de tensión a este género musical. El tritono se puede

---

hechicerías había desaparecido. Posteriormente, compuso esta canción en alusión a este fenómeno paranormal (Übelgott, 2013).

Desde un enfoque histórico- cronológico, se observa que los *Rolling Stones* fueron la primera banda en mencionar a la oscuridad y al Diablo antes que *Black Sabbath*. En cambio, esto no descarta que dicha banda haya sido una de las bandas influyentes en el *Heavy Metal*.

<sup>51</sup> Testimonio recabado el día el día 18 de febrero del 2017, por el músico Edgar Noyola.

<sup>52</sup> Alfredo Santillán es baterista de la banda mexicana de *Death Metal* llamado “This is Hell” y pasante de la Licenciatura en Historia de la ENAH. Este testimonio fue compartido en el Rock Shop Insurgentes, el día 18 de octubre del 2016.

<sup>53</sup> Se define como una distancia entre la nota Fa y la nota Si. Cuando se realiza el tritono en otras notas musicales, se le da el nombre de *Tritono artificial*, mejor conocido como un intervalo de una cuarta disminuida. Esta información fue compartida por Edgar Noyola, el 18 de febrero del 2017.

analizar desde diferentes disciplinas artísticas y sociales -como la Musicología, la Armonía Moderna, la Antropología y la Historia-, debido a que este intervalo ha sido categorizado como el “sonido del Diablo”. En cambio, el tritono, los demás intervalos<sup>54</sup> de tensión y las escalas atonales son una forma de expresión social que permiten demostrar la contraparte de la consonancia auditiva, en otras palabras, que el orden social se representa como “algo no totalmente domado” (Adorno, 2003: 44).

Este intervalo musical fue prohibido en las composiciones eclesiásticas por la iglesia en la Edad Media (Mirshell, 2012), por el placer que se sentía al escuchar el tritono (Domínguez, 2015). El compositor medieval Guido D’arezzo, dio aviso a la iglesia que la nota Si fuera prohibida para que, junto con la nota Fa, no creara el tritono, porque dicho acorde generaba tensión para todo oyente, manteniendo aún las vibraciones en las bases sólidas de la iglesia después de ser tocada, induciendo a las personas que escuchaban ese intervalo a tener pensamientos impuros (Vargas, 2012). Estas reacciones fueron consideradas como manifestaciones del Diablo. Por lo tanto, las personas que se atrevían a tocar este intervalo, eran condenadas a morir por la Santa Inquisición<sup>55</sup>. Por otro lado, las mujeres en esta época medieval, no participaban libremente en la sociedad, y la mujer que adquiriera algún conocimiento era catalogada como bruja (Blazquez, 2011). En cambio, este tipo de prácticas no limitaron a la monja Hildegard von Bingen, quien aprovechó su posición eclesiástica para realizar composiciones de música sacra. Por otro lado, la duquesa Leonor de Aquitania gracias a la influencia de su abuelo, aprendió a tocar instrumentos musicales para musicalizar trovas y versos (Flori, 2005)

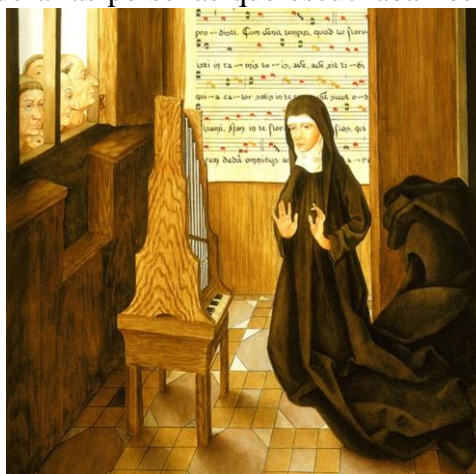


Imagen 1. La monja Hildegard von Bingen, anónimo, 1098.

En la etapa musical del período Barroco –antes del año 1600 hasta 1750-, (Malchis, 1981), se rescataron los tritonos como intervalos de alteraciones, que permitieron expresar la esencia para terminar un fragmento musical. La participación de las mujeres obtuvo un poco de fluidez, pues encontramos a la compositora italiana Francesca Caccini. Se

<sup>54</sup> Walter Piston (1998: 3) define al intervalo como “la distancia entre dos sonidos”.

<sup>55</sup> Testimonio recabado el día el día 18 de febrero del 2017, por el músico Edgar Noyola.

involucró en la música por su padre Giulio Caccini, por lo que fue conocida como la primera mujer que compuso una ópera italiana. Las obras<sup>56</sup> musicales de Francesca fueron integradas por diecinueve solos de canciones sacras, cuatro duetos para soprano y bajo y cinco óperas, de las cuáles sólo se ha rescatado una: *La Liberazione di Ruggiero* (Lobato, 2014). En esta etapa, también se encuentra la compositora italiana Bárbara Strozzi, quién realizó ochenta y dos obras, de las cuales, veinticinco son cantatas para soprano y bajo continuo (Lejman, 1992). También encontramos en esta época a las hermanas Rafaella y Victoria Aleotti, que crearon su propia orquesta y se presentaron en frente del papa Clemente VII (Social Musik, 2016). Hay que recordar que también otra compositora que destacó como clavicémbala y recopiladora de cantatas francesas en esta época fue la francesa Elisabeth Claude Jaquet de la Guerre (Social Musik, 2016).



Imagen 2. La clavicémbala francesa elisabet Claude Jaquet de la Guerre. Pintura hecha por el artista francés François de Troy.

No es sino hasta el Clasicismo -que abarca del año 1775 al año 1825- (Malchis, 1981), que el compositor Wolfgang Amadeus Mozart usó los tritonos con más libertad en sus obras *Maurerische Trauermusik KV 479*<sup>57</sup> –mejor conocido “Música para un funeral Masónico” – y el *Réquiem KV626* –también conocido como “el Réquiem de Mozart”- (López, 2013). En cambio, el prodigio más aclamado en la historia musical, tuvo una

---

<sup>56</sup> La mayoría de estas obras se pueden consultar en el libro de Francesca Caccini, llamado *Il Primo Libro Delle Musiche* (Lobato, 2014).

<sup>57</sup> Esta abreviación representa el Catálogo de Köchel –*Köchel Verzeichni*, en alemán- por el escritor y músico Ludwig von Köchel en el año de 1862. Este catálogo incluye todas las obras originales y manuscritos del compositor Wolfgang Amadeus Mozart. Esta abreviatura también se puede encontrar en el modo inglés, representando así el número de obra con una sola K (Neumayer y Reinish, 2011).

hermana llamada María Anna Walburga Ignatia Mozart –también conocida como Nannerl o Marianne-. Al igual que su hermano, María Anna tocaba el clavecín y piano a la edad de cinco años, por lo que en el año de 1759, su padre Leopold Mozart, realiza una compilación llamada “El libro de Música de Nannerl”. Cuando María Anna cumplió los dieciocho años, no se le permitió que continuara difundiendo sus talentos a través de los conciertos, por lo que sólo se dedicó a ser maestra de piano hasta su muerte (Sinalfea, 2012). Otras compositoras que aportaron musicalmente en esta etapa histórica fueron Marianne von Martínez, -alumna del músico Joseph Haydn-, dejando como legado más de doscientas composiciones y la parisina Paulina Duchambge, música que destacó por la ejecución de la guitarra (Social Musik, 2016).



Imágenes 3, 4 y 5. En la pintura de la parte superior izquierda es Marianne von Martínez la imagen de la derecha es la parisina Paulina Duchambge y la imagen situada en el centro es María Anna Walburga Ignatia Mozart. En la actualidad, la disciplina de la musicología está interesándose por el rescate de sus composiciones musicales y están visibilizando sus nombres en los libros de historia de la música.

En la época del Romanticismo –que abarca el siglo XIX-, compositores como Ludwig Van Beethoven, Franz Liszt, Richard Wagner y Niccolò Paganini, incluyeron al

tritono como una base fundamental dentro de sus composiciones musicales.<sup>58</sup> En esta época, las mujeres empezaron a ser un poco más reconocidas, sin embargo, aún se suscitaba este reconocimiento por haberse casado con algún músico o por ser su hermana, como la compositora y pianista Fanny Cecilie Mendelssohn –también conocida como Fanny Hensel-, cuyo hermano fue el compositor alemán Félix Mendelssohn. Dentro de sus composiciones, se encuentra el *Piano Trio en Re menor, Op. 11*, entre otras piezas para piano. Otra música destacada fue la pianista y compositora Clara Wieck Schumann –también conocida como Clara Wieck-. Se casó con el compositor alemán Robert Schumann, sin embargo, Clara Wieck fue reconocida como una de las mejores pianistas y compositoras más aclamadas en el Romanticismo (Castillo, 2010).



Imágenes 6 y 7. En el lado izquierdo se encuentra la compositora Fanny Cecile Mendelssohn y del lado derecho se tiene a la pianista Clara Wieck Schumann.

En una época más reciente, cuando el *Blues*<sup>59</sup> comenzó a ser ejecutado y difundido a finales del siglo XIX y principios del siglo XX por las personas afroamericanas en sus ratos libres, éstas introdujeron en este género musical representaciones de su vida cotidiana, como la esclavitud<sup>60</sup>, la pobreza, el miedo, la tristeza, la discriminación racial, las pasiones

<sup>58</sup> Algunas de estas obras son: *Los 24 Caprichos para violín Op. 1*<sup>58</sup> de Niccolò Paganini, la *Sinfonía No. 9 en Re menor, Op. 125* –compuesta por Ludwig Van Beethoven-, La *Sinfonía de la Divina Comedia de Dante S. 109*<sup>58</sup> – compuesta por Franz Liszt- y la sección de la ópera *Der Ring des Nibelungen WWV 86*<sup>58</sup> –traducido al español como “El anillo de Nibelungo- llamada *Götterdämmerung Op. 86*, -traducido como “El ocaso de los Dioses” (Castillo, 2015: 73) y las *Piezas para piano Op. 11* de Arnold Schönberg (Adorno, 2003).

<sup>59</sup> Deena Weinstein (2000), describe al blues como un complejo género musical que expresa las alegrías y tristezas de los afroamericanos, expresando una vida sin ilusión.

<sup>60</sup> La *razón poscolonial* que describe Ramón Pajuelo Teves (2001: 3), el *Blues* es también una “intersección entre las historias locales y los diseños globales [...], basadas en los conocimientos locales de los territorios ex coloniales, en Europa, África, América, etc”. Para comprender con claridad esta aportación, es indispensable contextualizarla desde un enfoque histórico a Estados Unidos como un país colonizador.

y los amores, usando como instrumento primordial la guitarra<sup>61</sup>. Estos estados de ánimo se representan con los tritonos, las escalas pentatónicas menores, los intervalos de las quintas aumentadas y los acordes con séptima menor. Sin embargo, el tritono fue conocido como la *Nota Blue* –o *The Blue Note* en inglés-, cumpliendo con la tensión del sonido, combinado con las demás estructuras musicales antes mencionadas. Sin duda alguna, las mujeres también efectuaron una participación activa, sin embargo, ésta sólo se enfatizaba en las cantantes –como “Ma” Rainey y Bessie Smith- y pianistas –como Dolly Adams y Emma Barrett-, por lo que hubo una escasa participación de las mujeres como trombonistas, trompetistas, saxofonistas y bateristas (Farrell, 2003).



Imágenes 8 y 9. Al lado izquierdo está la pianista Dolly Adams y en el lado derecho la vocalista Bessie Smith. Ambas artistas se enfrentaron ante los cánones de género que se establecían en su hogares, aunado el racismo en contra de los afroamericanos.

Cuando surgió el *Jazz* –a principios del siglo xx-, el tritono nuevamente tuvo mayor relevancia, representándose con el nombre *Flatted Fifth* –que en español se traduce como la quinta disminuida o la cuarta aumentada- (Brendent, 1962). En el *Jazz*, *La* función del *Flatted Fifth* es exactamente la misma que el tritono: hacer tensión. A diferencia del *Blues*, en el *Jazz* se implementa para representar diferentes tipos de tensiones con un intervalo de

---

Cuando los afroamericanos son llevados a este país como esclavos, éstos perciben un mundo moderno e industrializado contra su cosmología tradicional. Los afroamericanos, al poder “adaptarse” ante este fenómeno social, éstos adaptan las estructuras musicales *occidentalistas* y posteriormente, desarrollarían y dominarían con virtuosismo y elegancia los instrumentos musicales eléctricos, una de las características primordiales del poscolonialismo en la música.

<sup>61</sup> Testimonio recabado el día el día 18 de febrero del 2017, por el músico Edgar Noyola.

terceras y séptimas que hacen característico a este género y, además, el ritmo varía por los compases compuestos<sup>62</sup> que se usan (Brendent, 1962). En este género musical, las mujeres participaron de manera fluida hasta los años cincuenta, como Billie Holiday<sup>63</sup>, Lady Day, Sarah Vaughn y Eleanora Fagan como cantantes; mientras que las instrumentistas Mary Lou Williams, Carla Bley, la directora de *Big Band* María Scheinder y la trompetista Ingrid Jensen (Farrell, 2003).



Imágenes 10 y 11. Al lado izquierdo se encuentra la trompetista Ingrid Jensen y del lado derecho está la cantante Sarah Vaughn.

Por su parte, el *Rock and Roll* empezó a surgir en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX en Estados Unidos. La estructura musical es influida por las bases –antes mencionadas- del *Jazz* y del *Blues*, incluyendo una innovación tecnológica que favoreció a convertir a la guitarra<sup>64</sup> y al bajo como instrumentos eléctricos, permitiendo así incrementar

---

<sup>62</sup> Son aquellos compases cuyos numeradores abarcan una fracción en 6, 9 o 12 tiempos (Cordantonopulos, 2002).

<sup>63</sup> Se le considera como la primera cantante que usó el micrófono para amplificar el volumen de su voz (Farrell, 2003).

<sup>64</sup> Enfocando la tecnología aplicada a los instrumentos musicales usados –en especial a la guitarra- en el *Heavy Metal*, se encuentra el ingeniero mexicano Javier Hernández Montesinos (2013), detallando que el surgimiento de la guitarra eléctrica fue en los años veinte, cuando los músicos George Beauchamp y John Dopyera, desarrollaron la idea de incrementar el volumen de la guitarra, creando así la *National String Instrument Co.* En los años treinta, Beauchamp inventó la primera pastilla de guitarra y, por ende, surgió la primera guitarra “freidora” –*the frying pan*-. Por otro lado, Lloyd Loar, desarrolló un prototipo de amplificador en las guitarras españolas, creando a la vez la empresa Vivi-tone. La desventaja que produjo este

el sonido con la ayuda de amplificadores y desarrollando diversos timbres de la guitarra por medio del pedal *fuzztone*. Las combinaciones de estas innovaciones tecnológicas permitieron que los sonidos de los instrumentos musicales fueran distorsionados y con mayor volumen, creando una sensación de potencia (Muñoz, 2010). Viendo este fenómeno desde un enfoque sociológico, Bruno Latour expresa que “la tecnología musical es una variable del proceso de racionalización de la modernidad, proceso complejo que engloba más dimensiones sociales de cambio” (en Noya, 2014: 546); es decir, que con la tecnología en la música, el cambio surge desde la innovación del sonido hasta crear



Imagen 11. *The Shireless* fue la primera agrupación femenil que alcanzaron mayor popularidad en la década de los sesenta.

un movimiento juvenil a través del sonido, simbolizado por la rebeldía ante las instituciones tradicionales. En esta etapa histórica- musical, encontramos a las “frontwomen” *The Shireless*, *The Shangri- Las* y *The Ronettes* (*The History of Rock and Roll*, 1998). Aunado a ello, estos proyectos sobresalen porque las integrantes realizan intervalos sólo con sus voces, por lo que aún las mujeres continúan prevaleciendo como vocalistas, solistas o pianistas, postura que ha fomentado erróneamente que estos instrumentos musicales son sólo para mujeres.

---

artefacto de guitarras españolas fue que, el instrumento estaba unido al amplificador, llegando a pesar alrededor de cincuenta kilogramos. Al no tener éxito con este prototipo, en el año de 1935, Gibson consideró este prototipo para mejorarlo, desarrollando la primera guitarra serie ES-150, que incluyera una pastilla y un diseño asimilando la tapa de un violín. La desventaja de este modelo fue que no se obtenía un sonido limpio, permitiendo que las vibraciones provocadas por el guitarrista no fueran enfocadas a una sola cuerda, al contrario, que intencionalmente, estas vibraciones se expandían en las otras cuerdas, por lo que Lester William Polfuss –mejor conocido como Les Paul- modificó el cuerpo de la guitarra por madera sólida, insertando dos pastillas y un diapason de pino. Este modelo de guitarra también lo implementó Clarence Leónidas Fender –mejor conocido como Leo Fender- en el año de 1949. A diferencia de Les Paul, Fender sacó al mercado la primera guitarra eléctrica Telecaster, de cuerpo sólido y hecho a cadena industrial.

Cuando el *Rock and Roll* “engendra al bastado del *Rock*”<sup>65</sup>a partir de los años sesenta, se usa una nueva figura armónica/melódica que actualmente sigue predominando en la guitarra y en el bajo: El *power chord*<sup>66</sup>. Cuando el *power chord* se combina junto con la distorsión, la amplificación del sonido y el aumento de la velocidad del ritmo, se desarrolla una sensación sonora agresiva e intensiva (Muñoz, 2010). Deena Weinstein (en Galicia, 2016), describe que cuando el volumen y la intensidad son combinadas, se crea la potencia, que permite sentir a los jóvenes una vitalidad física y emocional. Por su parte, Adrián de Garay (1996), considera al *Rock* como un producto de la cultura juvenil en el mundo que marcó una diferencia entre la cultura y la moralidad adulta después de la Segunda Guerra Mundial; por lo tanto, este género musical ha generado una cultura alterna que ha permitido crear diversas identidades socio-culturales, permitiendo el surgimiento de nuevas tradiciones, prácticas y valores entre las personas que son aficionadas a este género musical (González, 2004). El *Rock* suele considerarse más allá que un género musical, “porque la Naturaleza del *Rock* se encuentra en la rebeldía. No tiene por qué ser un sueño utópico pasado de moda o una ideología ya gastada” (Vidal, 2009: 83). En esta situación, las “frontwomen” fueron más aclamadas y reconocidas por el público, como es el caso de



Imagen 12. Janis Joplin ha sido una de las mejores cantantes que ha existido en la historia, dado que la esencia de su voz se asemejaba a las cantantes de *Blues*.

Janis Joplin –con su proyecto llamado *Big Brother and the Holding Company*-, Signe Toly Anderson –vocalista de la banda *Jefferson Airplane*-, Grace Slik –vocalista de la banda *The Great Society*-, Nancy Blossom –vocalista de la banda *fifty Foot Hose*-, Nancy Nevins –vocalista de la banda *Sweet Water*-, entre otras intérpretes (Radio Medellín, 2014).

<sup>65</sup> Testimonio recabado el día 29 de octubre del 2016, por el locutor Alejandro Mendoza.

<sup>66</sup> Este acorde está integrado por una nota principal –mejor conocida como *la nota fundamental*-, separada por un intervalo de cinco notas –es decir, de su quinta de la fundamental-, y un intervalo con 8 notas de distancia –intervalo de octava- (Muñoz, 2010).

## 2.2 EL BRICOLAGE EN EL HEAVY METAL

El antropólogo franco-belga Jean Claude Levi- Strauss (1997: 42), detalla que el término *bricolaje* “consiste en elaborar conjuntos estructurados, no directamente con otros conjuntos estructurados sino utilizando residuos y restos de acontecimientos”. Este término ha sido usado por la socióloga Deena Weinstein en el primer capítulo de su obra *Heavy Metal The music and its culture*, llamado “Studying Metal: The Bricolage of Culture”. En este capítulo, Weinstein (2016: 6) arguye que el *Heavy Metal* ha sido estigmatizado en diferentes esferas sociales –política, religiosa, social, cultural- como un género musical agresivo, que suscita a la violencia, a la promiscuidad, a la rebeldía y al satanismo, considerando que dicho género musical “its itself a *bricolage*, a loose organization of diverse elements”<sup>67</sup>. De igual manera, si se compara la analogía de Levi- Strauss con el término de *bricolage* con la música, se obtienen dos perspectivas: 1) Analizar que la música está fundamentada con base en estructuras musicales –partituras, valores rítmicos, escalas, modos, tonalidades, rítmica, métrica etcétera; y 2) Considerar a la música como lo significativo de diversas culturas como una forma de identidad, de status social, y de desarrollo de imaginarios sociales que conllevan a identificar interpretaciones y explicaciones socio-históricas y musicales. Por lo tanto, al considerar a una banda en absoluto como precursora del *Heavy Metal*, se negaría el *bricolaje musical* que forja este género. Un ejemplo de ello es la categorización que realizó el antropólogo Sam Dunn (2005), con el surgimiento del *Heavy Metal* como *Early Heavy Metal*, incluyendo a *Led Zeppelin*, *Blue Cheer*, *Black Sabbath* y *Deep Purple*. En cambio, para poder enriquecer los elementos antes mencionados del *bricolaje musical*, es indispensable integrar a bandas como *Cream*, *Iron Butterfly*, *Rolling Stones* y *Jimmy Hendrix*, desde una perspectiva histórica y como una forma de resaltar a estos músicos como personajes que representan un movimiento, como la onda *Hippie* de los años setenta.

Otro aspecto fundamental para considerar al *Heavy Metal* como un *bricolage*, es destacar la ubicación geográfica con el enfoque del surgimiento de las primeras bandas del *Early Heavy Metal*<sup>68</sup>; por lo que, tenemos a Estados Unidos con Jimmy Hendrix, *Iron*

---

<sup>67</sup> “Es en sí mismo, un *bricolage*, una libre organización de diversos elementos”. Traducción de autoría propia.

<sup>68</sup> Esta categoría musical- histórica abarca a partir de 1965 a los años setenta (Castillo, 2015).

*Butterfly* y *Blue Cheer*, y a Inglaterra con *Black Sabbath*, *Cream*, *Led Zeppelin*, *Deep Purple* y *The Rolling Stones*. La importancia de mencionar a estos países son por tres motivos fundamentales: 1) Por el surgimiento e innovación de la tecnología en los instrumentos musicales –como la guitarra eléctrica-, 2) Por la inspiración del contexto de las letras y 3) el estilo de vida –tanto de los músicos como de los melómanos- que representa el *Heavy Metal* en Inglaterra<sup>69</sup>.

También es de suma importancia que la interpretación de este género musical sea considerada como una representación de rebeldía, de una fuerza inminentemente masculina, relacionada con la creencia en seres malévolos, y principalmente, las personas melómanas o intérpretes del *Heavy Metal*, se les relacione son relacionadas con el uso de drogas, de alcohol, son depresivas, violentas y perversas (Weinstein, 2000).

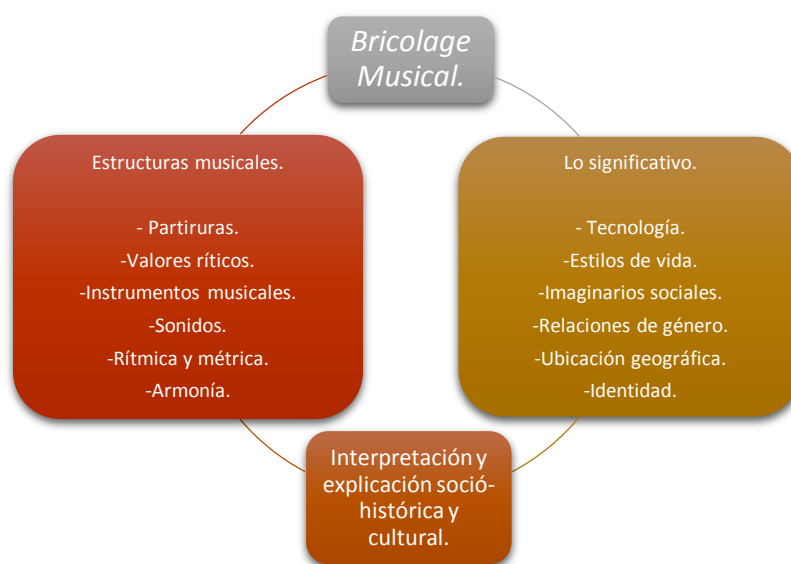


Imagen 13. Diagrama representativo de lo que es el *bricolage musical*.

<sup>69</sup> Resaltando este punto fundamental, no hay que considerar estas dos ubicaciones geográficas dentro de un mismo espacio- tiempo; al contrario, debido a la transformación de los instrumentos musicales al “mundo tecnológico”, dicho fenómeno los condujo a una expansión global que posteriormente se vería reflejada en la dominación musical de los mismos, expandiendo y desarrollando nuevos horizontes musicales, como el *Heavy Metal*, entre otros géneros. Esta información fue compartida por Edgar Noyola, el 18 de febrero del 2017

### 2.3 ¿QUÉ ES EL *HEAVY METAL*?

A partir de las investigaciones realizadas sobre la “música del Diablo”, se han encontrado debates que cuestionan desde la conceptualización de lo que es el *Heavy Metal* hasta qué banda- o bandas- fueron las precursoras de este género musical. El musicólogo Fernando Galicia (2016), comparte que la definición del *Heavy Metal* no es concreta ni categórica, debido a que aún no existen investigaciones musicológicas que profundicen su estructura musical, mientras que, por otro lado, se encuentran argumentos que fundamentan a las bandas precursoras de este género musical, como *Cream*, *Led Zeppelin*, *Deep Purple*, *Iron Butterfly*, *Black Sabbath*, *The Rolling Stones* y Jimmy Hendrix<sup>70</sup>, basándose en la innovación del virtuosismo y de los sonidos distorsionados de la guitarra y del bajo, los ritmos rápidos y golpes fuertes de la batería y el poder del estilo vocal (Walser, 2014). Arguyendo esta postura, el antropólogo Sam Dunn, en su documental *Metal: A headbanger’s Journey* (2005), menciona que la primera banda musical precursora del *Heavy Metal* fue *Black Sabbath*, por las asociaciones sonoras que Tony Iommi implementa en las estructuras musicales, como los tritonos, las escalas menores que incluyeron una nota *Si bemol* para crear más tensiones musicales (entrevistado en Dunn y McFayden, 2005). Más aún, existe un debate entre qué banda fue precursora del *Heavy Metal*: Si *Led Zeppelin* o *Black Sabbath* (Weinstein, 2000). Andrew L. Cope, en su obra *Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music* (2010), analiza la dicotomía entre *Led Zeppelin* y *Black*



Imagen 14. Black Sabbath, la primera agrupación inglesa que es considerada como una de las bandas fundadoras del *heavy Metal*.

*Sabbath*, para sustentar quién fue la banda precursora del *Heavy Metal*. Dichas características abarcan: El origen geográfico (Birmingham, Inglaterra), donde obtienen las influencias de las estructuras musicales del *Blues* norteamericano de los años cincuenta y sesenta que transforman una interpretación del *Blues* inglesa mediante la ejecución

<sup>70</sup> Testimonio recabado el día el día 18 de febrero del 2017, por el músico Edgar Noyola.

tanto del baterista John Bonham, el guitarrista Tony Iommi y la similitud de la interpretación vocal entre Robert Plant y Ozzy Osbourne, agregando el ruido estrepitoso proveniente de las fábricas de Birmingham, interviniendo desde el estilo de vida de las personas que habitaban ese lugar hasta en la representación sonora de las fábricas en la guitarra y en la batería. De igual forma, Stephen Castillo (2015), objeta que la banda *Black Sabbath*, recurrió a los tritonos para componer música con atmósferas oscuras y atrayentes. Con estas aportaciones, entonces, ¿quiénes son los precursores del *Heavy Metal* y qué características -estructuras musicales y sonoras- se deben integrar para que este género musical sea considerado como tal?

La socióloga Deena Weinstein, en su artículo “Just so Stories: *Heavy Metal* Got Its Name- A Cautionary Tale”<sup>71</sup> (2014), analiza el surgimiento del concepto del *Heavy Metal* a partir de tres acontecimientos: Por la canción “Born to be wild” de la banda norteamericana *Steppenwolf*, por la obra literaria llamada “Nova Express”<sup>72</sup>-escrita por el literato norteamericano William Burroughs-, y el artículo redactado por el crítico americano Lester Bangs en la revistas *Creem* y *Rolling Stone* en el año de 1972, donde se refiere al sonido de la banda *Black Sabbath* como *Heavy Metal*.

Con respecto al artículo publicado por Lester Bangs en las revistas *Creem* y *Rolling Stone*, el término del *Heavy Metal* fue usado por la similitud entre la canción de “War Pigs” de *Black Sabbath* y la novela *Nova Express* de Burroughs, porque “expresan la misma cosa” (Weinstein, 2014: 39). Bangs también criticó que el término *Heavy Metal* “is not

---

<sup>71</sup> “Así que sólo son historias: cómo el *Heavy Metal* obtuvo su nombre- Un cuento cauteloso”. Traducción de autoría propia.

<sup>72</sup> En el caso del novelista norteamericano William Burroughs, en su trilogía *Nova Express*, -obra pornográfica de ciencia ficción-, introduce a los personajes “The Heavy Metal Kid” y “The Heavy Metal People of Uranus” (Walser, 2014; Weinstein, 2000; Castillo, 2015). Aunque, en términos generales, se usa comúnmente para referirse a la metalurgia y la química, Burroughs emplea esos términos para referirse a la intoxicación de los metales pesados en los seres humanos, y que, a la vez, permitieron a los músicos convertir esta condición tóxica en metáfora desde el aspecto musical, usándola como un adjetivo para describir el sonido que los músicos emanan a través de la creatividad y la autenticidad (Weinstein, 2014). Es decir, que a través del ritmo, el sonido, el timbre y el contexto, se va a desarrollar la identidad musical dentro de los subgéneros del *Heavy Metal*.

music, its distortion- and that is precisely why its adherents find it appealing”<sup>73</sup> (Weinstein, 2014: 40).

Por otro lado, Patricia Romanowski y Jon Pareles (en Castillo, 2015) comparten que la primera banda que hace alusión a este término fue *Steppenwolf* en su canción “Born to be wild”<sup>74</sup>, lanzada en el año de 1968. A continuación, se mostrará un segmento de dicha canción que incluye la palabra *Heavy Metal*:

*I like smoke and lightning  
Heavy metal thunder  
Racin' with the wind  
and the feelin' that I'm under  
Yeah Darlin' go make it happen  
Take the world in a love embrace  
Fire all of your guns at once  
And explode into space.*<sup>75</sup>

El compositor Mars Bonfire (en Weinstein, 2014), comparte que cuando compuso la letra de “Born to be wild”, usó la frase “*Heavy Metal thunder*”, representando la experiencia de conducir una motocicleta en las carreteras del desierto de California y que, en términos metafóricos, el ruido que emana de la motocicleta incorporan la rudeza y el poder que vivieron los jóvenes de los años sesenta de una manera momentánea.

Otro rasgo a destacar con respecto al término del *Heavy Metal* es, que al ser usado desde el contexto musical, surgen dos usos: Referirse a este género como una forma de distinción de los demás géneros musicales –en términos generales-, y como un subgénero musical que fue moldeado a partir de los años setenta con las bandas *Judas Priest*, *Rainbow* y *Dio*<sup>76</sup> (Dunn y McFayden, 2005).

---

<sup>73</sup> “No es música, es distorsión- y es precisamente porqué sus adherentes las encuentras atractivas”. Traducción de autoría propia.

<sup>74</sup> “Nacido para nacer salvaje”. Traducción de autoría propia.

<sup>75</sup> “Me gusta fumar y los truenos /relámpagos de metales pesados/ manejando con el viento/ y la sensación de que estoy bajo/ Así es querida, tú podrías hacer que esto suceda/ toma al mundo en un amoroso abrazo/ dispara todas tus pistolas al mismo tiempo/ y que exploten en el espacio”. Traducción de autoría propia.

<sup>76</sup> Estas bandas pertenecen a la categoría del *Heavy Metal*, que abarca a partir de los años setenta a la actualidad.

Considerando al *Heavy Metal* como un subgénero musical, Stephen Castillo (2015), menciona que el término *Heavy Metal* es referible –en términos generales- a todo el estilo del metal, por lo tanto, este género musical se encuentra subdividido por géneros que se caracterizan por la ideología, por el ritmo, por la ejecución, el sonido y la distorsión de los instrumentos musicales y vocales, así como el contexto de las letras que integran algunas canciones. Estos subgéneros más representativos son el “*Heavy Metal*, el *Power Metal*, el *Speed Metal*, el *Thrash Metal*, el *Doom Metal*, el *Death Metal*, el *Grindcore*, el *Viking Metal*, el *Folk Metal*, el *Black Metal*”, entre otros géneros (Castillo, 2015: 74).

En el caso de Inglaterra, la historia remonta en la ciudad de Birmingham bajo tres características. En primer lugar, fue un punto importante en la Segunda Guerra Mundial, dado que esta ciudad era rica en minerales y metales, por lo que estos recursos fueron usados para la construcción de armamento. En segundo lugar, en esta ciudad nacieron algunos músicos precursores como Tony Iommi, Ozzy Osbourne, Robert Plant y John Bonham, que dieron origen tanto a *Black Sabbath* como a *Led Zepellin*. En tercer lugar, el estilo de vida que han llevado los habitantes ante una ciudad industrializada (Cope, 2010). Respeto al impacto del estilo de vida en Birmingham, el vocalista de la banda inglesa *Judas Priest*, Rob Halford (entrevistado en el documental *Heavy, The Story of Metal, 2006*), comparte lo siguiente:

Recuerdo que, cuando era niño, estaba en la clase y junto a la escuela había una enorme fábrica de fundición, y mientras estabas en clase, podías escuchar los martillos, los compresores aplastando y salpicando el metal y todo el humo entraba al salón de clases, los libros “brincaban” en su pupitre, físicamente lo podías sentir y a veces piensas: Creo que eso fue el metal entrando a mis pulmones, atravesando mis venas.

Por otro lado, tenemos el accidente que sufrió Tony Iommi en una fábrica donde trabajaba:

En una fábrica como soldador, es muy raro porque, de hecho, iba a renunciar ese día, recién había entrado a la banda [*Black Sabbath*], así que era mi última jornada y no había mucho que hacer. La persona que cortaba el metal faltó ese día y me pidieron que yo lo hiciera, pues estaba perdiendo el tiempo. Me pusieron frente a una máquina que corta y dobla metal, yo no tenía idea de cómo manejarla, jamás la había usado. Desafortunadamente, se me atoró la mano y me la aplastó. Como quité la mano, me desgarró ambos extremos y eso arruinó todo (en *Heavy, Story of Metal, 2006*).

Estas experiencias asociadas con el ruido estridente proveniente de las fábricas, la afinación en tonalidad de *Re* que adaptó Tony Iommi en la guitarra para tener mayor comodidad al tocar y la prótesis que él mismo creó, dan como resultado que el *Heavy Metal* provenga de dos vertientes. La primera vertiente es asociada con un ruido –transformado en sonido- creado por los golpes del material metálico con algún otro objeto que han sido asimilados por las cuerdas de las guitarras y bajos, de los golpes en la batería; y la segunda vertiente es la mezcla del sonido atmosférico e intrigante con los acordes y distorsiones de las guitarras y voces.



Imagen 15. Las prótesis que ha usado Tony Iommi a lo largo de su carrera artística como guitarrista.

A partir de la mitad y finales de los años setenta, algunas bandas dejaron un legado que solidificó la identidad sonora del *Heavy Metal*, como *Judas Priest*, que integró dos guitarras<sup>77</sup> en su agrupación (Castillo, 2015), y el guitarrista Eddie Van Halen, quién revolucionó la técnica de ejecución combinando la técnica académica y popular en su instrumento (Walser, 2014). En este contexto, también se integraron los bateristas como Ginger Baker -de la banda *Cream*-, Mitch Mitchell -baterista de Jimmy Hendrix-, y Keith Moon -de la banda *The Who*-, que adaptaron el diseño del doble bombo -hecho por el músico Lui Belson en el año de 1939-, mientras que, el baterista Ian Paice -de la banda *Deep Purple*- solidificó la función del doble bombo para interpretar ritmos acelerados

---

<sup>77</sup> La intervención de las dos guitarras actualmente sigue activa alrededor del mundo. Las funciones de estas dos guitarras son las siguientes: que una guitarra sea la base rítmica de las canciones, mientras que, la otra guitarra es ejecutada por medio de “solos” melódicos –melodías que sobresaltan en una canción y que, frecuentemente, esta melodía es virtuosa- que resaltan las tonalidades de dichas canciones. En algunas estructuras musicales, la ejecución de las dos guitarras también puede ser factible en un diálogo entre *solos* que, regularmente, son ubicados en el intermedio de una canción. Testimonio recabado el día el día 18 de febrero del 2017, por el músico Edgar Noyola.

(Ramos, 2011); y por último, la técnica que han usado Bruce Dickinson –*frontman* de la banda *Iron Maiden*- y Ronni James Dio para poder cantar notas agudas, rompiendo los esquemas tradicionales del registro vocal masculino (Dunn y McFayden, 2005).

Estos legados -anteriormente señalados-, junto con los acontecimientos históricos y sociales que se han suscitado alrededor del mundo, han permitido que el *Heavy Metal* haya conquistado los lugares más recónditos del mundo y que al mismo tiempo, se ramificara con nuevos estilos rítmicos, históricos e instrumentales. Cuando se llevaba a cabo esta difusión global, ocurrió también un fenómeno social: Que este género musical haya sido estigmatizado como un medio que difunde la violencia, el consumo de drogas, el suicidio, la adoración del Diablo, entre otros prejuicios, a tal grado de llevar dicha estigmatización sonora y social a las tribunas en Estados Unidos en el año de 1984 (Castillo, 2015). Algunos ejemplos de estas problemáticas son los acontecimientos que se llevaron a cabo con el cantante Dee Snider -*Twisted Sister*- y con el cantante Rob Halford –de la banda *Judas Priest*-. Ambos fueron acusados de causar el suicidio en los adolescentes, de pervertir la mentalidad de los jóvenes a través de sus canciones, entre otras situaciones relacionadas con los conflictos sociales (Castillo, 2015; Dunn, 2005). A causa de ello, en el año de 1985, la Asociación de la Industria Disquera de Norteamérica, optó por regular el material musical, a partir de las calcomanías que incluyen la leyenda “Parental Advisory Explicit Lyrics”<sup>78</sup>, surgiendo así una disyuntiva entre las personas que querían aprovechar la rebeldía como una forma de publicidad y las personas que defendían la ética y la moral en la sociedad (Castillo, 2015). Actualmente, estas estigmatizaciones aún son vigentes, permitiendo profundizar desde diferentes disciplinas que conlleva a este género musical.

### **2.3.1 LOS ESCALONES AL INFRAMUNDO: LOS SUBGÉNEROS DEL *HEAVY METAL***

Como anteriormente se mencionó, el *Heavy Metal*, es ramificado en diversos subgéneros musicales, diferenciándose a través de la etapa histórica en la que se desarrollan, por el contexto de las letras, por el ritmo y de la distorsión del sonido a través de la implementación de los instrumentos musicales que participan en sus ensambles.

---

<sup>78</sup> “Aviso parental de letras explícitas”. Traducción de autoría propia.

En el año del 2011, la cadena de televisión norteamericana VH1 transmitió la serie *Metal Evolution* -dirigida también por el antropólogo Sam Dunn y Mac Fayden-. En esta serie demuestran la clasificación de los subgéneros musicales de *Heavy Metal*, basándose en entrevistas hechas por músicos que han representado los subgéneros musicales por medio de la *vox populi*, la ubicación geográfica, el surgimiento cronológico, el contexto de las letras y el estilo musical.

En este programa, se puede presenciar que algunos subgéneros tienen mayor relevancia que otros, iniciando por la gran influencia del *Metal Temprano Británico* que a la vez, se desarrolló paralelamente –en términos históricos e innovaciones tecnológicas- con el *Metal Temprano Norteamericano*. Se resalta que dentro de estas dos influencias



Imagen 16. La banda *Girlschool* considerada como la primera banda británica femenil.

musicales, se encuentran integrados tanto el *Rock* como el *Punk Original*, debido a que este último también surgió en Inglaterra, Nueva York y Detroit y en las estructuras musicales, la distorsión en las guitarras y los ritmos rápidos de las baterías fueron características influyentes para transformar un ruido estridente (Ivaylova, 2015). Retomando la línea histórica del *Heavy Metal*, se encuentra

que, a finales de los años setenta y principios de los ochenta, el surgimiento de nuevas bandas legendarias continuaron, como son *Iron Maiden*, *Motörhead* y *Saxon* (Walser, 2014). Asimismo, surgió la primera banda “femenina”<sup>79</sup> del *Heavy Metal: Rock Goddess* – posteriormente, algunas integrantes formaron la banda más reconocida de esta ola llamada *Girlschool*<sup>80</sup>-. Estas agrupaciones británicas han sido consideradas como parte de la “Nueva

<sup>79</sup> El término de “banda femenina” está vista desde una perspectiva androcéntrica, dado que las mujeres deben cumplir los roles de ser sumisas, ser sólo amas de casa, por lo tanto, es preferible referirse a una banda musical, cuyas integrantes sean mujeres, como “banda femenil”. Esta referencia se puede observar en el libro *Sirenas al Ataque* de Teresa Estrada (2008).

<sup>80</sup> Sin embargo, también existieron bandas femeniles (*girl groups*) que fueron antecesoras de *Girlschool*, como *The Runaways*, *The Ace of Cups*, *Fanny* (Nieblas, 2015), y como las “frontwomen” Toly Anderson,

Oleada del *Heavy Metal* Británico”. Por otro lado, dentro de los mismos años ochenta, en Los Ángeles, California, surgieron las bandas *Motley Crüe*, *Ratt*, *Quiet Riot*, *Dokken*, *W.A.S.P.*, *Def Leppard*, *Poison*, *Guns N’ Roses*, *Twisted Sister*, *Scorpions*. Sin duda, no pueden faltar las mujeres al mando de los instrumentos musicales, como la banda *Vixen*, *Phantom Blue*, *Doro* y Lita Ford como “frontwoman”. Estas bandas encabezan el subgénero del *Glam Metal* andrógino –también conocido como *Hair Metal*, por el uso de los cabellos encrespados (Walser, 2014).

La estructura musical del *Glam Metal* es una combinación de balada con acordes mayores que permiten expresar una esencia romántica y melódica por medio de guitarras y melodías vocales impostadas-, es decir, *power ballads* (Castillo, 2015; Walser, 2014). Respecto a ello, los músicos que han pertenecido a esta ola han sido identificados por la extravagancia de la vestimenta, desde el uso del maquillaje y el cabello encrespado, pantalones de cuero, balerinas en la frente, pañuelos, botas con plataforma, por usar colores vivos, entre otras características, por lo que este género ha sido considerado más como un espectáculo visual que como una tendencia musical, aunado que esta representación ha aparentado la confusión de si son mujeres u hombres las personas que aportan dichas características en el escenario. A pesar que este imaginario andrógino propició la deconstrucción en la identidad de los géneros masculinos y femeninos, los hombres reforzaban su empoderamiento patriarcal considerando a las *grupies* como trofeos, simbolizando la virilidad (Weinstein, 2016). Aunque, algunos músicos, mientras esperaban el sueño de tener solvencia económica a través de la música, el arquetipo en este género se fue identificando como tener relaciones sexuales con mujeres con una economía estable para que les pagaran la comida, la renta y la adquisición de nuevos instrumentos o equipos de audio, así como explotar el cuerpo visual de las mujeres con vestimenta erótica en los vídeos (Spheeris, 1988). Considerando más allá de la vestimenta y la estructura andrógina, este género musical desarrolló un imaginario social como ser famoso, viajar por el mundo, tener a su disposición muchas mujeres como un objeto sexual, consumir excesivamente

---

Grace Slick, Janis Joplin, Nancy Blossom, Nancy Nevis (Radio Medellín, 2014), y los proyectos con dos o más integrantes como *The Shireless*, *The Shangri-Las*, *The Ronettes* (The History of Rock and Roll, 1998). Estas bandas, *front women* y *músicas* antes mencionadas, entrarían en las categorías del *Rock and Roll*, *Punk* y *Rock*, por lo tanto, no se considerarían precursoras del *Heavy Metal* como tal, tomando en cuenta las características socio- culturales y musicales que se han explicado con anterioridad.

drogas y alcohol, y especialmente, que el hombre sea un “macho vanidoso” y metalero (Castillo, 2015), y consecuentemente, diría Christie (entrevistado en el documental *Heavy, The Story of Metal*, 2006), el *Heavy Metal* se “americanizó”.



Imagen 17. La banda norteamericana *Motley Crüe*. En esta imagen se puede observar la deconstrucción de los cánones andróginos como parte del *performance* metalero.

Aun cuando la participación de las músicas fue más activa en ese género, y que las mujeres –sin importar si eran *grupies*, melómanas o músicas- hayan inspirado a otras mujeres para ser músicas y ofrecer conciertos de calidad (Spheeris, 1988), la lucha del empoderamiento masculino persistió fuertemente en esta generación musical, dado que estas bandas femeniles eran poco conocidas. Una de estas características –adicionando estética visual- se puede observar claramente en los vídeos de estas bandas, por ejemplo, en el vídeo *Poison*, de Alice Cooper. Ahí se observa el uso de las bailarinas, trajes de cuero, ojos delineados de negro y cabello encrespado, caracterizando una vestimenta “femenina”-andrógina. En este vídeo, también aparecen dos mujeres, cuyas vestimentas son totalmente radicales entre sí, como el vestido blanco –asociando la pureza- y un conjunto de traje de baño de látex color negro, escenificando el espacio visual con cadenas, simbolizando el sadomasoquismo. Para complementar este análisis, el coro de esta canción expresa lo siguiente:

*I wanna love you but I better not touch (don't touch)*  
*I wanna hold you, but my senses tell me to stop*  
*I wanna kiss you but I want it too much (too much)*  
*I wanna taste you but your lips are venomous poison*  
*You're poison, running through my veins*  
*You're poison*

La conductora Nina Blackwood, (entrevistada en el documental *Heavy, The Story of Metal*, 2006), comparte que esta manera de fusionar el *Pop* y las baladas románticas con el *Heavy Metal*, se expandió con mayor facilidad, gracias al surgimiento del primer canal televisivo- musical que salió al aire el 1 de agosto de 1981: MTV. Gracias a este novedoso medio de comunicación televisivo, el *Heavy Metal* se le dio más importancia con la imagen colorida de los vídeos que se transmitían en este canal, contextualizando el sonido y las letras desde un enfoque romántico y donde las mujeres participaron más como un objeto sexual en los vídeos que como músicas. Por primera vez, se puede hablar que el *Heavy Metal* conquista la industria musical<sup>82</sup>.

Mientras se llevaba a cabo el punto de la decepción que tuvo la mayoría del público al convertir el *Heavy Metal* en una apariencia física y no como un desarrollo musical, surge alrededor de los años ochenta, en la costa Oeste de Estados Unidos, el género llamado *Thrash Metal*<sup>83</sup>. La estructura musical de este género –a diferencia del *Hair Metal*–, resalta mucho la velocidad que tocan los bateristas y los guitarristas. Asimismo, las voces, en su mayoría, ya no son impostadas ni melódicas, todo lo contrario, son voces que simbolizan una rabia de inconformidad social. Dichas inconformidades plasmadas en las letras, como la decadencia social, la muerte, la hipocresía de la religión, la violencia, la guerra y la crítica política, permitiendo que nuevamente el *Heavy Metal* fuera considerado un género distanciado de la sociedad (Christe, 2004).

---

<sup>81</sup> “Yo quiero amarte pero es mejor no tocar, / quiero abrazarte, pero mis sentidos me dicen que pare, / quiero besarte pero lo quiero bastante, / quiero probarte pero tus labios son veneno, / tú eres veneno que corre a través de mi venas, / tú eres veneno/ no quiero romper estas cadenas”. Traducción de autoría propia.

<sup>82</sup> Dos ejemplos de ello fueron: la venta del disco “Metal Health” de la banda norteamericana *Quiet Riot*, que llegó a encabezar la lista de popularidad como el disco más vendido en el año de 1983, comparado con Michael Jackson y U2 y la adquisición de la leyenda “Parental Advisory, Explicit Content” que, en vez de advertir al consumidor sobre la violencia contenida en el sonido y en las letras, era una forma de adquirir algo “prohibido” como una acción de rebeldía ante la sociedad conservadora de Estados Unidos (*Heavy. The Story of Metal*, 2006).

<sup>83</sup> El antropólogo Stephen Castillo (2015), menciona que el origen de este género musical puede considerarse con el lanzamiento del álbum “Kill’Em All” de la banda *Metallica*, en el año de 1983. Argumentando a la consideración de este álbum como el inicio del *Thrash Metal*, Ian Christe (2004) manifiesta que, en esta grabación, se encuentran guitarras rítmicas muy rápidas, bajos muy acentuados, baterías rápidas y el uso de voces roncadas con densos tonos melancólicos.

El antropólogo Stephen Castillo (2015) considera las siguientes bandas precursoras de este género: *Metallica*<sup>84</sup>, *Slayer*, *Megadeth*, *Exodus*, *Anthrax*, *Overkill*, *Testament*, *Destruction*, *Tankard*, *Sodom*, *Kreator*, *Sepultura* y *Sarcófago*. Las bandas integradas por músicas también dejaron un legado, como *Ice Age* y *Meanstreak*, las “frontwomen” como Sabina Classen -*Holy Moses*-, Ann Boleyn y Verónica Ross – ambas de *Détente*-, Katrien de Lombaert -*Acid*- y Debbie Gunn -*Sentinel Beast*-; y músicas como la baterista Dennis Butler y Tiina Teal –ambas de *Détente*-. Es de suma importancia enfatizar que, geográficamente hablando, ya no se encuentra la dicotomía entre Estados Unidos e Inglaterra, pues los países que también se sumaron a este género fueron Alemania y Brasil. Carlos Álvarez y Luis Abad (citado en Castillo, 2015), especifican que el imaginario desarrollado en este género musical es: el uso difundido de playeras negras con logotipos de bandas, el uso de



Imagen 18. La primera banda femenil del género del *Thrash Metal*: *Meanstreak*.

pantalones de mezclilla desgarrados, chalecos con estoperoles y tenis; además, se incluyó el cinturón de balas, que poco a poco fue adaptándose a otros géneros como el *Death Metal* y el *Black Metal*, permitiendo que este género haya sido censurado por la sociedad, por provocar suicidios, fomentando la rebeldía en los jóvenes y potenciar el consumo de alcohol y drogas.

Al mismo tiempo que el *Thrash Metal* fue desarrollado, surgió un género musical más pesado -en cuanto al sonido, al contexto de las letras y las portadas de los álbumes- mejor conocido como *Death Metal*<sup>85</sup>. Este género musical es considerado como uno de los géneros más brutales, dado que, en la mayoría de las portadas de los álbumes de este género, incluyen imágenes grotescas que aluden a la muerte, a lo mórbido, a la putrefacción humana, a lo satánico –usado como una metáfora para detener el pasado y comenzar de nuevo- (Christe, 2004). Aunado a este arte grotesco, la música ha sido también un elemento

<sup>84</sup> Esta banda ha sido considerada como la traición del *Thrash Metal*, dado que la fama de sus álbumes, propició que ellos mismos ejercieran la comercialización del *Heavy Metal* (Castillo, 2015).

<sup>85</sup> Este término surgió por la canción de la banda *Possessed* llamada “Death Metal”, del álbum *Seven Churches*, lanzado en el año de 1985 (Christe, 2004; Castillo, 2015).

fundamental para la identificación sonora: El uso del *blast beat*<sup>86</sup> en las baterías, la afinación grave en las guitarras y el uso frecuente y difícil de entender de las voces guturales (Dunn, 2011). Además, la duración de las canciones abarcan desde los dos a tres minutos aproximadamente (Castillo, 2015). Con respecto a quién o qué bandas fueron precursoras, Ian Christie (2004) y Sam Dunn (2011) comparten que las bandas *Venom* y *Slayer* fueron precursoras de este género musical, dado que ellos profundizaron la alusión del imaginario satánico con el uso del pentagrama invertido, y asimismo, el vocalista “Cronos” -también precursor del canto gutural en la banda *Venom*- externó la expresión de sus influencias cinematográficas de horror en sus letras y que la vestimenta que ellos usaban cuando tocaban, eran estoperoles y pantalones negros. Subsecuentemente, las bandas *Hellhammer* y *Celtic Frost*, adoptaron y desarrollaron este imaginario, a tal grado de incluir melodías con coros atonales, ritmos lentos y notas graves. La banda que llevó a un nivel más profundo estas características fue *Napalm Death*, dado que las voces fueron transformadas en totalmente guturales. La afinación de las guitarras se modificó hacia tonalidades más graves y en la batería se dio el uso del *blast beat*. Consecuentemente, las bandas que siguieron estas líneas fueron *Carcass*, *Cannibal Corpse*, *Morbid Angel*, *Deicide*, *Death*, *Dismember*, *Hellwitch*, *Obituary*, *Brutality*, *Cynic*, *Vital Remain* y *Massacre* (Criste, 2004; Castillo, 2015). Al visibilizar la

participación de las mujeres como músicas, encontramos a las bandas femeniles brasileñas *Prepúcio*, *Purulence* y *Valhala*, a la banda alemana femenil *Sacralis* y las norteamericanas *Demonomacy* y *Mythic*. Con respecto a la vestimenta, las músicas

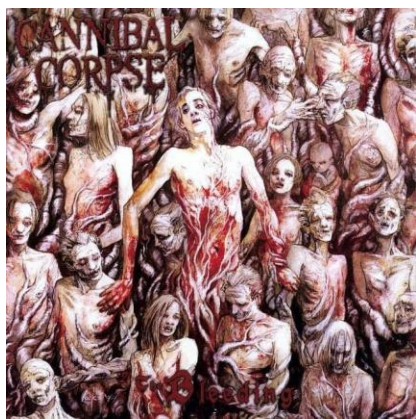
empezaron a usar bermudas de cargo, playeras negras y tenis, por lo que no fue un cliché



Imagen 19. La portada del álbum “Welcome to Hell” de Venom, lanzado en el año de 1981, que representa el imaginario satánico con la cabeza del macho cabrío ensamblado con el pentagrama invertido.

<sup>86</sup> El bajista de la banda *Napalm Death*, Shane Embury (entrevistado en Dunn, 2011), arguye que el *blast beat* es un ritmo paralelo al ritmo del *Rock* que se puede realizar en la batería, doblando la velocidad con la que se interpreta. El desarrollo del *blast beat* ha abierto una puerta similar al virtuosismo instrumental que se vivía en la etapa Romantocista con los pianistas y consecuentemente, con los violinistas (Machlis, 1981). Por lo tanto, mientras que los bateristas dominan el *blast beat*, seguirán siendo instrumentistas respetados por la audiencia.

como lo sucedido en el *Glam Metal* (Castillo, 2015). A pesar que este tipo de vestimenta sea muy cómoda para la mayoría de los *headbangers*, tiende a reforzar la esencia masculina, dado que los vestidos, tacones, escotes y medias no son usados por las integrantes de alguna banda. La adaptación de la vestimenta también lo llevaron a cabo las mujeres, por ejemplo, la baterista Alejandra Amavir<sup>87</sup> compartió que cuando ellas se vestían con playeras negras y pantalones de mezclilla, regularmente eran tallas para hombres, por lo que siempre confeccionaban la ropa a su talla, para mayor comodidad y así presentarse en algún concierto.



Imágenes 20 y 21. A la derecha está el álbum “The Bleeding” de la banda *Cannibal Corpse* en el año de 1994 y del lado izquierdo está el álbum “Utopia banished” de la banda *Napalm Death*, del año 1992.. Ambas bandas pertenecen al subgénero del *Death Metal*, esencia que sobresale en las portadas de estos álbumes.

Por último, uno de los géneros que también ha influido a la ramificación de los subgéneros del *Heavy Metal* es el *Black Metal* -también conocido como *Bad Power Metal*- (Christe, 2004). Este género musical, al igual que el *Death Metal* y el *Thrash Metal*, fue influido por las bandas *Venom*, *Hellhammer* y *Slayer*, desde el imaginario satánico, es decir, adoptando en la vestimenta estoperoles, ropa negra, cabello largo, capas con capuchas como una forma de indistinción y anonimato, púas y clavos insertados en los brazaletes y el uso del “corpse paint”<sup>88</sup>.

Cabe destacar que, aunque estas bandas influyeron en este género musical, el desarrollo de éste se remontó en Noruega, debido a, que el movimiento fue tomado como

---

<sup>87</sup> Alejandra Amavir es baterista de la banda femenil de *Death Metal* llamada *Gilgamesh*. Esta entrevista se realizó en la Biblioteca Vasconcelos el día 17 de marzo de 2017.

<sup>88</sup> Este término es para referirse a un maquillaje en el rostro, usando los colores blanco y negro. A pesar que este tipo de maquillaje lo usaron las bandas *Kiss*, *Alice Cooper* y *King Diamond*, (Castillo, 2015) la banda brasileña *Sarcophago* lo usó como símbolo de desafío ante la iglesia católica y cristiana (Christe, 2004).

un estandarte de identidad anticristiana, que permitiría encumbrar a la espiritualidad y creencias vikingas que se practicaban siglos antes de que el cristianismo predominara en esta zona geográfica (Christe, 2004). Asimismo, esta ideología de rescatar las prácticas paganas, llegaron a tal grado de quemar iglesias con valor histórico el día 25 de diciembre de 1992, en las villas de Bergen, Stavanger y Oslo, bajo la responsabilidad del cantante de la banda *Burzum*, Varg Vikernes. Además de haber estado vinculado con la quema de iglesias, Vikernes asesinó a su discípulo e integrante de la banda *Mayhem*, Øystein Aarseth "Euronymous" (Dunn y McFaiden, 2005).

Bajo estos acontecimientos históricos, el *Black Metal* ha difundido la ideología anticristiana a través del contexto de sus letras y por el comportamiento de algunos músicos pertenecientes a esta oleada, por ejemplo, el vocalista de la banda *Gorgoroth*, "Gaahl" (entrevistado en Dunn y McFaiden, 2005), considera que el satanismo es la mayor inspiración para impulsar la música de la banda, de esta manera, está de acuerdo, al igual que el guitarrista de *Hades Almighty* Jörn Tonsberg<sup>89</sup>, el bajista Grutle Kjellson de la banda *Ensolved* y el vocalista "Ihsahn", de la banda *Emperor* (Dunn y McFaiden, 2004). Al mencionar ideología común como lo es el satanismo y/o la derrota del cristianismo, destacan las bandas pioneras de este género como *Mayhem*, *Burzum*, *Emperor*, *Immortal* y *Darkthrone*, como pertenecientes a la primera oleada del *Black Metal* (Castillo, 2015). Con respecto a las bandas femeniles, encontramos a la banda griega *Arstarte* y a la banda norteamericana *Tormentula*, además, no debe faltar la "frontwoman" "Onielar", guitarrista y vocalista de la banda polaca- alemana *Darkened Nocturn Slaughtercult*. Asimismo, el imaginario que las músicas adaptaron también fue de gran similitud -"corpse paint"-, brazaletes con clavos, etcétera-, sin embargo, la mayoría de las bandas que pertenecen a este género continúan con la ideología de abolir el cristianismo, adicionando que se desconoce que hayan sido partícipes de alguna quema de iglesias.

Los géneros musicales antes mencionados pertenecen a la cumbre del *Heavy Metal Extremo* (Dunn, 2011), es decir, estos géneros pudieron ser fusionados y que dieran paso a otros subgéneros, propiciando que estas bandas puedan asociarse con estilos diferentes en canciones distintas, por lo que el *Heavy Metal* es "como una cultura que está en constante movimiento y debate" (Muñoz, 2010: 98).

---

<sup>89</sup> También vinculado con la quema de iglesias junto con Varg Vikernes (Dunn y McFaiden, 2005).



Imágenes 22, 23 y 24. En estas imágenes se refleja el *performance* del *Black Metal* como una ideología y un estilo de vida. La imagen del lado superior derecha fue tomada por el fotógrafo Peter Beste, de su colección “True Norwegian Black Metal”, en 2008. En la imagen del lado derecho es la vocalista y guitarrista Onielar, perteneciente a la banda germana *Darkened Nocturn Slaughtercult*. En la imagen del centro, están los integrantes de la banda noruega Mayhem.

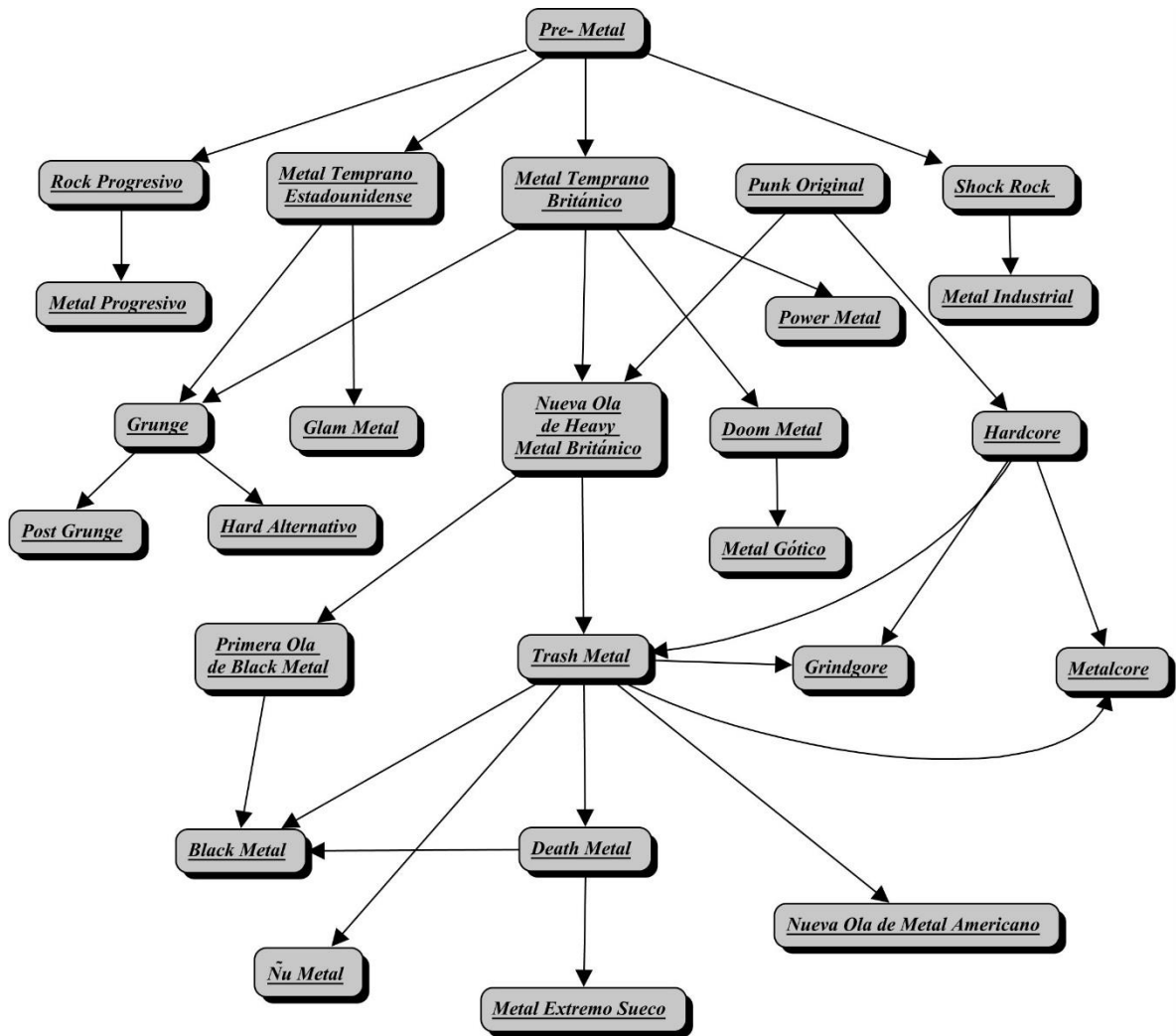


Imagen 25. La clasificación del *Heavy Metal*, extraído de la serie *Metal Evolution* (Dunn y Mac Fayden, 2011, transcrito por autoría propia).

### **CAPÍTULO 3. LILITH Y MACUHILXÓCHITL CANTAN AL RUGIR DE LAS LEONAS. LA PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES EN LA ESCENA DEL *HEAVY METAL* CITADINO- MEXICANO.**

*Go baby go, don't wait to be a beast.*

Susan Met<sup>90</sup>. Vocalista de la banda Mexicana “Silent Cross”.

En México, la historia del género del *Heavy Metal* ha sido considerada como una forma de rebeldía en la juventud a partir desde las décadas de los años sesenta, cuando el *Rock* empezó a llegar a las fronteras de Tijuana, terminando de acentuarse en el Área Metropolitana. Sin embargo, esto no dio oportunidad que el *Heavy Metal* fuera aceptado como un género de consumo, de difusión ni de entretenimiento, por el contrario, éste se ha enfrentado a estigmas simbólicos como un género que orilla a ejercer y reflejar la inmoralidad en los jóvenes hasta como un medio que refleja la existencia del diablo.

Al observar dicho rechazo de este género ante la sociedad, los jóvenes deciden adaptar este género como un estilo de vida, como una forma de desahogo entre una sociedad tradicional y como una forma simbólica de protesta ante la misma. A pesar que *Heavy Metal* siempre ha sido estigmatizado, los melómanos mexicanos tuvieron sus primeros acercamientos al *Heavy Metal* y al *Rock*, como en el primer Festival de Avándaro llevado a cabo los días 11 y 12 de septiembre de 1971 –considerado como el Woodstock mexicano”. Aunque el gobierno censuró este tipo de eventos en México, los melómanos mexicanos han sabido difundir este género a través de los “hoyos fonquis”<sup>91</sup>, después en lugares como ex balnearios o bodegas –que en su mayoría estaban ubicados en la periferia del Valle de México, en el Tianguis Cultural del Chopo, en fanzines realizados por los mismos melómanos, en otras palabras, el *Heavy Metal* empezó a obtener una difusión

---

<sup>90</sup> Susana Estrada Silva (mejor conocida como “Susan Met”) es cantante y guitarrista actual de la banda *Silent Cross*. Fue entrevistada el día 3 de febrero del 2019 en la Colonia Santa María la Ribera.

<sup>91</sup> Este concepto fue propuesto por Parménides García Saldaña, definiéndolo como los lugares –como terrenos baldíos, salones de fiesta o deportivos- donde los jóvenes se reunían para escuchar y hacer música “conectando la potencialidad revolucionaria del rock en Estados Unidos y el mundo con las manifestaciones de resistencia en México” (Aguirre, 2016; p.113).

*underground*<sup>92</sup>, a tal grado que hoy en día existan bandas mexicanas representando este género a nivel internacional, como *Luzbel*, *Megaton*, *Mazk*, *Ramsés*, *Cenotaph*, *Transmetal*, entre otros.

El músico Enrique Millán<sup>93</sup> comenta que el *Heavy Metal* mexicano jamás ha sido un género musical que ha tenido difusión en los medios de comunicación. Desde la presidencia de Díaz Ordaz, el *Rock* empezó a ser censurado, hubo mucha discriminación



Imagen 1. El “Festival de Avándaro”, uno de los eventos más representativos y masivos dentro de la escena *rockera* mexicana que difundió la expresión juvenil aliada con la diversidad musical y que al mismo tiempo fue el reflejo de una represión social ante los actos performativos que la sociedad mexicana idealizada hacia los jóvenes, en el año de 1971.

referente a estos géneros musicales. Realmente, los medios de comunicación nunca le han dado ese valor a lo que es el *Heavy Metal*, sólo al *Rock* orientado al *Pop* como Maná, por lo que nunca ha visto que

bandas como *Luzbel* salgan en televisión. Asimismo, el locutor Alejandro Mendoza<sup>94</sup> adiciona que en los medios de

comunicación no existe alguna estación de radio nacional que programe *Metal* las 24 horas del día. Los grupos no pueden estar en programas televisivos porque están *vetados*, son cosas del diablo, se comparan hacia las drogas, al sexo, al desmadre, cosa que no es así. El músico Lorenzo<sup>95</sup> resalta que si la sociedad te ve con una playera negra o una calavera ya eres satánico y que escuchas música del diablo, debido a que México es uno de los países donde todavía la religión es fuerte y donde si te tatúas o te perforas –hábitos simbólicos que ejercen regularmente los melómanos de este género-, son categorizados como delincuentes o vándalos sin futuro.

<sup>92</sup> Alejandro Mendoza considera lo *underground* como un miedo por parte de las instituciones gubernamentales en donde tienen miedo que la gente despierte, que la gente se dé cuenta lo que está sucediendo en México y el *Metal* te invita a través de sus letras a decirte lo que está pasando.

<sup>93</sup> Enrique Millán es titulado de la carrera de Comunicación y Cultura por parte de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y actualmente es guitarrista de la banda “Infrahumano”. La entrevista fue hecha el día 28 de agosto del 2018, en la Colonia Nueva Atzacualcos.

<sup>94</sup> Entrevistado el día 18 de febrero del 2017.

<sup>95</sup> Lorenzo es enfermero y baterista de la banda “Capgrass”. Esta entrevista fue realizada el día 25 de agosto del 2018 en la Colonia Impulsora.

Estas problemáticas han sido compartidas desde una perspectiva masculina, sin embargo, cuando las mujeres deciden romper el estigma de dejar de ser “las novias que cargan la chamarra al novio para tocar”<sup>96</sup>, también se crea una nueva oleada histórica-musical arraigada con una nueva transformación social: las mujeres también deciden romper los roles culturales de las cuales fueron educadas. Por ejemplo, algunas vivencias que comparten las músicas al tomar la decisión de tocar desde un principio en el mundo del *Rock and Roll* y el *Rock* en México son las siguientes: que un hombre viera a una mujer tocar



un instrumento mejor que un músico intermedio, que sus familiares no les

Imagen 2. La primera banda femenil de *Gilgamesh* en el Salón Bolívar. Fotografía de autoría propia, 2019.

permitieran salir fuera de los horarios establecidos para una “dama”, que siempre fueran acompañadas de alguna figura masculina, que *ser músico* es una apertura a que los hombres les faltaran al respeto, entre otros prejuicios que las mujeres vivieron en el trayecto de su carrera musical y que las familias pensaran que sus hijas estuvieran renunciando a los roles “femeninos” por sólo tocar un instrumento musical (Estrada, 2008).

En la actualidad, hemos visto que las mujeres no sólo participan en el género del *Rock and Roll* y en el *Rock*, sino también en géneros más rápidos, estridentes y distorsionados como el *Heavy Metal* y sus subgéneros marcando a través del esfuerzo, la lucha, la perseverancia y el coraje su participación en los escenarios del Área Metropolitana. Empero, las problemáticas de género se continúan presentando en las diferentes esferas sociales, también representadas en este mundo metalero.

### **3.1 LA SEGREGACIÓN Y LA INCLUSIÓN EN LOS ESPACIOS PRIVADOS Y PÚBLICOS DE LAS MÚSICAS EN LA ESCENA METALERA**

En la sociedad mexicana, las relaciones de género tradicionales han introducido códigos culturales como principios que categorizan a las mujeres como unas personas inferiores a los hombres, que no tienen los mismos derechos, libertades ni oportunidades que sus

<sup>96</sup> Testimonio compartido por la socióloga Deena Weinstein (Dunn y McFayden, 2005).

compañeros, donde el sexismo y el androcentrismo es íntimamente arraigado como una construcción “natural”, por lo que las relaciones sociales son un eje de desigualdad, es un desequilibrio del poder entre los géneros, es una dominación masculina naturalizada (Fernández, 2007; Batra, Fernández y Lau, 2002).

En el diccionario de la Real Academia Española (2014) la palabra “segregación” es definida como “separar y marginar a una persona o a un grupo de personas por motivos sociales, políticos o culturales”, asimismo que “las mujeres se encuentran concentradas en un número menor de categorías ocupacionales que los hombres” (Cervini, 1999; 114). Al relacionar esta definición con el desequilibrio del poder entre hombres y mujeres, se observa que la mujer es una persona segregada sólo por el hecho de serlo. Gayle Rubin (1986), relaciona esta segregación con la división sexual del trabajo:

“Es precisamente ese “elemento histórico y social” lo que determina que una esposa es una de las necesidades del trabajador, que el trabajo doméstico lo hacen las mujeres y no los hombres, y que el capitalismo es heredero de una larga tradición en que las mujeres no heredan, en que las mujeres no dirigen y en que las mujeres no hablan con el dios. Es este “elemento histórico y moral” el que proporcionó al capitalismo una herencia cultural de formas de masculinidad y de femineidad. Es dentro de ese “elemento histórico y moral” que está subsumido todo el campo del sexo, la sexualidad y la opresión social” (p.101).

Cabe destacar que la segregación también se ejerce cuando existe la división entre los espacios públicos y los espacios privados desde la construcción social. Los espacios públicos son dominados por los hombres, como los campos laborales, las actividades recreativas y culturales, mientras que los espacios privados son “dominados”<sup>97</sup> por las mujeres, como es la familia y el hogar, conllevando una legitimación de las relaciones dominación bajo una construcción social naturalizada (Bourdieu, 2000).

Al asociar la dominación de los espacios privados y públicos bajo las perspectivas y experiencias de las músicas, vemos que las experiencias pueden tener mucho en común. A

---

<sup>97</sup> Es contradictorio afirmar que el espacio privado es dominado por las mujeres dado que el trabajo doméstico es un trabajo no remunerado, es un trabajo que los hombres no les son correspondidos –según sus hábitos culturales-, aunado que en el hogar las mujeres también sufren violencia física y psicológica ejercida por sus parejas o por algún otro integrante familiar, por lo tanto, las mujeres no ejercen un dominio total dentro de los espacios públicos y privados.

continuación se expondrán las situaciones que las músicas han experimentado tanto en las esferas privadas como en las esferas públicas.

### 3.1.1 MUJERES Y METAL, EL PRIMER ACERCAMIENTO DE LOS ECOS DEL CAOS

En la Ciudad de México, la difusión y el acercamiento a este género musical se da principalmente por familiares, amigos, en los lugares de consumo, en algunos medios de comunicación que están a favor del género musical como revistas, estaciones de radio por internet, fanzines, canales de YouTube, eventos, entre otros. Entre estos acercamientos se tiene la vivencia de Susana<sup>98</sup>, en el cual su hermano fue la primera persona que le enseñó este mundo del *Heavy Metal*.

“Desde muy niña, mi hermano veía videos de *Rock y Metal*, a él le tocó la época de “Kiss”, y como podía, grababa canciones que salían en la radio en cassettes. Al principio, cuando llegada de la primaria, siempre estaba harta de escuchar música en el estéreo o en la televisión, pero cuando vi a Doro Pesch<sup>99</sup> en el video “Warlock- all we are” sucedió la magia, algo reconocí de mujer a mujer y le pregunté a mi hermano ¿quién es? Y mi hermano fascinado me enseñó todo tipo de bandas que él conocía y me empezó a llevar a conciertos”.

Asimismo, la experiencia de la vocalista Isabel Romero<sup>100</sup>, también tuvo un acercamiento a este género por la influencia familiar:

“Empecé a escuchar el *Metal* desde que era muy chavita gracias a mis tíos, tenía como tres o cuatro años, pero ya con uso de razón, me empezó a interesar alrededor de los doce o trece años, porque en la secundaria intercambiaba material con mis amiguitos, pero en el CCH me topo en mis manos un disco de *Sepultura (Morbid Vision y Beneath the Remanins)* y desde allí decidí cantar como Max Cavalera y fue un click inmediato”.

Por otro lado, las influencias y la difusión de este género no sólo se han dado entre la familia y amigos, sino en los medios de comunicación y en tecnologías que han intercomunicado a la sociedad, como la experiencia de la baterista Alejandra Mavir<sup>101</sup>:

---

<sup>98</sup> Entrevistada el 3 de febrero del 2019.

<sup>99</sup> Es una vocalista alemana que es conocida como una de las pioneras mujeres en participar en el mundo del *Metal*. Su carrera artística inició a los 16 años con la banda banda “Warlock”, que posteriormente al quedarse sin integrantes, esta banda pasó a llamarse “Doro (Cuartel del Metal, 2017).

<sup>100</sup> Isabel Romero se desempeña en el ámbito de la editorial y corrección de estilo, contadora y ha sido vocalista de *Death Metal* desde el 2003, perteneciendo a bandas como Archetype, Instrotlyl y Diagnosis. Actualmente es vocalista de la banda Ultratumba. Esta entrevista se concretó en el evento “Metal Mexican Females 2da. Edición” en el bar “La Cosa Nostra” el día 29 de octubre del 2016.

Me empezó a gustar el *Rock* por las estaciones de radio. Mi papá me compró un radio como regalo y empecé a buscar música que me gustara y el género que me atrajo mucho fue el rock. Las estaciones que escuchaba fueron Radio Éxitos, Radiocapital y desde ahí empecé a buscar discos por sí sola y cuando entré al Bachilleres, conocí más gente que le gustara lo mismo y entre nosotros empezamos a compartir música y a conocer los géneros subterráneos.



Imagen 3. La guitarrista Nadia Macías tocando con su proyecto *Nocturnal Call*, en el “Salón Bolívar”. Fotografía de autoría propia, 2019.

Al analizar las influencias de estas músicas es la expresión máxima de Deena Weinstein al mencionar que el *Heavy Metal* es un mundo masculino (En Dunn, 2015), dado que las músicas tuvieron contacto con este mundo musical por sus familiares masculinos, amigos y medios de comunicación, es decir, dentro de las esferas tanto públicas como privadas. Asimismo, Pierre Bourdieu (2000; 22) abarca que parte de esta estructura social androcentrista y estricta respalda a que el hombre es simbólicamente representado en una posición privilegiada, cuyas actividades se encuentran en lugares predilectos para ellos, mientras que las mujeres, esos lugares son más restringidos a causa de una división de los estatus sociales atribuidos a los roles de género. Janet Saltzman (en Facio y Fries,

2005:259) explica que estas divisiones de trabajo se deben a las siguientes causas: las expresiones en el idioma abarcando todas las esferas sociales que les otorgan menos prestigio a las mujeres, los significados que divulgan una negatividad simbólica a las actividades, las exclusiones de las participaciones en espacios que adquieren un poder simbólico y la neutralización de la división de las categorías dicotómicas entre hombres y mujeres.

A pesar que la escena es masculina-colectiva, se observa que la difusión de este género ante las intérpretes es descifrado como una barrera rota, convirtiéndose ellos como

---

<sup>101</sup> Alejandra Mavir es una diseñadora gráfica y baterista de la banda femenil Gilgamesh. Esta Entrevista se realizó en la Biblioteca Vasconcelos el día 11 de marzo del 2017.

sujetos de difusión y de consumo tanto del capital cultural<sup>102</sup> como económico, esto es, que las mujeres han resistido ante esta esfera metalera, tomando el poder y desafiando a las masculinidades metaleras (Adamo, 2020).

### **3.1.2 LA RELACIÓN DE LAS MÚSICAS ENTRE LOS ESPACIOS PRIVADOS Y PÚBLICOS CON LA EDUCACIÓN Y PROFESIÓN MUSICAL**

Al asociar la educación musical con el capital cultural, se observa qué elementos, maniobras y alcances han tenido las músicas para poder ser intérpretes en la escena metalera y también adquirir los conocimientos musicales aplicados a la ejecución de sus instrumentos. Algunas músicas tuvieron la oportunidad de adquirir una educación musical en escuelas de gran renombre hasta cursos y/o talleres con precios accesibles, empero, esto no ha sido un obstáculo para que las músicas aprendan a ejecutar un instrumento musical y a descubrir la estructura de la misma para poder usar esas herramientas y transformar la esencia de cada una en melodías y acompañamientos estridentes dentro y fuera de los escenarios.

Relacionar el alcance y la disponibilidad económica de poder pagar a un profesor o a una institución musical para poder adquirir conocimientos teóricos- prácticos musicales con el “capital cultural”, permite ampliar las posibilidades de poder “triunfar” o “fracasar” en el ámbito musical como músicas en la escena mexicana. El sociólogo francés Pierre Bourdieu (1998: 51) abarcó que el capital cultural es la “estructura entre las estrategias de las familias y la lógica específica de la institución escolar”. Estas estrategias se pueden observar ante el “éxito” o el “fracaso” de la educación de las personas en diferentes clases sociales, asimismo la adquisición de materiales que permitan fomentar este tipo de capital. Esto es, que al adquirir un instrumento musical es hablar de una inversión económica que abarca a partir de los mil pesos o hasta que el límite económico se manifieste, aunado al valor económico de las clases que dependen si son impartidas en instituciones públicas o privadas y que sean colectivas o privadas y el capital cultural que se le implementa al invertir el tiempo para poder estudiar la ejecución de los instrumentos musicales y qué tanto

---

<sup>102</sup> Pierre Bourdieu (1987), menciona que el capital cultural se divide en tres estados: el estado incorporado, el estado objetivado y el estado institucionalizado. Al asociar la difusión de la música del *heavy metal* es abarcar al estado incorporado al cuerpo y a la misma incorporación cultural, dado que los melómanos invierten su tiempo en conocer para adquirir un conocimiento (que en su caso es conocer bandas metaleras pertenecientes a diferentes subgéneros) y que a futuro esto se convierta en un hábito.

es valorada –en términos culturales y económicos- la participación de las mujeres en la escena metalera. Paralelamente, Stephen Castillo (2015: 137) especifica que la escena metalera no pertenece específicamente ante un estrato social, dado que existe esa difusión e interacción entre los melómanos y que existen espacios de eventos nacionales a costos accesibles, sin embargo, cuando una persona decide estar en el lado de los escenarios, la inversión económica es totalmente distinta para poder adquirir las herramientas suficientes para emanar desde sus instrumentos musicales un sonido estridente, por lo tanto, la adquisición de instrumentos musicales es tener un capital perteneciente a la clase media o clase media alta que genere el suficiente ingreso para la adquisición de los mismos o

también que son admitidos en una escuela de renombre para poder estudiar música, por ejemplo, se encuentra que la bajista Estibalis Anaya<sup>103</sup> recurrió a una escuela de renombre internacional, la Escuela Nacional de Música de la UNAM, “mi



Imagen 4. La bajista Estibalis Anaya con su grupo *Larva* tocando en el “Festival del Metro”, en la explanada de la estación San Lázaro. Fotografía de autoría propia, 2017.

mamá decidió meternos a esa escuela porque observó que mi hermano y yo distinguíamos algunas partes de la

música y entramos al coro y estudiamos muy poco tiempo allí”. Cuando Estibalis tuvo la oportunidad de poder pagar las clases particulares, comparte que “en mis XV años, en vez de pedir una fiesta, pedí un bajo y me metí a clases en la Academia Veerkamp, pero aprendí más de manera autodidacta”. En este apartado, también se observa que el estudio musical también puede ser autodidacta y avanzar al ritmo que se desea sin recurrir a una institución de enseñanza o a un profesor.

---

<sup>103</sup> Estibalis “Balis” Anaya es manager de grupos independientes mexicanos y también es bajista de la banda de “gay metal” llamada “Larva”. Esta entrevista se llevó a cabo en Cuautitlán Izcalli el día 21 de septiembre del 2016.

En el caso de la guitarrista Tania López<sup>104</sup>, recurrió a clases de música en los talleres que ofrecen las instituciones públicas hasta concluir su Carrera Técnica como Guitarrista Ejecutante en la Escuela de Bellas Artes de Nezahualcóyotl.

“Cuando iba en tercero de secundaria, me quise acercar al salón de música y vi que unas chavas estaban tocando guitarra y eso me llamó la atención y cuando fueron mis quince años, un primo me dio una guitarra y estaba fea y así empecé mis clases en la secundaria y cuando quise entrar a estudiar música en la Escuela de Bellas Artes de Nezahualcóyotl, quise escoger batería, pero por azares del destino, una amiga les comentó a unos chavos que conocían a una guitarrista que podría estar en su banda –o sea yo- y bueno, decidí quedarme en guitarra”.

El testimonio de la vocalista Isabel Romero<sup>105</sup> también permite amplificar el panorama a lo que Pierre Bourdieu abarca las estructuras del capital cultural, que su primer entorno social –la familia- orilló no sólo e interesarse por el *Heavy Metal*, sino a la música académica:

“Mi familia solía escuchar mucha ópera y música clásica y mi interés empezó a que estudiara el bel canto y en la primaria tuve mis primeros acercamientos con el canto porque solía estar con el coro y tiempo después decidí tomar clases de canto con una maestra muy buena y ahí aprendí las bases fundamentales del canto, pero yo quería expresar mi intensidad que fuera más allá que las voces limpias no podrían transmitir, así que le pregunté al “Pechugas”<sup>106</sup> cómo sacaba el gutural y él me recomendó muchos ejercicios que aprendí entre error- ensayo”.

### **3.1.3 LA EDUCACIÓN MUSICAL Y LOS SISTEMAS DE PRODUCCIÓN**

Hoy en día, al enfocar la educación como un modo de producción es un sinónimo de desarrollar los conocimientos en los seres humanos como un medio de capital variable –la mano de obra- como un valor de uso y un valor de cambio (Althusser, 1998). Carl Marx (en Rubin, 1986: 98) argumentó para que estos tipos de valores puedan ser llevados a cabo, es indispensable saber que el capitalismo es el primer medio fundamental, porque “es un conjunto de relaciones sociales –formas de propiedad, etc.- en que la producción adopta la

---

<sup>104</sup> Tania López es estudiante de la Licenciatura de Arte y Patrimonio Cultural de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y es guitarrista retirada de la banda de “Doom Metal” Zatán. Fue entrevistada el día 11 de octubre del 2016 en la UACM, Plantel San Lorenzo Tezonco.

<sup>105</sup> Entrevistada el 9 de octubre del 2016.

<sup>106</sup> Ex vocalista de la banda de metal mexicano “Transmetal”. Esta información fue proporcionada por la entrevistada Isabel Romero.

forma de conversión del dinero las cosas y las personas en el capital”. Ahora bien, al implementar el conocimiento como un valor de uso y de cambio, se observan las siguientes vertientes para ejercer una mano de obra: la instrucción como un valor de mercado de trabajo, el valor del saber en el mercado que ha permitido a una mejora de la organización del trabajo, del desarrollo tecnológico y la extensión de los mercados a nivel internacional (Rossanda, 1998), pero ¿Qué sucede cuando la educación musical es usado como un valor de uso y valor de cambio?

Pierre Bourdieu (1998) menciona que la educación permite desarrollar una reproducción cultural y una reproducción social por medio de las relaciones objetivas o mecanismos de rutinas que permiten transmitir el *habitus* por generaciones, es decir, una herencia cultural. Dicha herencia cultural es posible cuando las personas adquieren un medio simbólico. En específico, hablar de educación no es hablar únicamente de una institución como la escuela, pues las herencias culturales son transmitidas principalmente por la familia y posteriormente son arraigadas dentro de los símbolos y códigos culturales de una sociedad. Lo que se puede lograr dentro de la institución escolar es representar y transmitir las estructuras de la reproducción del capital cultural, que es “lograr una efectividad a los individuos que han sido expuestos hasta cierto punto del arte por su educación familiar” (p. 147).

Al integrar esta situación teórica en el Área Metropolitana de la Ciudad de México, existe una paradoja entre la educación musical y trabajo, que es estudiar otra carrera por si en la música no existe un salario que cubra las necesidades históricas<sup>107</sup> de las músicas. Ejemplo de ellos es la vocalista Isabel Romero<sup>108</sup>:

“Me di cuenta que es triste saber que en México del metal no se vive, fue por eso que estudié dos carreras en la UNAM: Contaduría y Estudios Latinoamericanos en la Facultad de Filosofía y Letras y actualmente me he desempeñado en el ámbito de la editorial y corrección de estilos. También tuve un desliz con mi maestra de canto cuando supo que yo cantaba gutural, me preguntaba “Isabelita, ¿Por qué no cantas bien, normal?” y se resignan porque las maestras de canto tienen una formación muy dogmática”.

---

<sup>107</sup> Marx (en Rubin, 1986; Althusser, 1998) mencionó que las necesidades de la sociedad es destacar las necesidades biológicas, las condiciones físicas y la tradición cultural en la que vive, por lo tanto, esas necesidades serán moldeadas por el grado de la civilización de un país. Ejemplo de ello es distinguir las necesidades cuando se habla de los ingleses y la cerveza a los franceses y el vino.

<sup>108</sup> Entrevistada el día 29 de octubre del 2016.

A pesar que la vocalista Susan<sup>109</sup> tuvo la oportunidad de heredar el capital cultural por parte de su hermano, también decidió estudiar otra carrera y alternar sus estudios musicales con el trabajo:

“Mi familia siempre me apoyó en que yo estudiara música pero el problema que veía era el económico y decidí que cuando terminara la universidad iba a estudiar música, pero antes, estudié en una escuela pequeñita de música que estaba dentro de un centro comercial llamado Gigante y en ese entonces cobraban ochenta pesos al mes y ahorra de mis pasajes que mi papá me daba y así juntaba mi dinerito. Cuando ya tenía un trabajo después de la universidad, encontré una escuela que se especializaba en la música del metal y después me metí a estudiar en la academia llamada “Hellmusic” que me quedaba a diez minutos de mi trabajo, entonces cuando terminaba de trabajar iba a mis clases que yo ya podía pagar y ahí estudie canto y guitarra”.

Retomando la primera paradoja entre la educación y la música, existe otra paradoja dentro del Área Metropolitana que es el apoyo carente o casi nulo de los familiares cuando las músicas les expresaron estudiar música y consecuentemente, dedicarse a ella como una profesión. Dentro de este panorama se encuentran dos situaciones: que la herencia cultural que desglosa Pierre Bourdieu no se haya llevado a cabo debido a la clase social a la que pertenecen a las familias o que posiblemente se haya ejercido una subestimación de género sólo por el hecho de ser mujer, sin embargo, se presentará el testimonio de la guitarrista Eri Bitch<sup>110</sup>:

“Siempre me dijeron que estudiara algo más de provecho mientras quería ser músico porque ellos lo entendían que era un hobby hasta que me vieron tocar en escenarios grandes y ahí fue cuando dijeron que les agrada que sea músico. Fue un proceso muy fuerte porque siempre me sugerían que estudiara otra cosa y aunque al principio a ellos no les parecieron que yo fuera músico, ellos están contentos”.

En el testimonio de Dztor Bitch<sup>111</sup> hace un incapié ante la subestimación que sus padres le hicieron al momento de que ella les expresó estudiar música, por lo tanto, Dztor ha continuado en el camino musical:

---

<sup>109</sup> Entrevistada el día 3 de febrero del 2019.

<sup>110</sup> Eri Bitch es la guitarrista de la banda “Las Fokin Bitches”. Esta entrevista fue realizada en la pulquería “La hija de los apaches” el día 24 de septiembre del 2016.

<sup>111</sup> Dztor Bitch es la vocalista de la banda “Las Fokin Bitches”. Fue entrevistada junto con su banda en la pulquería “La hija de los Apaches” el día 24 de septiembre del 2016.

“Cuando era niña mis papás me pagaron algunas clases de música y algunas de violín pero no aguanté porque el maestro era muy estricto y mi mamá se empezó a quejar que se compró un violín en vano. A mi hermano también lo metieron a estudiar guitarra y un vecino se ofreció a enseñarme a tocar guitarra y desde ahí me gustó y empecé a buscar clases particulares. Cuando ya era turno de escoger la universidad, yo quería estudiar música, pero mis papás me dijeron que “¿Por qué no estudiaba algo de verdad? Y bueno, en ese entonces me interesaban los movimientos sociales y me metí a estudiar la carrera de Sociología porque tenía algunas materias de arte”.

En el testimonio de Nini Bitch<sup>112</sup>, se destaca una situación a lo que Bourdieu destacó que el hombre es un ser privilegiado de una manera simbólica dentro de la esfera privada, es decir, dentro de la familia. Los códigos simbólicos que ejercen este privilegio no se ejercen por el hermano, sino por la madre de Nini, por lo tanto, la violencia de género no sólo es el uso exclusivo dentro de los códigos culturales en los hombres ni entre ellos, sino también las mujeres son parte de esta transmisión simbólica:

“Cuando empecé a estudiar la universidad empecé al mismo tiempo a tocar con las Fokin, pero también quería estudiar música y mi mamá me dijo “que a ver cómo chingados le hacía porque ella no me iba a pagar nada” y mejor decidí estudiar Negocios Internacionales. También mi mamá me hacía comentarios como “mejor dedícate a la escuela en vez de estar jugando a la bandita” y jamás ha ido a verme, aunque a ella le guste el “Rock”. También tengo un hermano que está estudiando música, mi mamá va los conciertos de él y todo porque está estudiando música clásica y le compra todos los instrumentos que quiere. Mi mamá jamás me compró un instrumento y si mi hermano necesitaba un bajo, ahí estaba su bajo, pero bueno, como soy la mayor, me toca chingarme”.

### **3.1.4 EL LATIR DE LAS MÚSICAS AL RITMO DE SUS INSTRUMENTOS EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS DE LA ESCENA METALERA**

Cuando las instrumentistas deciden compartir sus conocimientos con otras personas que también están interesadas en hacer música, se encuentran con situaciones que integran la facilidad y la dificultad de desarrollar diferentes formas de socialización, en especial, una socialización musical como una esfera pública, como son los integrantes de la banda, otros y otras colegas, los organizadores, el público y en algunas ocasiones, el mercado musical. Dichas facilidades o dificultades se deben a los siguientes factores: la violencia y los roles

---

<sup>112</sup> Nini Bitch es la bajista de la banda “Las Fokin Bitches”. Esta entrevista fue realizada en la pulquería “La hija de los apaches” el día 24 de septiembre del 2016.

de género, la perspectiva que hay dentro y fuera de la escena metalera en el Área Metropolitana, la organización de eventos, así como el compromiso y la disciplina o la carencia de la misma que tienen los organizadores, el desarrollo y la transición de los códigos culturales dentro de los imaginarios sociales y cómo estos influyen al comportamiento, segregación o inclusión dentro de la escena metalera.

Dentro de estas formas de socialización se llevan a cabo en las sedes o en los lugares en donde se crea y se consume el metal como en el Tianguis Cultural del Chopo y



Imagen 5. La banda *Las Fokin Bitches* en la pulquería “La hija de los Apaches”. Fotografía de autoría propia, 2016.

en lugares como el Salón Bolívar, el Circo Volador, el Español, la Cosa Nostra, entre otros recintos que son de menor renombre. A pesar que estos lugares antes mencionados se encuentran en el centro de la Ciudad de México, existe la hipótesis que el metal en el Área Metropolitana se tiende a difundir, en su mayoría, en la

periferia de la capital, a pesar que es una escena internacionalmente reconocida (Castillo, 2015) y posteriormente, que en la Ciudad de México existan eventos masivos de talla internacional como el festival “ForceFest”, el “Knotfest”, el “Hell and Heaven Metal Fest”, entre otros festivales. Aunado a ello, también existen los festivales nacionales o locales que se han hecho en el Área Metropolitana como parte de la socialización metalera, pero que en comparación con los eventos internacionales, el público es la mínima parte de la asistencia de los festivales internacionales.<sup>113</sup>

### 3.1.5 LAS MÚSICAS Y SUS BANDAS ¿EXCLUSIÓN O INCLUSIÓN?

Cuando las músicas deciden compartir sus gustos y conocimientos musicales con otras personas que también están dentro del mismo camino, se encuentran que en su mayoría son hombres, por lo que se afirma el argumento que la socióloga norteamericana Donna Gaines (en Dunn, 2005) que el *Heavy Metal* nació masculino. A pesar de ello, existen otras

<sup>113</sup> Posteriormente se analizará específicamente esta sección de la socialización en la escena metalera.

vertientes de las cuales los músicos también renuncian a las bandas, como la consideración de tocar música sólo por *hoobie* y que también se retiran por cuestiones matrimoniales. Esta experiencia ha sido parte de la bajista Estibalis,<sup>114</sup> cuyo testimonio resalta la primera vertiente, pero que tiempo después, encontró a hombres que también compartían proyectos similares a mediano y largo plazo:

“Mi primera banda fue con mi hermano, con un primo y un amigo [...], pero nadie lo tomaba en serio como yo, que quería llevar a la banda a grabar discos, a tocar en otros lugares importantes y a ellos no les interesaba eso, ellos tenían otras aspiraciones. Entonces, hasta que topé a “Larva”, que era una banda consolidada, entré, empecé a pisar escenarios bastante grandes, como el “Hell and Heaven”, el “Force Metal”, en el “Circo Volador”, en el Lunario. Hemos estado en escenarios bastante importantes y que todas las bandas en algún momento deseamos pisar”.

En el caso de la guitarrista Tania<sup>115</sup>, se resalta la segunda vertiente con su primera banda, “Conocí a unos chavos en una tocada que hubo en la otra calle de mi casa y esta amiga les comentó que yo era guitarrista y ellos estaban buscando una y así fue como entre a su banda, pero esta banda terminó porque el guitarrista y el bajista decidieron casarse”.

La experiencia de que el *Heavy Metal* es masculino, también la vivió la vocalista Isabel.<sup>116</sup> A comparación de las dos vertientes antes mencionadas, en esta situación los hombres también tuvieron un mismo objetivo, que era tocar en lugares de renombre, grabar discos de autoría propia y tener giras de tala nacional e internacional:

“Empecé a hacer mis primeros pininos a finales de los noventa [...] con unos amiguillos que se reunían y tocaban *covers* de *Metallica*. Fue divertido porque ellos aparte de que querían que cantara con voz limpia, lo intenté y salía dos que tres chido pero no era lo que quería hacer y así tuve muchas bandas. La banda con la que más duré ha sido *Archetype*, lo empezamos a formar alrededor del 2006 y en el 2008 grabamos nuestro EP. Con ellos tuvimos dos giras a Centroamérica y varias partes de la República”.

La misma situación también se encuentra la vocalista Susan,<sup>117</sup> aunado a que en su experiencia se encuentra una categorización androcéntrica ejercida por parte del mundo masculino, pero que para ellos son un código “naturalizado”, asociando “la voz de niña”

---

<sup>114</sup> Entrevistada el día el día 21 de septiembre del 2016.

<sup>115</sup> Entrevistada el día 11 de octubre del 2016.

<sup>116</sup> Entrevista el día 29 de octubre del 2016.

<sup>117</sup> Entrevistada el 3 de febrero del 2019.

con sonidos *soft*, y los cantos guturales como un sonido estridente que da la esencia viril al *Heavy Metal*:

“Conocí a unos amigos que me contactaron por Facebook para poder entrar a una banda de “Doom Stoner” y lo primero que pensé fue es gutural, pero les dije que yo canto como niña, que no cantaba gutural y mis amigos se burlaron porque me dijeron que se cantaba como niña y a partir de ahí decidí romper muchos miedos y cuando llegó el día de conocerlos fue padrísimo, me llevé muy bien con ellos y regresar a los escenarios fue mágico y más cabrón porque ya no tenía miedo porque ya sabía que estos es lo mío y la gente lo ve y me lo dice.”

Por otro lado, también están las músicas que tuvieron sus acercamientos con colegas que también buscaban otras mujeres como una forma de empoderamiento dentro de la escena. Sin embargo, al decidir tomar las riendas, se encontraron con los primeros obstáculos que impidieron formalizar una banda. Tal es el caso de la baterista Alejandra:<sup>118</sup>

“Conocí a chavas que también les gustaba este asunto e intentamos a que cada quién aprendiera por su cuenta y que después se armara el grupo, pero a veces el apoyo de los papás, el dinero y la escuela, no nos permitía seguir, sobre todo a las otras chavas, pero hasta que conocimos a Luisa –mi hermana y yo-, así fue como consolidamos la banda”.

Además de presentarse estos obstáculos, también está la centralización de la escena metalera en el Área Metropolitana, como fue el caso del origen de las Fokin Bitches,<sup>119</sup> originarias de Irapuato, “donde nos conocimos porque otra chica pegó carteles, pero como vimos que en la Ciudad de México había más actividad y más chicas que tocaban, nos quedamos”.

Por otro lado, cuando una banda realiza audiciones para buscar músicas con una preparación más profesional –desenvolvimiento en el escenario, ejecución de la técnica instrumental y un ideal físico-, se reincide en un proceso de selección. La vocalista Sofía Renie<sup>120</sup> comenta lo siguiente:

“Estaba buscando empleo porque regresé a la casa de mi madre con mi hija y aparte vivía con nosotras un tío que le dio parálisis cerebral. Fui a una audición donde buscaban vocalistas y no me aceptaron, pero un amigo me dijo que una banda de puras chicas estaba

---

<sup>118</sup>Entrevistada el día 11 de marzo del 2017.

<sup>119</sup> Entrevistadas el 24 de septiembre del 2016.

<sup>120</sup>Sofía Renie es cantante y ex integrante de la banda femenil Mystica Girls. Actualmente se dedica al arte de la florería. Esta entrevista fue realizada en su casa, en la Colonia del Carmen, Tlalpan, el día 11 de septiembre del 2016.

buscando vocalista y me animé. Fui a la audición y me aceptaron, pero no porque cantara bien, sino porque tenía actitud, pues en plena audición me subí a las mesas, al de la cámara lo andaba agarrando, definitivamente, tenía mucha represión energética y logré hacer mi catarsis”.

Ante las versiones antes mencionadas de las músicas con su primer acercamiento a la escena musical, se observa que, dentro del mundo masculino y viril que integra el mundo del *Heavy Metal*, las músicas sintieron un empoderamiento dentro del a escena y una aceptación por parte de los demás músicos. Por otro lado, al analizar la perspectiva cuando las músicas van encaminadas con otras colegas, los parámetros son distintos dado que el entorno familiar, económico y académico son considerados obstáculos que impiden o que dificultan que una *música* pueda sentirse libre para sentir una plena inclusión dentro de la escena. Ahora bien, ante estos parámetros surge la siguiente pregunta: ¿Las músicas son incluidas o segregadas dentro de la escena metalera basado en los roles sociales implementados en los códigos culturales? ¿Continúa la misma aceptación por parte de sus colegas cuando la banda empieza a ser parte de la historia musical mexicana?

### 3.2 LAS MÚSICAS MARCAN EL LEGADO CON EL DIABLO

En líneas anteriores, se describió que la inclusión de las mujeres en la escena metalera es una situación complicada, pues está la hipótesis que los roles sociales pueden ser un factor que no permite a las mujeres ser partícipes en tiempo completo debido a los patrones familiares, económicos y académicos. Cabe destacar cómo estos roles sociales son efectuados en la escena metalera. Para poder desglosar este entorno, es indispensable que se analice la relación que las músicas tienen con sus compañeros de banda, con sus colegas de otras bandas, con el público y con los organizadores.



Imagen 6. La banda mexicana *Ignitor* en el Festival “Milicia Infernal Edición Mujeres”. Fotografía de autoría propia, 2016.

En primera estancia, ser una música e integrarse en una banda donde en su mayoría los integrantes son hombres es encontrar dos caminos, el camino de integrar a la música como un integrante importante dentro de la banda sin importar su condición de género o el camino donde los colegas crean que cuando una mujer está al mando de un

instrumento musical, es competir de manera simbólica por quién tiene un mejor talento, un mejor equipo, una mejor reputación en la escena y usar la presencia de la mujer como un medio de consumo. Estos testimonios son manifestados por la vocalista Isabel,<sup>121</sup> que considera que “existe un estigma de diferencia cuando se trabajan entre hombres y mujeres, porque los hombres también tienen sus días de mal humor y también hacen berrinche, en otras palabras, no existe mucha diferencia”. Aunada a la misma situación, la experiencia de la vocalista Susan<sup>122</sup> coincide con la experiencia de la música anteriormente mencionada “mis compañeros de grupo me respetaban como músico y me daban una apertura para participar. Jamás encontré el machismo en mi banda y respeto ese cariño que me dieron”. Asimismo, la bajista Estibalis<sup>123</sup> ha vivido también este tipo de convivencia con sus demás compañeros “somos amigos, casi hermanos que nos la pasamos diciendo tonterías, riéndonos de todo sin necesidad de estar alcoholizados”.

Por otro lado, también están las músicas que han sufrido alguna subestimación o algún tipo de violencia simbólica que las haya hecho sentir incómodas en su misma alineación, tal es el caso de la guitarrista Tania,<sup>124</sup> que sufrió violencia simbólica en su banda, especialmente con su guitarrista. “Recuerdo que mi guitarrista se sentía un poco intimidado porque yo estudiaba música y él no, y como él no sabía ecualizar la guitarra, le subía y eso me cagaba porque apagaba mucho mi sonido”. Con la baterista Alejandra<sup>125</sup> y su banda sufrieron violencia pero por parte de otros músicos que no eran pertenecientes a su banda:

“Después de tocar hubo una fiesta y siempre tienes que cuidarte, porque un chavo iba a encender el cigarro a otro chavo cerca de mi cabello y la neta eso lo sentí a propósito. En ese ambiente sentía que los chavos te invitaban pero a la vez les dan coraje que también toques y hasta mejor que ellos y les dije a las demás que mejor nos fuéramos porque tal vez esto se iba a poner pesado y no se les vaya a botar la cabra y nos vayan a hacer algo”.

---

<sup>121</sup> Entrevistada el día 29 de octubre del 2016.

<sup>122</sup> Entrevistada el día 3 de febrero del 2019

<sup>123</sup> Entrevistada día 21 de septiembre del 2016.

<sup>124</sup> Entrevistada el día 11 de octubre del 2016.

<sup>125</sup> Entrevistada el día 11 de marzo del 2017.

Con el siguiente testimonio de la vocalista Sofía<sup>126</sup> contiene la misma problemática, pero ejercida desde sus mismas compañeras de la banda:

“Siempre eran regaños porque era una relación laboral [...], siempre me hacían comentarios como que me están calificando muy feo en las redes sociales, de que te ves gorda y que cantas feo y me veías dos horas diarias en el gimnasio y buscando maestros de canto hasta que encontré al indicado, porque esos comentarios me hacían sufrir mucho, porque yo tomaba muy en serio este sueño”.

Ante estas dos perspectivas, se encuentra que precisamente la violencia de género no es ejercido exclusivamente por parte de los hombres, sino también de las mujeres, es decir, que la neutralización de la violencia machista se implementa dentro de los códigos culturales creando víctimas y victimarios sin importar la condición biológica- cultural de la persona (Carrillo, 2014). Al vincular los testimonios antes mencionados con la violencia de género, vemos que las personas que ejercían estos tipos de violencia hacia las músicas reflejaban un rol dominante de poder- subestimación como integrante de la banda. Por otro lado, con el testimonio de la vocalista Sofía<sup>127</sup> se observa que las demás integrantes, a pesar de ser mujeres, ellas también ejercían este rol dominante, por lo que surge la siguiente pregunta: ¿Acaso fue la relación laboral como un factor de justificación para ejercer este rol dominante?

### **3.2.1 EL 'PÚBLICO COMO UN PILAR DE CONSUMO Y FACTOR DENTRO DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO EN LA ESCENA METALERA METROPOLITANA**

Cuando las bandas femeniles inician el trayecto de darse a conocer por los eventos a los que asisten por medio de “flyers”, por invitaciones vía Facebook, por subir material sonoro y visual bajo las plataformas como Spotify, Soundcloud, YouTube y Vimeo y por ofrecer entrevistas como en medios de comunicación como radiodifusoras, periódicos, revistas, programas de televisión y radio por internet, evidentemente las personas interesadas por estos materiales van creciendo hasta considerarse algunos como *fans* de la banda y creando club de *fans* para tener el privilegio de ser los primeros en enterarse de las últimas actualizaciones y estar cerca de las bandas cuando hay alguna presentación o alguna firma de autógrafos, por lo tanto, el público se convierte en uno de los pilares más sólidos dentro

---

<sup>126</sup> Entrevistada el día 11 de septiembre del 2016.

<sup>127</sup> Entrevistada el día 11 de septiembre del 2016.

de la escena debido a que ellos son los primeros consumidores musicales –en primera instancia, la adquisición de discos, boletos o “covers” cuando haya alguna presentación del grupo- y posteriormente, de materiales que probablemente las agrupaciones puedan lanzar como playeras, calcomanías, tazas, posters, banners, entre otros.



Imagen 7. La baterista Angélica “Andraz” tocando en el “Salón Bolívar” junto con su proyecto de *Death-Black Metal* “Aenethereon”. Fotografía de autoría propia, 2018.

Además de ser el público como una comunidad de sentido y un pilar para el consumo y resistencia dentro de la escena, también es de suma importancia destacar que el mismo público proviene con códigos culturales similares, como las formas de convivencia y de interacción social que puede originar dos vertientes, como la alianza entre los *headbangers* y la

segregación de los demás grupos identitarios juveniles –mejor conocido como las “tribus urbanas”- o que dentro de la escena, también

exista cierta segregación basado en los gustos musicales, es decir, crear una batalla simbólica entre ser *trve* o ser *poser*.<sup>128</sup>

### 3.2.1.1 EL MALINCHISMO

Según la Real Academia Española (2014), define al malinchismo como una “actitud de quien muestra apego a lo extranjero con menosprecio de lo propio”. Dentro de la escena se observa que la mayoría de los melómanos prefieren escuchar bandas internacionales que nacionales, deciden asistir a eventos con presencia de bandas internacionales que a apoyar

---

<sup>128</sup> Estos términos han surgido desde la década de los ochenta asociando los estilos dentro de las categorizaciones de los subgéneros de esa etapa histórica- musical. Según Iván Trujillo (2012), la palabra *poser* proviene de pose, ser un “wannabe” dentro del subgénero del *Glam Metal*, porque según la misma escena decía que los *glammers* son una mezcla de usar prendas asociadas al círculo de a la moda femenil de los ochentas con componer metal, por lo que este tipo de combinaciones categorizaban a los *glammers* como un círculo de maricas. Por otro lado, ser *trve* proviene del subgénero del Black Metal, asociado con la ideología del paganismo nórdico y de la defensa de estas creencias contra la religión cristiana, es decir, que la persona es leal ante sus creencias y a sus gustos musicales. Hoy en día, entre los *headbangers* se pueden escuchar estos estigmas como una ofensa por carencia de conocimiento por grupos musicales o por escuchar otro género musical que no sea rudo o estridente o por usar alguna playera con un grupo musical que no esté asociado al metal o que sea una banda muy conocida.

los eventos locales. Ejemplo de ello se pudo encontrar cuando se llevaba a cabo el Festival de Mexican Metal Females en el bar La cosa Nostra. El costo de la entrada a este evento fue de cien pesos, sin embargo, el bar tenía autorizado vender boletos para los próximos eventos dentro del mismo recinto. Un chico fue a comprar un boleto para ver a una banda internacional en el mismo lugar, en cambio él prefirió pagar seiscientos pesos para poder asistir a ese evento internacional que pagar cien pesos y apoyar a la escena metalera. La baterista Alejandra<sup>129</sup> expresa que el malinchismo en la escena metalera se encuentra:

“En los comentarios que el público hace, no sé por qué hay tanta gente que no les interesa escuchar bandas mexicanas, piensan que no tienen calidad, que no son aptas para abrirles a bandas reconocidas y yo no creo en eso, yo creo que existe calidad en México”.

Aunado a ello, también estigmatizar al metal mexicano como el “metal naco” arguye a un malinchismo, es decir, que en las composiciones metaleras tengan relatos de la historia prehispánica junto con las letras en español (Castillo, 2015) ¿Acaso el metal tiene que ser únicamente escrito en un idioma o idiomas internacionales para poder ser valorizada y reconocida dentro de la misma escena metalera mexicana?

### **3.2.1.2 ACTO 1: LAS MÚSICAS Y EL PERFORMANCE DENTRO DE LA ESCENA METALERA- CITADINA**

El cuerpo, aparte de ser una herramienta biológica, es un intermediario que expresa todo un significado cultural que comunica a la sociedad una forma de corporeidad comunicativa (Sola, 2013). Al asociar el cuerpo con la música, también es que el cuerpo sea un intermediario<sup>130</sup> de significado entre los géneros musicales. Según el músico e investigador Richard Middleton (en Pérez, 2014; 35) ha descrito que “el cuerpo ha permanecido cercano a la música popular de la misma manera que se halla cercano a la cultura popular”. Para que el cuerpo y la música puedan asumir una relación entre sí, se necesitan tres características: la posición intuitiva –situar los cuerpos en un espacio de liberación de los tabúes sociales-, la posición social –adquirir la relación del cuerpo y la música determinada por los roles sociales- y la posición estructuralista o semiológica –que los géneros musicales no pueden relacionarse con ninguna categoría social o represión sexual- (Pérez, 2014; 36- 38).

---

<sup>129</sup> Entrevistada el día 11 de marzo del 2017.

<sup>130</sup> También que el cuerpo sea una herramienta de mediación es indispensable destacar los fenómenos presenciados: el cuerpo permite relacionar a los sujetos y a el mundo, lo interior y lo exterior, lo individual y colectivo, el *yo* y el *otro*, y por último, lo presente y lo ausente (Sola, 2013).

Asimismo, al relacionar al cuerpo como una construcción cultural, también se moldea a ser una construcción visual e imaginaria que permite una creación e interacción entre los actores sociales.<sup>131</sup> El sociólogo greco- francés Cornelius Castoriadis (1976) abarcó el estudio de los imaginarios sociales, sin embargo, hablar de lo imaginario es cuestionarse cómo poder interconectar lo imaginario individual a lo colectivo y principalmente, cómo se podría interconectar entre lo imaginario y lo real,<sup>132</sup> por lo tanto, las relaciones humanas y los mismos códigos culturales hacen que lo imaginario de manera individual pueda ser, en su mayoría, una influencia colectiva, y por ende, que sean reflejados a través de los actos colectivos, es decir, que lo imaginario es hablar de una institución de significaciones imaginarias sociales.

Ahora bien, asociar un imaginario social dentro de la escena del metal como grupos icónicos de cada subgénero, la ubicación de los lugares de consumo y difusión, las redes sociales como medios mediáticos,<sup>133</sup> el intercambio simbólico con los demás actores sociales que coinciden con un gusto individual del género del *Heavy Metal* y la integración del *performance* dan como respuesta un acto de identidad colectiva. Dicha identidad colectiva se puede observar desde asistir cada sábado en el Tianguis Cultural del Chopo, hasta en lugares como bares donde se puede consumir algún tipo de bebida alcohólica mientras se escucha a una banda de culto como fondo ambiental, es decir, materializar el estar- juntos<sup>134</sup> (Castillo, 2015; Maffesoli, 2004).

---

<sup>131</sup> Isabel Rauber (2006; 3) define a los actores sociales como “aquellos grupos, sectores, clases, organizaciones o movimientos que intervienen en la vida social en aras de conseguir determinados objetivos particulares, sectoriales propios sin que ello suponga necesariamente una continuidad de su actividad como actor social”.

<sup>132</sup> Es de suma importancia detallar lo que es imaginario. En repetidas ocasiones, erróneamente se relaciona lo imaginario a lo utópico y a lo ideológico. Principalmente, para poder distinguir entre la utopía y la ideología, es el orden; la utopía no puede ser ordenada ni en un espacio-tiempo, pero nos permite crear mundos convencionales como la ficción y la ironía, en palabras de Foucault, aportar un consuelo a la realidad. Por otro lado, la ideología adquiere un orden, se encuentra dentro de una armonía al pensamiento de la época. El imaginario, se construye con acciones sociales y políticas (Facuse, 2010).

<sup>133</sup> Ignacio Riffo (2016) considera que las tecnologías pueden hacer ver aparentemente al ser humano como un ser deambulante visto en sociedad, pero que con el uso de las tecnologías relacionadas con la cultura, se crea otro tipo de nuevas interacciones sociales por medio de las redes sociales.

<sup>134</sup> El sociólogo francés Michel Maffesoli (2004; Castillo 2015; Domínguez 2017), explicó que la necesidad de socializar del estar- juntos es debido a que la cultura impide que el individuo no pueda estar aislado, por el contrario, hace que sea un ser social que necesita compartir esos códigos culturales arraigados con otras personas, a esto se le denominó como tribus urbanas, un grupo de personas que desarrollan una interacción como comunidades del sentido, por ejemplo, compartir y admitir los gustos musicales con otras personas y también coincidir con la vestimenta, permitiendo una forma de identidad dentro de las tribus urbanas.

Retomando la particularidad del *performance* es englobar que el cuerpo es el mediador principal que reflejará lo simbólico y los significados que emanan de la cultura, es destacar los cuerpos presentes que están en el aquí y en el ahora, es decir, realizar un *performance*<sup>135</sup> como parte de los dramas sociales donde se crean “rituales”<sup>136</sup>colectivos, como los gestos corporales, el lenguaje, las danzas y los juegos que emanan una serie de conflictos y transgresiones de violencias físicas y simbólicas, pero que son resueltas por dos vertientes: la vertiente antagónica –lo performativo- o la dilución del conflicto (Castillo, 2015).

Al tomar los dramas sociales desde la vertiente antagónica aplicado al *Heavy Metal*, se destaca en primera estancia cómo el mundo del metal es conocido como “la escena del metal”, cuyo mundo es un *performance* distinguido a las demás esferas sociales, por ejemplo, estigmatizadas como “las personas que escuchan música del diablo” o “el raro que se viste de negro”, por lo tanto, el cuerpo, que es un mediador para ser reflejo de los códigos culturales a través de la vestimenta y de los adornos corporales como tatuajes, perforaciones, etcétera.

La retroalimentación del *performance* metalero también es relacionar y destacar los lugares de consumo, por ejemplo, en el Tianguis Cultural del Chopo para adquirir material discográfico, boletos de conciertos, artilugios de vestimenta o estudios de tatuajes y perforaciones para adornar el cuerpo. En palabras de a baterista Alejandra<sup>137</sup> se destaca que en el *Heavy Metal* de la década de los noventa fue un mundo totalmente masculino debido a que:

“No había ropa para mujer y la que había era muy erótica, muy sensual y nosotras no nos sentíamos cómodas de ponernos minifaldas o tacones, porque con esa imagen se afirma que tienes que ser bonita y presentable y nosotras queríamos ser lo mismo arriba y abajo en los escenarios y pues comprábamos ropa de hombre en el Chopo y aunque nos quedaba muy holgadas, nos sentíamos muy cómodas”.

---

<sup>135</sup> El filósofo británico John Austin (Muñoz, 2012; 34) explica que el *performance* deriva del inglés “to perform”, que significa realizar actos con enunciados eficaces, que al aplicarse en la sociedad, crean sociedades que abarcan la realidad, permitiendo que esta pueda transformar y modificar el mundo social.

<sup>136</sup> Stephen Castillo (2015) explica que lo ritual no es totalmente asociado con cuestiones mágicas o fantásticas, sino es someterse a una conducta que implique adquirir un status social o ser integrante de las sociedades secretas, creando así una norma social deseable.

<sup>137</sup> Entrevistada el día 11 de marzo del 2017.

Posteriormente, la guitarrista Tania,<sup>138</sup> tiene otra forma de adquirir su vestimenta, por ejemplo, “en el tianguis, porque en el Chopo está muy caro. Los domingos en mi casa se pone un tianguis y a veces un wey me vendió dos corsets por ciento cuarenta pesos”. Aunado a ello, también hay otros lugares en donde se puede adquirir la vestimenta, como lo ha hecho la vocalista Susan;<sup>139</sup> a veces he ido al Chopo, a Tepito, a veces iba a las tiendas llamadas Necrosis, o hasta en lugares como en Suburbia o el Palacio de Hierro. Ante estas adquisiciones materiales como parte del *performance* es de suma importancia enfatizar que también está presente la tendencia de la chica metalera, qué códigos culturales debe cumplir para ser incluida o ser segregada dentro de la escena, es decir, que nuevamente el cuerpo femenino en del mundo metalero, es un medio de consumo para el mundo masculino.

Por otro lado, también los códigos culturales performativos desde la esfera externa del mundo metalero adquieren la misma función de segregar o incluir al individuo dentro de las demás esferas sociales, ejemplo de ello se encuentra con la vocalista Susan:<sup>140</sup>

“Me ha tocado ver gente que ve mis playeras de calaveras y se persignan, o cuando en una ocasión llevaba mi guitarra con mi calavera en el transporte público y una señora me vio sorprendida, sólo moví mi guitarra para que se pudiera sentar”.

En esta posición se observa que la sociedad es intimidada o se siente violentada de manera simbólica por el *performance* que crean los metaleros, en cambio, también se puede reflejar que esta violencia simbólica es ejercida por la esfera social exterior, como lo vivió la bajista Estibalis:<sup>141</sup>

“En una ocasión me pinté el cabello de rosa y luego chino parecía al payaso Platanito y la gente se burlaba de mí en la calle, me gritaban en la calle, la mayoría de la gente querían ofenderme, principalmente los niños me señalaban, pero había algunas mamás que les decían que respetaran, pero había otras mamás que les decían a sus propios niños que miraran a esa payasa”.

Por lo tanto, el *performance* metalero indudablemente es una esfera antagónica en comparación a otras esferas sociales, creando polémicas, estigmas, segregaciones ante los *headbangers*, empero, las personas que le dan vida a este movimiento siguen en pie de

---

<sup>138</sup> Entrevistada el día 11 de octubre del 2016.

<sup>139</sup> Entrevistada el 3 de febrero del 2019.

<sup>140</sup> Entrevistada el 3 de febrero del 2019.

<sup>141</sup> Entrevistada el día el día 21 de septiembre del 2016.

guerra defendiendo esta pasión por la música, por la trayectoria histórica que ha sido marcado a nivel local y global, a pesar que el malinchismo esté presente.

### 3.2.1.3 ACTO 2: LAS MÚSICAS SE PREPARAN PARA EL GRITO DE GUERRA

Como se mencionó anteriormente, a pesar que a escena metalera es parte de un drama social cuyos participantes son considerados actores sociales, también es de suma importancia que el *ser músico*, dentro del mismo mundo metalero, crean un nuevo drama social al hacer música en un escenario, donde los músicos son los actores y el público los espectadores, interpretando como uno de los rituales máximos de la escena metalera, compartiendo ideas y sentimientos que los hacen sentir integrantes. En esta situación, la vocalista Sofía<sup>142</sup> ha estado totalmente de acuerdo:

“La vestimenta tiene mucho que ver, porque eres un dramaturgo, eres un actor que actúas tu papel, que cuentas una historia, un mensaje que tienes que actuarlo de una manera correcta y así como el actor se prepara, también se viste para ese trabajo, depende de lo que sea tu intención”.

Se ha encaminado la hipótesis si la vestimenta influye mucho con el subgénero musical que se toca, por ejemplo, si las músicas interpretan “Doom, Heavy o Gothic Metal”, tienden su vestimenta a resaltar la categoría social de lo femenino, mientras que las músicas que interpretan subgéneros más agresivos rápidos como el “Death, Black o Grind Gore” la vestimenta se “masculiniza” o



Imagen 8. La bajista Adriana Amavir, tocando con su banda *Gilgamesh* en el “Salón Bolívar”. Foto de autoría propia, 2019.

del mismo modo, usar el cuerpo como un mediador de consumo por parte del público. En general, también se busca encontrar una comodidad mientras se caracteriza el personaje que toca algún instrumento musical en una banda, desde buscar un alias hasta tener personas

<sup>142</sup> Entrevistada el día 11 de septiembre del 2016.

que diseñen la vestimenta de cada música que coincida con la temática de la banda. En esta situación, la bajista Estibalis<sup>143</sup> llegaba a acuerdos junto con su banda para caracterizar la identidad musical y grupal desde el *performance*:

“Siempre Larva se preocupa mucho por dar un buen show y por lo visual. De mi parte, me preparo mucho. Tengo una imagen que es muy rara, que odia el mundo, que siempre es criticada, que en la calle siempre es señalada, siempre me enfrento a burlas, me enfrento a discriminaciones, pero es lo que me gusta, porque he aprendido a que eso no me moleste porque es así como me quiero ver y obviamente en el escenario lo exagero, porque cuando toco me esponjo más el cabello, me maquillo más, mi vestuario es más exagerado, busco verme mejor para que la gente diga “esos son los locos que rockean, pero es la chica de cabello chino que por sí sola es Balis, porque se ve muy bien, o porque matea mucho, o porque grita mucho”.

En este caso, la esencia escénica por parte de la música también decide adquirirla como un *performance* dentro de su vida cotidiana, es decir, que también desea ser partícipe del drama social, independientemente si exista algún evento o no. Asimismo, la vocalista Susan<sup>144</sup> también ha decidido enfatizar una vestimenta *a doc* a lo que su grupo desea manifestar:

“Cuando estuve con mi banda que tocaba “Stonner” mi vestimenta no era toda de negro, sino era un look más de trailers y me llevaba pantalones de mezclilla y playeras holgadas, a veces con el logo de la banda. Ahora que estoy en otra banda donde tocamos *Heavy Metal* queremos sacar un look más “heavy metalero”, por lo que ya usaría cosas sintéticas como el cuero y vinipiel [...] y creo que en la vida diaria no me importa si me pongo una blusa o una chamarra de piel o un chaleco “thrasher”, yo lo hago, me pongo unos tenis blancos y ya, pero cuando estas tocando entiendo la responsabilidad de estar allá arriba y estar vendiendo un look”.

Por otro lado, también hay bandas que se preocupan mucho por dar una imagen totalmente distinta que vez que ellas van a dar un concierto, por ejemplo, la guitarrista Evil Bitch<sup>145</sup> explica lo siguiente:

---

<sup>143</sup> Entrevistada el día 21 de septiembre del 2016.

<sup>144</sup> Entrevistada el 3 de febrero del 2019.

<sup>145</sup> Evil Bitch es la guitarrista de la banda “Las Fokin Bitches”. Esta entrevista fue realizada en la pulquería “La hija de los apaches” el día 24 de septiembre del 2016.

“Tratamos de vestir diferente en cada toquín con disfraces fáciles y a veces más complicados [...]. Una vez nos invitaron a tocar en una asociación de protección animal y nos disfrazamos de animales, o si vamos con “punks”, nos disfrazamos algo que tenga que ver más con el ambiente. Un día mi mamá nos hizo un vestuario de monjas y fue muy cagado porque sabía que íbamos a salir con ligeros y nos ayudó a cortar la tela mientras mi mamá nos estaba platicando que una vez estuvo con las monjas y de momento dije “chale wey” en qué momento nos va a mandar a la verga porque va a decir cómo profanamos el hábito y la imagen de la monja, pero no nos dijo nada, al contrario, nos ayudó a hacerlo y todo buena onda”.

También hay músicas que están en desacuerdo por la imagen que dará la banda, dado que existe el argumento que el cuerpo es un mediador de consumo para poder atraer más público. Tal ha sido la justificación de la vocalista Isabel:<sup>146</sup>

Un integrante quería convertir a la banda como algo más comercial, según él, cuando la esencia de la banda era netamente “Death Metal”, en donde la mujer sacara ese lado aguerrido y que predominara una chava. En mis últimos momentos cuando estuve con Archetype, me llegó a decir que si estaría chido que me vistiera un poco más femenina, obviamente le dije que no, le dije “wey, desde un principio me conoces, siempre has sabido cómo es mi look, mi estilo y pues no. Hasta ahorita, ha sido la única vez que me han dicho eso”.

Del mismo modo, la vocalista Sofía<sup>147</sup> ha buscado comodidad de su vestimenta en sus conciertos, por lo que se encontró con una perspectiva distinta con su banda, dado que buscaban una perspectiva de consumo a través del cuerpo:

“Muchas veces las demás integrantes de la banda me decían cómo vestir, a la guitarrista no le gustaba que usara tenis, pero yo quería usarlos porque corría, saltaba, echaba agua en el escenario, era mi trabajo, pero ellas sí eran muy cuidadosas en su vestimenta, aunque cada quién tenía una vertiente distinta, por ejemplo, Alice [la baterista], era muy “hipster”, la Gato [la guitarrista] se vestía muy “dark”, Jane [la bajista] se vestía muy “fresa” y yo me vestía “heavy” con cadenas y todo”.

En síntesis, el *performance* asociado con los subgéneros musicales en su mayoría no coincide, exceptuando los testimonios de las vocalistas Isabel y Susan, sin embargo, la presencia de crear un personaje o de demostrar una imagen que sea distintiva como parte

---

<sup>146</sup> Entrevistada el día 29 de octubre del 2016.

<sup>147</sup> Entrevistada el día 11 de septiembre del 2016.

del drama social sigue presente en cada integrante, por lo tanto, la hipótesis mencionada al principio de este apartado es refutada.

### 3.2.1.5 ACTO 3: LAS MÚSICAS Y EL PÚBLICO SE PRESENTAN EN EL RITUAL

Cuando las músicas se presentan a los eventos invitados, el ritual musical inicia con la apertura de una banda que en su mayoría, apenas va incursionando en el ámbito musical, sin importar si es un evento de gran renombre o es un evento local. Hipotéticamente, los organizadores dan un espacio de veinte a treinta minutos por grupo para poder conectar sus



Imagen 9. La baterista Alejandra Amavir tocando en el “Salón Bolívar”. Foto de autoría propia, 2019.

instrumentos y empezar con el show, asimismo, los organizadores le dan a cada banda de veinte a cuarenta minutos para que puedan tocar, empero, la realidad es distinta, iniciando por la impuntualidad del evento, que en muchas ocasiones, se sustenta con el argumento que aún no hay muchas personas para poder iniciar, cuyas implicaciones son el

retraso o modificar el cambio de horarios para las bandas y el tiempo de disponibilidad para poder conectar su equipo. Lo interesante es que dentro de la escena metalera- ciudadina, esto es muy común, a tal grado que este tipo de conductas se ha normalizado, por lo que tanto los organizadores, como las bandas y el público tienden a llegar más tarde de lo acordado.

Por consiguiente, estos rituales de impuntualidad no descartan en su totalidad la conmoción de tocar en un evento, donde una tarima o una fila de amplificadores marcan el límite imaginario entre los músicos y el público que permiten llevar a cabo un ritual sonoro y simbólico, como la chifladera por parte del público para exigir que se inicie lo más pronto posible la participación de los músicos en el escenario, el corear algunas canciones reconocidas de la banda mientras el público realiza lenguajes de señas apropiados dentro de la escena metalera –como levantar el dedo meñique y el índice como un lenguaje de señas asociado a los cuernos del diablo-, realizar un *slam* cuando existe la euforia entre el público –considerando como una forma de violencia permitida entre los *headbangers*- (Castillo,

2015). En cambio, la perspectiva de las músicas hacia el público puede tener dos matices: entrar en sintonía con el público ante la euforia ritual o marcar un límite simbólico con el público, como lo enfatiza Dztor Bitch<sup>148</sup> al entrar en sintonía con el público:

“Fue en la Feria de Irapuato, el Tri nos invitó a tocar con ellos y cuando vimos que eran más de diez mil personas sientes tan chingón que te dejas llevar por la energía del público, y más cuando conocen tus canciones sin saber que ellos te conocen”.

Por otro lado, la vocalista Sofía<sup>149</sup> explica a detalle la importancia de mantener esa interacción que se debe tener con el público:

“Las personas siempre van a verte para divertirse y tienes que interactuar con ellos y muchas veces eso te ayuda a liberarte de la tensión mental. La comunicación es un solvente universal donde dices y recibes [...]. Esto lo apliqué cuando le abrimos a los Misfits, el público ya estaba hartos de esperar a la banda y nosotras les íbamos a abrir, entonces lo que hice fue interactuar con ellos, preguntarles si querían ver ya a los Misfits y les dije que entonces vamos a tocar lo más rápido para que pudieran verlos. Tocamos en un set de cuarenta minutos donde echamos un relajo increíble, me caí en el piso pensando que me dejé llevar por la emoción y no, pero todo iba muy bien, porque hubo muy buena comunicación con la gente”.

Al tener una interacción con el público, también existe la posibilidad en que las músicas puedan conmover al público a atreverse a tocar como ellas, especialmente, cuando en el público surgen mujeres que también desean romper el estigma que el *Heavy Metal* es exclusivamente para el mundo masculino, como lo narra la vocalista Susan:<sup>150</sup>

“En todos los conciertos que asistimos no faltaba la chava que se me acercaba emocionada por lo que vio de mí en el escenario, o también ver en Facebook que las chavas te habían etiquetado en una foto porque les gustó mucho lo que había hecho con todo mi corazón, siempre lo he considerado como una retroalimentación femenina, y aunque también habían chavos que te felicitaban por tu trabajo, la parte femenina es muy poderosa, alentando a que ellas siguieran el mismo camino”.

Cuando el público ha seguido la trayectoria de la banda y que ésta ha tenido cambios de alineación –y más si han sido integrantes mujeres- el público compara la apariencia entre la ex integrante con la actual integrante, en otras palabras, el arquetipo del

---

<sup>148</sup> Entrevistada el día 24 de septiembre del 2016.

<sup>149</sup> Entrevistada el día 11 de septiembre del 2016.

<sup>150</sup> Entrevistada el 3 de febrero del 2019.

cuerpo “feminizado” en el mundo del metal como un mediador de consumo se presenció cuando la bajista Estibalis<sup>151</sup> recién se integró a su banda:

“Cuando entré a la banda, antes de mí había una bajista que era muy guapa y sinceramente se arreglaba muy bien, era una típica “darky” bonita que se ponía escote, corset, se veía muy bien, tenía una imagen, además de ser una gran bajista y cuando entré me veía toda rara, porque todavía ni siquiera estaba acoplada al look de Larva y sufría mucho porque el público me gritaba “¿En dónde está Danna?” y sentía gacho porque la mayor parte del público, que eran hombres, seguían a Danna sólo por el hecho de ser bonita, pero en un tiempo, cuando llegué a sobresalir y a crear mi propia historia en Larva, me gané a mi gente y callé muchas bocas”.

No todas las experiencias que han tenido las músicas en el escenario han sido de mayor agrado, dado que, por parte del público, el hostigamiento sexual también se ha hecho presente en los escenarios, por ejemplo, la guitarrista Tania<sup>152</sup> que sufrió un acoso sexual cuando “tocamos para un evento familiar y había una persona que estaba muy ebria y en ese momento no me di cuenta y me quiso tocar el trasero”, rompiendo el límite simbólico entre el público y la música, o también que el público realice comentarios que ofenden tanto a la música por su condición de ser mujer o por el hecho de ser música, como lo vivió la vocalista Isabel:<sup>153</sup>

“Cuando empecé a cantar no había muchas bandas con vocalistas mujeres y causaba mucha expectación. En varias tocaditas, el público me volteaba a ver cuando empezaba a cantar y se levantaban de sus lugares para buscar su en el piso tenía algún pedal para darle el efecto gutural a mi voz, porque ellos piensan que tú no lo puedes hacer como los vocalistas de “Death Metal”.

Igualmente, la vocalista Dztor<sup>154</sup> sufrió un altercado de acoso sexual, donde nuevamente el límite imaginario entre la música y el público como parte del ritual se ha roto:

“El toquín fue medio raro porque fue en un salón de fiestas, así que aparte tuenen su balcón y sus escaleras donde bajan las quinceañeras y nos subieron a tocar en el balcón y jamás imaginé que un culero iba a llegar ahí, se subió de caballito encima de otro wey, me alcanzó

---

<sup>151</sup> Entrevistada el día 21 de septiembre del 2016.

<sup>152</sup> Entrevistada el día 11 de octubre del 2016.

<sup>153</sup> Entrevistada el día 29 de octubre del 2016.

<sup>154</sup> Entrevistada el día 24 de septiembre del 2016.

y justamente estaba cantando agachada y el wey me alcanzó la cara y me lamió con la lengua como un perro y la neta no supe que hacer, casi de “no mames, ¿Qué pedo con ese wey?”. Eso ha sido lo más asqueroso que me ha pasado como cantante”.

Al realizar estas comparaciones del ritual del concierto, se observa que las mujeres también sufren acoso y hostigamiento sexual, en otras palabras, el machismo ejercido principalmente por el público masculino, se ubica dentro de lo antagónico del antagónico de los dramas sociales en la escena del metal, empero, las músicas también han llevado a cabo la dilución del conflicto dentro de los dramas sociales llevando a acompañantes masculinos a los eventos para que el público masculino pueda respetar ese límite imaginario que causa el ritual entre los músicos y el público. Aunado a ello, el público que ejerce el machismo hacia las músicas tiene naturalizado este tipo de actitudes, que hacen sentir con poder al público de ejercer violencia simbólica y física reflejados con chiflidos asociados a la aprobación del arquetipo de belleza hacia las músicas o subestimar que las músicas no pueden tocar un instrumento musical con la misma calidad que otro músico pueda hacerlo y consecuentemente, sentirse con la autoridad y el poder de quebrantar el límite imaginario entre el público y los músicos en el escenario.

### **3.2.2 LA VIOLENCIA DE GÉNERO ENTRE MÚSICOS**

Cabe rescatar que en el capítulo anterior se enfatiza que la violencia de género no es ejercido exclusivamente por hombres hacia mujeres, o de mujeres hacia hombres, por el contrario, la violencia es ejercida por el patriarcado, la legitimización, el manejo del poder y los mitos (Áviles, 2005). En otras palabras, la violencia de género dentro de la escena metalera está muy presente, como presenciar una violencia egocéntrica entre los músicos de quién es el mejor instrumentista o quién tiene el mejor equipo instrumental, quién tiene más seguidores, quién puede tener más material discográfico, sin importar si es hombre o mujer, por ejemplo, en el caso de la bajista Estibalis,<sup>155</sup> comenta un percance de violencia física con un músico:

“Tuvimos un problema con una banda porque ellos alargaron su tiempo, pero la organizadora nos estaba presionando y dando indicaciones que cuando ellos bajaran, nosotros nos subiéramos rápido al escenario. Ellos terminaron de tocar y tenían a una chava media desnuda bailando y la gente se quería sacar fotos con la chava, entonces nos subimos

---

<sup>155</sup> Entrevistada el día 21 de septiembre del 2016.

al escenario y los de la banda se enojaron mucho y nosotros empezamos a decirles que se calmaran pero ellos reaccionaron con violencia, entonces quise calmar al vocalista diciéndole que ya íbamos nosotros y agarró un atril de batería y me quiso pegar, me levantó la mano y le dije que si de verdad me iba a pegar que lo hiciera. Los demás lo tranquilizaron en ese momento para que no me pegara. Subimos a tocar enojados, triste, sacados de onda porque nunca habíamos tenido un problema así”.

Otro tipo de violencia que ejercen los músicos hacia las músicas es la subestimación sólo por el hecho de ser mujeres y no reconocer también son capaces de poder hacer música, sin embargo, existen músicos que al momento de escuchar a las músicas en el escenario reconocen que ellas también pueden ser músicas con un nivel musical excelente, por lo que el nivel de violencia reduce y son incluidas dentro de la escena musical metalera, como lo expone nuevamente la bajista Estibalis:<sup>156</sup>

“Hay muchos músicos que dicen que Larva tienen una mujercita y se preguntan ¿y cómo puede haber una mujercita en el escenario? Se llegó a dar que me veían y se reían, pero cuando tocaba en el escenario y me veían hacer lo que hacía cambiaban su punto de vista, diciéndome “pensé muy mal de ti, creí que no ibas a hacer nada y me dejaste impactado”.

Aparte de la violencia física y simbólica, también se presenta el acoso sexual<sup>157</sup> ejercido por parte de los músicos hacia las músicas. Tal es el caso de la vocalista Isabel<sup>158</sup> que sufrió acoso por parte de un colega, sin embargo, la vocalista realizó un acto que regularmente es comúnmente practicado por las mujeres que es no denunciar o no dar a conocer a su agresor:<sup>159</sup>

“Ha habido algunos colegas que son muy pesados y algunos han hecho su luchita y otros que son muy abusivos. Ha habido ocasiones que terminando de tocar, me tomo algunos *shots* y que algunos colegas ven que estás en la fiesta y creen que eso es dar pie a que puedan acercarse y puedan hacer su luchita. Recuerdo que una vez tuve que forcejear con él

---

<sup>156</sup> Entrevistada el día 21 de septiembre del 2016.

<sup>157</sup> El acoso sexual se define como un poder cultural que ejercen los varones sobre las mujeres con el objetivo de sentir simbólicamente un control, disposición y utilidad sobre la sexualidad y el cuerpo de las mujeres (Rico, 1996).

<sup>158</sup> Entrevistada el día 29 de octubre del 2016.

<sup>159</sup> El temor que las mujeres tienen de denunciar o de dar a conocer los hechos violentos que alguna vez tuvieron en su vida es debido a la cultura del silencio que ha sido reproducida por generaciones, principalmente con la frase popular “calladita te vez más bonita”, asimismo incluye la culpabilidad, el miedo, indefensión aprendida, la alteración emocional y la vergüenza por las reacciones que podría tener su entorno hacia ellas y las represalias que puedan ejercer los agresores después de ser evidenciados como personas violentas (Menchón *et al*, 2015).

y decidí irme. No quise de momento decirle a mis cuates porque me imaginé que iban a dejar mal al pobre, pero cuando ya me había dado cuenta, el tipo se había ido”.

Al mismo tiempo, para reducir la carga de culpabilidad o victimización del acoso sexual con los músicos, también existen estrategias que también son consideradas como una expresión de temor de no poder alcanzar los objetivos que se tienen como banda dentro de la escena denunciando a los acosadores, naturalizando el acoso sexual como una actitud normal por parte de ellos, por lo que puede llevar a una falsa conservación de algún oportunidad para poder tocar, por ejemplo, las estrategias que ejerce la bajista Nini en una situación de acoso sexual son las siguientes:

“Que los músicos te tiren el perro o te inviten a salir es normal, pero la onda es que ya está en ti si aceptas o no, pero tratamos de no ser tan mala onda porque ellos pueden ser que te puedan jalar a alguna tocada, por eso les decimos que no tenemos tiempo, o que vamos a la escuela, o que vamos a tocar o que tenemos trabajo”.

Con respecto la hipótesis que entre mujeres también se ejerce una violencia de género dentro de la escena metalera, no ha sido tan notoria, principalmente por la experiencia de la baterista Alejandra<sup>160</sup> al ser parte de la primera banda femenil de *Death Metal* y que haya observado desde una perspectiva como música, la participación de las mujeres en el medio:

“No habíamos tantas chavas que tocaran o que les gustara la onda, éramos contaditas. Tuvimos un grupo de amigas, pero para ellas era complicado asistir a los toquines porque sus papás no les daban para los pasajes, sólo para la escuela y no había la posibilidad que ellas asistieran”.

No obstante, las perspectivas de las músicas posteriores a la década de los ochenta es distinta, a pesar que la participación de las mujeres continúan siendo escasas, se presenta la violencia simbólica entre colegas, como lo describe Dztor<sup>161</sup>:

“Desde que estábamos en Irapuato, una vez quisimos armar un evento de puras chicas, pero el evento lo tratamos de hacer en la Ciudad de México porque había más bandas de chicas aquí y pues te haces la ilusión que vas a conocer a muchas chavas y te vas a llevar bien con ellas, pero nunca se concretó el evento ni una buena relación con las demás bandas de chicas, porque tuvimos un problemas con las Blessnoise por la falta de orden por parte del

---

<sup>160</sup> Entrevistada el día 11 de marzo del 2017.

<sup>161</sup> Entrevistada el día 24 de septiembre del 2016.

organizador, ellas tocaron primero y nosotras después y sólo fue porque el público nos recibió más chido que a ellas. Tiempo después nos enteramos que ellas hablaban mal de nosotras, nos eliminaron de las redes sociales y eso te saca de onda”.

Por el contrario, la vocalista Susan<sup>162</sup> manifiesta que la violencia entre músicas ha sido escasa, por el contrario, la violencia es ejercida más por los músicos como un reflejo de fragilidad masculina dentro de la escena reflejando una aparente ignorancia, que también es considerada como un ejercicio de violencia simbólica:

“No lo noté mucho en el aspecto musical pero existe [...], porque la misma sociedad nos enseñó a envidiar y a competir, pero hay que saberlo manejar siempre. Donde vi más competencia fue por parte de los músicos, que algunos te presumían que eran mejor que tú, pero cuando te veían en el escenario, o se quedaban perplejos o te ignoraban, pero era difícil que te ignoren, porque ver una mujer en el escenario y uno tiene una fuerza especial que hace que te volteen a ver”.

Por último, es indispensable destacar que también como música admite que en alguna vez de su carrera ejerció un tipo de violencia hacia las demás colegas, como lo es el caso de la bajista Estibalis:<sup>163</sup>

“Cuando empecé a tocar, era de las mujeres que decía “mira, ahí viene esta, ni toca tan chido”, pero después puse los pies en la tierra y descubrí que si yo seguía siendo así, no iba a llegar a ningún lugar. Me da pena aceptarlo en este momento, pero entendí que esto no se trata de competir ni de tirarle a las demás, porque todos hacen un esfuerzo. Ahora intento llevarme bien con todos, porque en algún momento te los puedes volver a encontrar y es incómodo ver a alguien con el que no te llevas bien”.

### **3.2.3 LOS SONIDOS EMPODERADOS EN LA GUERRA; LAS MÚSICAS VERSUS LOS ORGANIZADORES**

Como se ha descrito en otras secciones, el *Heavy Metal* en México no es un género musical escuchado ni consumido por toda la sociedad, es estigmatizado como un género que invoca a los malos espíritus y que es escuchado por los jóvenes rebeldes. A pesar de ello, esta escena es considerada parte de las comunidades de sentido, es decir, que la misma comunidad desarrolló paralelamente un sistema de sobrevivencia y mecanismo dentro de la represión social y gubernamental (Domínguez, 2017; 21). En la actualidad, aunque exista

---

<sup>162</sup> Entrevistada el 3 de febrero del 2019.

<sup>163</sup> Entrevistada el día 21 de septiembre del 2016.

en la escena eventos nacionales y de talla internacional, son contados los eventos que han triunfado con éxito, que los organizadores aprecien la dedicación de *ser* músicos en este género, que brinden atención hacia los músicos como ofrecer un lugar de descanso, cumplir con un equipo de audio profesional, respetar la logística del evento, cubrir el pago de los viáticos, de la alimentación y poder ofrecer una cantidad monetaria como un símbolo de salario o también de agradecimiento hacia las bandas por haber sido parte de dichos eventos. Empero, la organización de los eventos son todo lo contrario, ejemplo de ello se encuentran las críticas de los eventos como el Knotfest llevado a cabo el día



Imagen 10. La tecladista Karla Haro tocando en el “Festival Metal Militia edición Mujeres” con su banda *The Billyz*. Foto de autoría propia, 2016.

primero de diciembre del año 2019 en el Deportivo Oceanía de la Ciudad de México. El público quemó una batería perteneciente a la banda norteamericana “Evanescence” como una forma inconformidad por esperar tres horas a las bandas estelares, por lo tanto, el evento fue cancelado (La Jornada, 2019). Otro evento que sufrió muchas críticas – principalmente por parte del público- fue el ForceFest 2018, llevado a cabo el día 6 de octubre del 2018 en el Campo de Golf de Teotihuacán. Dichas críticas fueron por la deplorable condición de los baños públicos, el lodo que impedía un libre y cómodo desplazamiento por el lugar, los escasos lugares de estacionamientos que provocó un congestionamiento vial, la negación de las ofertas que tenían los boletos al ser adquiridos, entre otros inconvenientes (Índigo Staff, 2018).

Ante estas circunstancias, es indispensable cuestionarse de dónde provienen dichas irregularidades, si de los organizadores, si del mismo público, si de los músicos o de todos los elementos antes mencionados o habría algún otro factor o factores que puedan influir en ello. Aun cuando estas situaciones se presentan, cabe destacar que la mayoría de las músicas también han sufrido que sus grupos sean como parte de los grupos que encabezan en los eventos, aunado a que los organizadores usan la condición de las músicas por el hecho de ser mujeres para mantener al público hasta el final del evento, en otras palabras,

usan la presencia física de las mujeres como un medio de consumo visual y auditivo para la permanencia “voluntaria” de los *headbangers*<sup>164</sup>.

Del mismo modo, las músicas también han sufrido estas irregularidades, como el testimonio de Alejandra<sup>165</sup>:

“Después de haber asistido a esa fiesta fea, nos regresamos en tren pero nosotras llegamos en un acuerdo con el organizador que nos comprara nuestro pasaje de tren en segunda clase y nos compró un pasaje ordinario, pues tenían las ventanas abiertas, nos moríamos de frío, no pudimos dormir porque teníamos que vigilar nuestros instrumentos porque tuvimos que amarrar nuestro equipo a nosotras. Tocamos con ganas en ese evento, llegamos puntuales, tocamos bien, ¿Por qué te hacen esto? Es lo mínimo que queremos que nos hagan”.

Asimismo, la vocalista Isabel<sup>166</sup> también tuvo una experiencia grotesca con un organizador de renombre internacional:

“Hubo un incidente con un organizador en Centroamérica y eso significó para nosotros un desembolso de dinero que no nos quiso reponer. Lamentablemente no se concretó la serie de fechas porque el señor no cumplió lo prometido y como nosotros ya habíamos desembolsado el dinero para los boletos de avión, ya nos chingamos y eso me pareció una gran falta de respeto y de profesionalismo”.

De la misma forma, también está el pago simbólico por parte de los organizadores hacia los músicos en general, que es el pago con cervezas. El pago de cerveza es considerado un valor simbólico asociado a las drogas permitidas, pero esa perspectiva va a depender de la actitud de la banda. Por ejemplo, la manifestación de Tania<sup>167</sup> es la siguiente:

“Una vez me tocó que la onda era con el líder de la banda, pero nunca se ponían en contacto con los demás integrantes, o sea, nunca hubo un trato directo con todos. Si el organizador se refiere a apoyarte, creo que ni eso, porque en las tocadas que nos han tocado nos han pagado

---

<sup>164</sup> El cuerpo como una forma de consumo se resume a una infraestructura y publicitaria relacionada a la estética corporal (Monkobodsky, 2008). Cabe destacar que en México, el cuerpo de las mujeres es usado como una forma de consumo, aunado a que dentro de la escena metalera, desde una perspectiva masculina, es “sexy” que las mujeres se conviertan en músicas, por lo tanto, este tipo de argumento es usado principalmente por los organizadores, que promocionan más la infraestructura corporal de las músicas como una forma de consumo por parte del público que como una difusión y valor musical.

<sup>165</sup> Entrevistada el día 11 de marzo del 2017.

<sup>166</sup> Entrevistada el día 29 de octubre del 2016.

<sup>167</sup> Entrevistada el día 11 de octubre del 2016.

con cerveza, pulque y cigarros y que a lo mejor te llama la atención que tomes está chido, pero hace falta que los organizadores vean los gastos que uno tiene”.

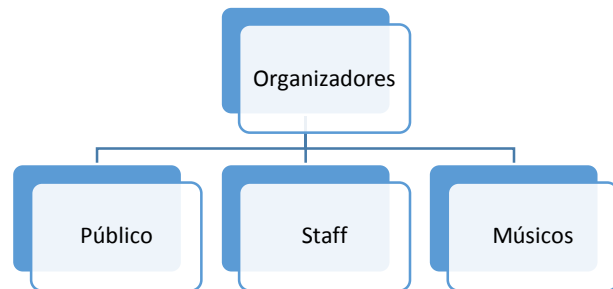
Con respecto a esta paga simbólica, la vocalista Sofía<sup>168</sup>denigra por completo este tipo de acciones, debido a que la profesión de músico se tiene que respetar desde los organizadores hasta los mismos músicos:

“Nosotras nunca aceptamos ese pago, jamás. Lo que pedíamos fue como tres mil quinientos alguna vez, porque lo hacíamos como negocio más viáticos. Pagar con cervezas es denigrar al artista, porque el artista tiene que comer, tiene que ser respetado por lo que hace, porque no es nada más subirte y ya, debes tener un esfuerzo muy remunerado [...] y no se me hace justo que no sea reconocido como tal y que el músico también se rebajan a aceptar bebidas alcohólicas, pues no sé qué tanto confíen ellos en su propio instrumento, pero si lo hacen por relajo, entonces no es artista, no es un músico”.

Ahora bien, en el Área Metropolitana se observa que la organización de los eventos de metal es de suma importancia, como tener una empatía por el público y principalmente por los músicos sin importar género –como una forma de identidad individual, social y musical-, status social y edad, en cambio, la problemática abarca más allá de una empatía, abarca una situación de individualismo, de ver a los músicos –en especial a las músicas- como una mercancía intermediaria para la obtención de ganancias monetarias.



**Gráfica No. 1**



**Gráfica No.2**

<sup>168</sup> Entrevistada el día 11 de septiembre del 2016.

En la primera gráfica, el público se encuentra en primer lugar como un sector de consumo dentro de la escena por los ingresos monetarios. Sucesivamente, dentro de la misma gráfica, se observa que los organizadores deberían administrar dichos ingresos que implican el salario de los músicos, del staff y de ellos mismos, asimismo, brindar una organización profesional para todos los sectores y que esto permita llevar a cabo un evento satisfactorio. En cambio, en la gráfica dos se observa -en base a la percepción de las músicas con los testimonios antes mencionados-, los organizadores son aquel sector que encabezan esta gráfica debido a que refleja una estructura rota por la falta de administración, profesionalismo y de comunicación con los demás sectores, induciendo a que dichos sectores puedan sentirse inconformes, decepcionados y molestos por la ausencia de la calidad de los eventos, dando como resultado una actitud irresponsable por parte de todos los sectores y consecuentemente, que surja una denigración ante la escena metalera mexicana desde una perspectiva nacional e internacional. Actualmente, esta gráfica es el reflejo de la estructura que se observa dentro de la escena musical –independientemente si es un evento de talla local, nacional o internacional-. A pesar que en los eventos son un reflejo capitalista de valor de uso y valor de cambio –es decir, que los músicos, el staff y los organizadores puedan adquirir ganancias a través del mundo musical-, el cambio jerárquico entre valor de uso y valor de cambio refleja la distinción de la calidad de eventos y consecuentemente, la seriedad de la escena metalera a nivel local, nacional e internacional.

## CONCLUSIONES

En la presente investigación se inició con el objetivo principal de la reivindicación de la participación de las mujeres en el ámbito musical, en especial en un género musical que también es difamado como una música que orilla desde el alcoholismo y drogadicción hasta las prácticas paganas de adorar al Diablo. En cambio, la participación de las mujeres es una de las prácticas que han sido criticadas por la sociedad, desvalorándolas por el hecho de “renunciar” ante los roles de género establecidos por los códigos culturales naturalizados bajo un comportamiento social, de igual modo, también las mujeres han sido señaladas como unas personas incapaces de poder tocar un instrumento musical como un hombre, o hasta mejor. Para haber podido dar una explicación y una comprensión desde las ciencias sociales, se recurrió a la historia del desarrollo de diversas teorías feministas. Como punto de partida se encontró la problemática de la definición del concepto de feminismo, debido que las fuentes de información más recurrentes están influidos bajo la lupa del androcentrismo, por lo que se define al feminismo como un colectivo que renuncia, exige y lucha la liberación ante la el dominio y la subordinación del patriarcado, deconstruyendo y recreando la esencia y los códigos culturales del *ser* mujer en la sociedad.

Dentro del movimiento feminista se encuentra la primera oleada conocida como “El Feminismo Ilustrado” surgido en el auge de la Revolución Francesa. En esa época histórica se creía que las mujeres por naturaleza no tenían la capacidad de razonar, de distinguir lo que era bueno y malo y de obedecer las órdenes que les indicaban los hombres. Las mujeres empezaron a reunirse en los bares más representativos de las capitales europeas como París, Berlín y Londres para debatir acerca de los asuntos políticos y artísticos. Entre esos debates se encontraban la contradicción del discurso de la revolución francesa, ni había igualdad para los hombres que eran pertenecientes de distintas clases sociales ni se tomaba en cuenta a las mujeres, por lo que recurrieron a exigir el derecho a la educación, a participar en los asuntos políticos y tener la libertad del divorcio. Este feminismo fue atacado bajo la prohibición de estos círculos de debate. En segunda ola llamada “El Feminismo Sufragista”, que surgió entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, las mujeres americanas y europeas, además de exigir las mismas peticiones de las mujeres de la primera oleada, también criticaron la condición religiosa que recomendaba la Biblia, exigieron el

derecho al voto, que las mujeres pudieran trabajar y el reconocimiento e inclusión de las mujeres negras como personas y no como esclavas, aunado que los esclavos fueran rescatados de dicha opresión simbólica y también fueran reconocidos como personas. En la tercera ola feminista que fue nombrada “El Feminismo Radical”, fue parte de un reflejo de las transformaciones sociales *a posteriori* de la Segunda Guerra Mundial, creando un ideal doméstico y personal hacia las mujeres, como cuidar de los maridos que asistieron a la guerra, o cómo ser una mujer feliz, cómo vestirse, cómo reprimir los sentimientos, entre otras acciones, aunado que en los campos de la Filosofía y de la Antropología –con Simone de Beauvoir y Margaret Mead- iniciaron un análisis que el *ser* mujer es una construcción social, por lo que se iniciaron los nuevos estudios de la diferencia entre sexo y género como de los conceptos patriarcado, género y violencia de género. Del mismo modo, surgió el movimiento NOW –fundado por Betty Friedan-, que continuó exigiendo la libre elección del aborto y el uso de métodos anticonceptivos, estar en contra de los concursos de belleza, la igualdad de derechos y de oportunidades laborales como los hombres, la lucha contra el racismo, el apoyo mutuo entre mujeres –“*affidamiento*”- y la defensa de la comunidad LGTB. Posteriormente, el feminismo empezó a ramificarse dependiendo de la temática a defender, por ejemplo, el ecofeminismo, el feminismo negro, el feminismo lésbico, entre otros.

Retomando los primeros estudios de la categoría del género se encontró que, además de ser parte de una construcción cultural, histórica y simbólica, también predominan las jerarquías de poder, la subordinación, la desigualdad y los estereotipos a través del intercambio colectivo de los códigos culturales. Empero, en el concepto de género se encontraron las siguientes problemáticas: En primera instancia, el concepto de género en el francés incluye el concepto de sexo, por lo que es de suma importancia considerar la contextualización del mismo. En segunda instancia, el concepto de género, regularmente es habitado como un sinónimo del feminismo, o referirse sólo a las mujeres, por el contrario, el género también es tomar en cuenta las relaciones y códigos culturales que ejercen otros géneros identitarios en la sociedad; y en tercera instancia, es usar el concepto de género como una identidad binaria –lo femenino y lo masculino-, por lo tanto, se hace una exclusión ante otras identidades de género.

A diferencia del género, el sexo es hablar de las características físicas de los genitales y las hormonas de las personas, sin embargo, los psicólogos Robert Stoller y John Money, resaltaron que el sexo va más allá de ser una diferenciación entre los genitales, en virtud que el sexo es relacionado con la representación cultural del cuerpo como una forma de interacción social a través de la identidad corporal, esto permite que las categorías de género sean establecidas con base a las diferencias sexuales. Sherry Ornter y Gayle Rubin explicaron esta relación como parte de un sistema sexo- género, que implican una división de actividades bajo la dominación masculina entre los espacios públicos y privados, mientras que las actividades que les han sido asignadas al género femenino son parte de una segregación en las esferas sociales y que al mismo tiempo, no se recibiera alguna compensación de las actividades realizadas y esto da como pauta la división sexual del trabajo y la asignación de los roles de género en la sociedad.

Por otro lado, el género también es parte de una identidad, dependiendo de las construcciones culturales por encima de lo biológico. Es de suma importancia enfatizar que la identidad de género no es binaria, es la asignación de roles culturales que permiten crear una distinción colectiva que reflejan una mezcla de costumbres asignadas de pensar, de sentir, de expresarse y de organizarse en una esfera social.

En contraste, existe otra corriente teórica sustentada por la filósofa Judith Butler que explica que el sexo también es un concepto que implica una construcción social y no una diferenciación biológica entre los sexos. Es posible diferenciar si el ser vivo es macho o hembra, pero cuando la identidad biológica especifica quién sería un hombre y una mujer, estos conceptos no definen una identidad biológica- sexual, dado que estas definiciones también están arraigadas de códigos culturales que indican un rol de género, por lo tanto, el sexo es usado como una normativa para controlar un ideal en la sociedad, esto quiere decir, que el género es performativo, donde el cuerpo es un intermediario que conecta el discurso histórico y la representación de los actos repetitivos como parte del sentido y significación social, sin embargo, la dicotomía entre el género femenino y masculino es una estigmatización para aquellas personas que no se encuentran identificadas con estas identidades, por lo que viven una exclusión y discriminación en las esferas públicas y privadas, por lo tanto, uno de los factores que propone Butler para disminuir este tipo de

discriminación es empezar a deconstruir el sistema binario del género, permitiendo la inclusión de la diversidad sexual en la sociedad.

De igual manera, para poder llevar a cabo este proceso de la deconstrucción del género, también se encuentra la violencia de género, que es definida como aquellos comportamientos agraviantes manifestados de manera física y simbólica que legitiman una jerarquización de poderes y la naturalización de los mismos por medio de los roles de género entre victimarios y víctimas, sin importar la identidad de género de cada persona que conlleva a una inestabilidad emocional, psicológica, patrimonial, económica y física.

En el segundo capítulo, se realizó una cronología musical e histórica basada en los compositores más sobresalientes y principalmente cómo las estructuras musicales han influido por la ideología social y religiosa de cada etapa histórica, por ejemplo, la escala tritono y la estigmatización de la religión ante este acorde, asimismo, se quiso realizar una visibilización que han tenido las mujeres por sus aportes teóricas- musicales, por sus obras maestras y por la ejecución de sus instrumentos. Favorablemente, los investigadores que abarcan las disciplinas como la Musicología y la Historia del Arte se han interesado por rescatar y resaltar el nombre y la participación de las mujeres no sólo en el ámbito musical, sino en el ámbito artístico. De la misma forma, también se encuentran las innovaciones tecnológicas que fueron un punto de continuación imprescindible para la nueva elaboración de los instrumentos musicales y consecutivamente, del sonido que lo emanan. Al transformar el sonido como parte de la esencia del instrumento reconstruido, también marca el principio de una nueva faceta musical a partir del *Blues* hasta llegar al *Heavy Metal*, yuxtaponiendo las nuevas estructuras teóricas musicales como el *Blue Note* y el *Power Chord*.

Al integrar esta versatilidad de estructuras y ritmos musicales integrados con los fenómenos sociales que se vivieron a partir desde la década de los cincuenta, también permitió adquirir entre la comunidad juvenil un imaginario social que emana rebeldía, la ubicación geográfica del surgimiento del *Heavy Metal* tanto en el continente Europeo – específicamente en Inglaterra- y en el continente Americano –resaltando a Estados Unidos- y un status social por las nuevas formas del consumo musical, denominando así este fenómeno como un *Bricolage musical* que formaliza una interpretación y explicación

socio-histórico- cultural bajo las posturas teóricas del antropólogo Jean Claude Levi-Strauss y la socióloga Deena Weinstein.

Otro de los aspectos que se enfatizó fue cuestionar ¿Qué banda ha sido o han sido precursoras en la escena del *Heavy Metal*? Por lo que se mencionaron seis bandas icónicas como *Cream*, *Led Zeppelin*, *Deep Purple*, *Iron Butterfly*, *Black Sabbath*, *The Rolling Stones* y el guitarrista Jimmy Hendrix, se llegó a la conclusión –bajo las perspectivas de la socióloga Deena Weinstein y los antropólogos Sam Dunn y Stephen Castillo- que *Black Sabbath* es la banda precursora del *Heavy Metal* porque abarca un lugar geográfico como parte de una identidad y un reflejo del estilo de vida de los integrantes, dado que Birmingham, Inglaterra, es una zona de fábricas que emanan ruidos de metal y donde Tony Iommi sufrió un accidente en su mano, que *a posteriori*, esto fue un coronamiento a la estructura musical y sonora por la afinación de la guitarra de Iommi y a adaptación de una prótesis en sus dedos. Después, escudriñar el origen del nombre del *Heavy Metal* fue por dos motivos, por la inspiración de la novela “Nova Express –escrita por William Burroughs-, para componer la canción de la banda *Stepenwolf* “Born to be wild”, resaltando la frase “Heavy Metal thunder”, aludiendo al sonido metalero de una moto al encenderse asociándolo como un poder simbólico de fuerza, de rebeldía y de autoridad, aunado a las publicaciones que hizo el crítico Lester Bangs en la revistas *Creem* y *Rolling Stone*. Por lo tanto el *Heavy Metal* es un género musical surgido en la década de los sesenta que engloba un sonido estridente emanado por los instrumentos musicales eléctricos bajo una estructura teórica- melódica de tritonos que han sido usados y re-estructurados desde la historia de la *Música Académica* hasta el *Rock*, que al mismo tiempo han dado pauta a estigmas sociales asociando la esencia musical como una invocación al Diablo, a la alusión del alcohol y las drogas y que se llegara a las tribunas acusando a los cantantes Dee Snider y Rob Halford por causar el suicidio de adolescentes en Estados Unidos, logrando así la regulación del material discográfico con la leyenda “Parental Advistory Explicit Lyrics”.

A pesar que las mujeres poco a poco empezaran a ser integrantes de las bandas de metal, la sexualización del cuerpo de la mujer como un ancla de consumo en este género musical tuvo su mayor auge en la década de los ochenta con la difusión del *Glam Metal*, mientras que paradójicamente, los músicos que empezaron a tocar este género musical, el

*performance* que ellos usaban era característica de una vestimenta y maquillaje andrógino y en contraste, la estructura musical se asemejaba a las baladas de amor, por lo que muchos *headbangers* no estuvieron de acuerdo que eso fuera parte de la representación del *Heavy Metal* como una significación de rebeldía. Paradójicamente, en esta misma década, el *Heavy Metal* causó mucho furor gracias a los medios de comunicación, en especial la cadena televisiva MTV y que al mismo tiempo, surge otro subgénero musical como el *Thrash Metal*, retomando la rebeldía en las estructuras musicales –principalmente la transformación de las voces con un efecto gutural simbolizando la inconformidad social-, resaltando las problemáticas sociales como las guerras, la violencia, las críticas políticas y las religiones.

Posteriormente, empezaron a surgir más subgéneros musicales como el *Death Metal*, el *Black Metal*, que a su vez, dentro de estos subgéneros musicales aún hay más divisiones o mezcolanzas rítmicas y sonoras como el *Black-Death Metal*, *Brutal-Death Metal*, *Depressive-Suicidal Black Metal*, entre otras, que han sido un eco de diversas temáticas como el satanismo, la muerte, el desprecio hacia la humanidad, el antiricristianismo, el suicidio, entre otras problemáticas sociales. En conclusión, el surgimiento de cada subgénero musical es una representación de las identidades colectivas juveniles que arraigan el gusto, la significación y el poder que emergen de este imaginario social como parte de un estilo de vida, pero que al mismo tiempo, estas subdivisiones musicales crean diferencias de autoridad entre sí, ejerciendo una vez más el poder de subestimación y burlas entre los *headbangers* desde lo más *trve* hasta lo más *poser*.

En el tercer capítulo se incorporaron siete entrevistas realizadas a músicas y bandas femeniles activas y retiradas de la escena metalera, de las cuales tres entrevistas fueron aplicadas a tres músicas inactivas, las otras tres entrevistas fueron hechas a tres músicas activas y una entrevista fue realizada a una banda femenil completa. Estas entrevistas –y que al mismo tiempo se realizaron prácticas de campo- se llevaron a cabo en diversos eventos como el “PulqueFest” en septiembre del año 2016 en la pulquería “La Hija de los Apaches”, en el “Mexican Metal Females” en el mes de noviembre del año de 2016 en “La Cosa Nostra”, en un evento privado de la banda de *Black- Death Metal Aenetheron*, en el “Salón Bolivar, en diciembre del año 2018, en el “Metal Doom Ladies” en enero del año de 2019 en el “Salón Bolívar”. También se aplicaron las entrevistas a músicas tanto activas

como inactivas en lugares públicos como en la Biblioteca Vasconcelos, en cafeterías de su elección, en sus espacios de estudios universitarios y en sus hogares.

En estas entrevistas se integraron las siguientes temáticas como el acercamiento a género del *Heavy Metal*, su preparación musical y los motivos ante la elección de su instrumento musical, la adquisición del mismo, la inclusión o exclusión en su entorno familiar, escolar, laboral o amistoso por el gusto del *Heavy Metal*, las dificultades que han abarcado ante la integración en sus bandas, la interacción y la calidad de los eventos con los demás músicos, los organizadores y el público.

Se observó en primera instancia, que las mujeres en las esferas públicas y privadas, sufren de cualquier tipo de explotación física y simbólica que marcan una desigualdad carente de oportunidades y de libertades bajo el yugo de una legitimación “naturalizada”, principalmente en las esferas privadas. Las mujeres que han decidido romper esos cánones sociales, han sido criticadas bajo la pauta que abandonan su rol social de una mujer funcional –como ser madre, ser una ama de casa y también ser una buena esposa-. Unificando que las mujeres que han decidido interpretar géneros estridentes como el *Rock* y el *Heavy Metal*, son doblemente criticadas, considerando que estos géneros en la sociedad son sinónimo de rebeldía, drogadicción, alcoholismo, vandalismo y satanismo. A pesar de ello, las músicas han continuado con la interpretación y la participación en estas esferas públicas que nacieron siendo masculinas, que poco a poco la perspectiva de género ha tenido mayor peso. Del mismo modo, al integrarse las mujeres ante esta esfera musical, también ha sido de suma importancia destacar la preparación y adquisición del instrumento musical de las mismas, por lo que el capital cultural de las músicas es meramente fuerte, empero, el *Heavy Metal* mexicano, existe una gran dificultad ante la valoración del capital cultural debido a cinco vertientes: Seguir naturalizando los roles de género, por ejemplo, que si se tiene un proyecto musical y las músicas en general toman la decisión de casarse o de tener un hijo, se retiran de la escena metalera; denigrar la profesión de los músicos asociándolos como parte de un fracaso económico a corto y largo plazo, por lo que es frecuente escuchar que el ser músico es un pasatiempo y no como una profesión con un ingreso económico; la falta de organización y compromiso ante eventos pequeños y masivos, el estigma social del *Heavy Metal* como un género asociado a lo oscuro, a lo sátnico, la falta de apoyo y difusión entre las bandas nacionales. Por otro lado, también es

de suma importancia analizar la perspectiva de las esferas privadas, como los testimonios donde los familiares les dan prioridad a sus hijos varones a la elección de estudiar música, mientras que las hijas fueron criticadas y subestimadas por la elección de escoger los estudios musicales como una prioridad en sus vidas.

El acercamiento de las músicas al *Heavy Metal* fueron los familiares, que en su mayoría fueron hombres. Este parámetro afirma que el género musical, perteneciente a una esfera pública, es meramente masculino y que al mismo tiempo los cánones de las “mujeres bien” también se involucren los gustos musicales. La contraparte de la integración de las mujeres ante esta escena musical, es que aún prevalece el uso del cuerpo femenino como una acción privilegiada en un medio de consumo masculino, pero que al mismo tiempo, el consumo y la significación del cuerpo femenino dentro de la escena ha permitido deconstruir los imaginarios sociales, por ejemplo, se inició con la hipótesis que las mujeres, dependiendo del subgénero metalero que interpreten o que sean de su mayor predilección, así sería categorizada la vestimenta, en cambio, se observó que la vestimenta difiere totalmente por la comodidad y el gusto de las mujeres sin importar el género musical, como parte de los dramas sociales que permiten la creación de una identidad dentro de la escena. Al mismo tiempo, al hablar de imaginarios sociales como melómanos, también es indispensable que las músicas, al subirse a un escenario, adquieren vestimentas y maquillajes extravagantes, en especial si son músicas que interpretan *Black Metal*, en cambio, hoy en día las músicas pueden usar la vestimenta por dos usos, como una parte de la ideología que arraiga este subgénero musical. En general, las músicas le dan una importancia especial ante el *performance* que se crea en el escenario, porque se demuestra la esencia que permite distinguirse entre otras bandas, como también asociar el ritmo y el sonido de la música como parte del ritual junto con el público, pero que también al mismo tiempo, el *performance* también es usado arquetípicamente como un mediador de consumo cuando desean tener ingresos económicos.

Al momento de realizar algún ritual, también es indispensable destacar qué es lo que aparecen “detrás de bambalinas” con respecto a la organización de los eventos tanto locales como internacionales. Infortunadamente, la situación de la organización de los eventos en México, principalmente en el Área Metropolitana, son eventos que en su mayoría no tienen algún programa establecido, iniciando por el pago de viáticos de las bandas, ofrecer una

calidad de equipo de audio óptimo y respetar tanto el horario establecido para iniciar y finalizar el evento, sin embargo, es interesante que las bandas estén acostumbradas a este tipo de realidades que impiden tener una seguridad del inicio y término de los eventos a los que se van a presentar, sin embargo, para la mayoría de las músicas, es más importante entablar una interacción amena junto con el público y hacerlos sentir también como parte del ritual.

A pesar que el público es parte del pilar para la difusión y la resistencia simbólica del *Heavy Metal*, frecuentemente, el público rompe en su mayoría aquella línea simbólica que divide a las músicas y a los *headbangers*, sintiéndose en repetidas ocasiones acosadas e incómodas dentro y fuera del escenario, por lo tanto, la violencia de género se manifiesta al romper esta división entre músicas- público y también entre mujeres- sociedad, en cambio, también este tipo de violencia se presenta también entre los colegas sin importar la identidad de género ni musical, como los ejemplos que se mencionaron con anterioridad, de subestimar a las músicas sólo por el hecho de ser mujeres, también manifestar este tipo de violencia de género a través de acosos sexuales, o que entre ellas mismas también hayan sentido un poco de competencia.

Como se ha justificado, el *Heavy Metal* es masculino, por lo tanto, cuando las músicas iniciaron su carrera artística, se encontró que los roles de género dentro de la escena también incluyen los mismos códigos culturales, por ejemplo, dudar que las músicas son capaces de tomar un instrumento, que pueden cantar de manera gutural, que también pueden componer piezas musicales con una excelente estructura, en cambio, cuando las mujeres demuestran su conocimiento y la esencia humana, es ahí cuando el fenómeno de la inclusión integran a las mujeres dentro de la escena, pero desde una perspectiva androcéntrica, se dice que las mujeres se han ganado el respeto por tener una aprobación masculina sólo por el hecho de ejercer una creatividad que infortunadamente se le da mayor peso simbólico como parte de una actividad del género masculino.

Por último, a pesar que este género musical sea considerado como un género *underground*, hoy en día, los medios electrónicos y aplicaciones que permiten tener acceso con mayor facilidad también cumplen un papel muy importante en la difusión de la música, iniciando por la creación de estaciones de radio por internet, foros virtuales para estar al tanto de las nuevas tendencias o novedades de bandas o material musical,

plataformas que transmiten desde el material más conocido hasta el material inédito, mientras que los lugares de recreación y de consumo son parte del culto metalero, principalmente en el Área Metropolitana de la Ciudad de México, por ejemplo, el Tianguis Cultural del Chopo, el Rock Shop de Insurgentes, los locales ambulantes que se sitúan afuera de los foros cuando hay conciertos masivos o internacionales, etcétera. A pesar que el consumo con las preferencias de bandas internacionales que nacionales, esto se puede ver al número de personas que asisten a eventos locales y a los eventos internacionales, considerando principalmente el precio elevado de los boletos cuando viene alguna banda famosa o se presenta algún festival internacional, así como la adquisición del consumo del material discográfico de bandas internacionales que de bandas nacionales, por lo tanto, el malinchismo también es parte que el *Heavy Metal* mexicano no tenga un reconocimiento ni valoración a nivel nacional, a pesar que hoy en día se continúe realizando eventos con bandas locales.

Las mujeres y las músicas dentro de este género polémico dan como pauta que también son parte de la marea alta que están destrozando todos los roles de género estigmatizados por la sociedad tanto para el género musical como para la construcción social. A continuación, se presentarán aquellos consejos o palabras provenientes de las músicas hacia otras mujeres que deseen ser parte de esta esfera musical estridente:

“Tengan claro en lo que quieren, porque si no te aplicas, si no tienes disciplina no podrás conseguir lo que quieres. Necesitas hacer música desde tus entrañas y eso es lo que vale, porque estás dejando un arte que algo va a quedar ahí en la historia de la música, entonces dale dignidad y dignificate y muéstrale a otras mujeres que lo que se hace es bueno, sólo hay que creerlo.”<sup>169</sup>

“No tengan miedo a los hombres que manejan esta escena, sí son de ellos, todos lo sabemos, pero no les tengan miedo, porque si se lo proponen, pueden llegar a superarlos, pero no para competir con ellos, sino para cumplir tu sueño que quieres ser la mejor instrumentista y que nunca crean que una falda y un escote llama más a la gente.”<sup>170</sup>

---

<sup>169</sup> Palabras de Alejandra Amavir, entrevistada el día 17 de marzo de 2017 en la Biblioteca Vasconcelos.

<sup>170</sup> Testimonio de la bajista Estibalis Anaya, entrevistada en Cuautitlán Izcalli el día 21 de septiembre del 2016.

“Tengan claro qué es lo que quieren y para qué están aquí. Si están en el metal para ser populares. Finalmente, el rollo ha sido de mucha resistencia y la mayor motivación es crear música, en tener la posibilidad de difundir tus letra y que interpretas.”<sup>171</sup>

“Si es realmente lo que quieren, que tengan la idea que nada es imposible, aunque empiecen y toquen del nabo, o que ellos piensen que ustedes tocan del nabo, no importa, si siguen practicando, con el tiempo van a llegar a esa perfección.”<sup>172</sup>

“Les insistiría a todas que prueben su lado musical, porque creo que algo tiene de innato es que el ser humano sabe cantar, bailar y todo lo que sea artístico. Si te permites componer algo y que no tengas miedo a hacerlo, puedes hacer algo maravilloso. Si tú no lo hacer porque te da miedo de que se burlen de ti o que la vas a cagar, nadie más lo hará, porque nunca vas a saber lo que hubieras hecho con tu historia de vida en ese lugar.”<sup>173</sup>

“Tu coraje sí vale bastante para sobresalir en un área hostil. No necesitar ser hostil para estar en un ambiente hostil, necesitas ser mujer, no te tienes que transformar en un "wey que canta rudo. no manches" si quieres cantar así porque lo sientes, hazlo, pero no porque tus amigos lo hagan, no porque alguien más lo haga, haz tu propio arte, y que esté bien claro esa esencia; primero conócete a ti y no pierdas tu esencia por ser mujer por alguien más, no hay que darse por vencido y tienes que cultivarte todo el tiempo, estudiar, porque la vida es un estudio y no puedes dejar de estudiar porque si no te conviertes en un retrógrada y te come a la velocidad que va el mundo.”<sup>174</sup>

---

<sup>171</sup> Testimonio de la vocalista Isabel Romero, entrevistada en el bar “La Cosa Nostra” el día 29 de octubre del 2016.

<sup>172</sup> Palabras de la guitarrista Tania Angélica Torres, entrevistada el día 11 de octubre del 2016

<sup>173</sup> Discurso de la vocalista Susan Estrada, entrevistada el día 3 de febrero del 2019 en la Colonia Santa María la Ribera

<sup>174</sup> Testimonio de la vocalista Sofía Renie, entrevistada en su casa, en la Colonia del Carmen, Tlalpan, el día 11 de septiembre del 2016.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMO, Noelia, “Cautivas del sistema patriarcal: El Metal como empoderamiento de las mujeres”, en *La Luna con Gatillo. Una crítica política de la cultura*, Buenos Aires, Argentina, marzo, 2020, [En línea: <https://www.lalunacongatillo.com/single-post/2020/03/09/Cautivas-del-sistema-patriarcal-El-Metal-como-empeoramiento-de-las-mujeres>].
- ADORNO, Theodore, *Filosofía de la nueva música*, Editorial Akal, España, 2003.
- AGUIRRE Darancou, Iván Esusebio, “Parménides García Saldaña en la escritura pública del rock en México post- 1968”, en *Romance Notes*, Vol. 56 Número, 1, Department of Romances Languages and Literatures University of North Carolina, 2016, pp, 107- 117.
- AIXELÀ, Cabre, Yolanda, *Género y Antropología social*, Edit. Doble J, España, 2005.
- ALTHUSSER, Louis, “La educación como aparato ideológico del Estado: reproducción de las relaciones de producción”, en *Las dimensiones sociales de la educación*, 2da. Edición, Ediciones el Caballito, Secretaría de Educación Pública, México, 1998.
- ARAVENA, Andrea y Baeza, Manuel Antonio, “Imaginarios sociales y construcción intersubjetiva de la realidad. La prensa escrita y la cuestión mapuche en Chile”, en *Revista Electrónica de Ciencias Sociales*, Vol. 12, No. 23, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, pp. 7-29.

- ARCE, Cortés, Tania, “subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o indiferenciación?”, en *Revista Argentina de Sociología*, vol. 6, núm. 11, noviembre- diciembre, 2008, pp. 257- 271.
- ARMIJO, Leticia, “Música en movimiento”, en *Cartografías del feminismo mexicano, 1970- 2000*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 2007, pp. 345- 353.
- ARNETT, Jeffrey, “Adolescents and *Heavy Metal* music. From the Mouths of Metalheads”, en *Youth and Society. A quarterly journal*, Vol. 23, Núm. 21, California, USA, 1991, pp. 76- 98.
- AVILÉS Cerón, María Sonia, *Representación social de la violencia de género en universitarios de la Facultad de Psicología*”, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- BARQUET, Mercedes, “Reflexiones sobre Teoría del Género, hoy”, en *Umbrales. Revista de Postgrado en Ciencias del Desarrollo*, Número 11, Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia, Septiembre, 2002, pp. 9- 38.
- BATRA, Eli, Fernández Poncela, Anna M. y Lau, Ana, *Feminismo en México, ayer y hoy*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2da. Edición, 2002.
- BLAZQUEZ, Graf, Norma, *El retorno de las brujas. Incorporación, aportes y críticas de la mujeres a la ciencia*, Colección Debate y Reflexión, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2011.
- BONILLA, Vélez, Gloria, “Teoría feminista, ilustración y modernidad: Notas para un debate”, en *Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, Núm. 11, Colombia, 2010, pp. 191- 214.
- BOURDIEU, Pierre, *La dominación masculina*, Editorial Anagrama, Barcelona, España, 2000.

\_\_\_\_\_, *Capital cultural, escuela y espacio social*, 2da. Edición, Siglo XXI, México, 1998.

\_\_\_\_\_, “Los tres estados del capital cultural”, en *Sociológica, México*, vol. 2, No. 35 Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1987, pp. 11-17.

\_\_\_\_\_, “La educación como violencia simbólica; El arbitrario cultural, la reproducción cultural y la reproducción social”, en *Las dimensiones sociales de la educación*, 2da. Edición, Ediciones el Caballito, Secretaría de Educación Pública, México, 1998.

BRENDENT, Joachim, *El Jazz de Nueva Orleans al Jazz Rock*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962.

BUTLER, Judith, “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, en *Debate Feminista*, Vol. 18, PUEG, UNAM; México, 1998, pp. 296- 314.

\_\_\_\_\_, *Deshacer el género*, Editorial Paidós, México, 2006.

\_\_\_\_\_, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Editorial Paidós, México, 2002.

CARRILLO, Méraz, Rosalía, “La violencia de género en la UAM: ¿un problema institucional o social?”, en *El Cotidiano*, Núm. 186, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapozalco, México, julio- agosto, 2014, pp. 45- 54.

CASTILLO, Bernal, Stephen, *Música del diablo. Imaginario, dramas sociales y ritualidades de la escena metalera de la Ciudad de México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2015.

CASTILLO, Didier, Miguel, “Clara Shumann, Teresa Carreño, Rosita Renard: la condición de mujer en sus carreras musicales”, en *Revista Musical Chilena*, Año LXIV, Enero- Junio, 2010, pp. 44- 52.

CASTORIADIS, Cornelious, “El imaginario social instituyente”, en *Zona Erógena*, No. 35, Buenos Aires, Argentina, 1997, pp. 1-9.

\_\_\_\_\_, *La institución imaginaria de la sociedad. Volumen 1, Marxismo y teoría revolucionaria*, Tusquets Editores, Barcelona, España, 1975.

CERVINI, I, Héctor, “Medición de la segregación en la distribución de trabajo por género en México: 1960- 1990” en *Análisis Económico*, Vol. XI, Núm. 30, 2do. Semestre, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Atzacapozalco, México, 1999, pp. 113- 144.

CLIFFORD- Napoleone, Amber R, *Queerness in Heavy Metal Music. Metal Bent*, Editorial Routledge, Nueva York, USA, 2015.

CONAPRED, *Glosario de la diversidad sexual, de género y características sexuales*, México, 2016, [En línea: [https://www.conapred.org.mx/documentos\\_cedoc/Glosario\\_TDSyG\\_WEB.pdf](https://www.conapred.org.mx/documentos_cedoc/Glosario_TDSyG_WEB.pdf)].

COPE, Andrew, L., *Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music*, Edit. Ashgate, UK, 2010.

CORDANTONOPULOS, Vanessa, *curso Completo de Teoría de la Música*, 2002. Recuperado en: <https://espanol.free-ebooks.net/ebook/Curso-Completo-de-Teoria-de-la-Musica/pdf?dl&preview>

CRISTE, Ian, *Sound of the Beast. The Complete Headbanging hisroty of Heavy Metal*, Haper Paperbacks, USA, 2004.

CUARTEL DEL METAL, “20 curiosidades sobre Doro Pesch”, Perú, Lima, 2017: [En línea: <https://www.cuarteldelmetal.com/2017/06/20-curiosidades-sobre-doro-pesch.html>].

DEATHRIDGE, John, Geck Martin y Voss Egon, *Wagner-Werk-Verzeichnis (WWV): Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen*. Maguncia, Londres y Nueva York: [Schott Music](http://www.schottmusic.com) International, 2013.

- DEUTSCHE National Bibliothek, *Liste der Fachlichen Nachschlagewerke für die Gemeinsame Normdatei, (GND)*, Alemania, 2013. [En línea: <http://d-nb.info/1037143248/34>].
- DEZCALLAR, Rafael, “Contracultura y tradición cultural”, en *Revista de Estudios Políticos*, Núm. 37, enero- febrero, España, 1984, pp. 209- 237.
- DOMÍNGUEZ, Carlos Rafael, *Carta de Guido dirigida al monje Miguel, acerca de un canto desconocido*, Grupo de Investigación y Estudios Medievales, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Mar de Mar del Plata, Argentina, 2015.
- DOMÍNGUEZ Prieto, Olivia, “Entre Sol y Luna. El tianguis cultural del Chopo”, en *Diacónicas. Revista de divulgación Histórica*, Palabra de Clío, A.C. México, Año 1, No. 1, Primavera del 2007, pp. 9- 24.
- \_\_\_\_\_, *Transhumancias musicales y globalización. El metal no tiene fronteras*, Plaza y Valdés Editores, México, 2017.
- DUQUE Acosta, Carlos Andrés, “Judith Butler y la teoría de la performatividad de género” en *Revista de Educación y Pensamiento*, Colegio Hispanoamericano, España, 2010, pp. 85- 95.
- EHRENFELD Lenkiewicz, Noemi, “Reflexiones conceptuales sobre la violencia y los géneros: contextos y limitaciones”, en *Género, educación, violencia y derecho*, Instituto de Investigaciones en Educación, Universidad Veracruzana, México, 2009, pp. 77- 99.
- ESPINAR Ruiz, Eva y Mateo Pérez, Miguel Ángel, “Violencia de género: reflexiones conceptuales, deviraciones prácticas”, en *Papers*, Núm. 86, Departamento de Sociología II, Universidad de Alicante, España, 2007, pp. 189- 201.
- ESTRADA, Teresa, *Sirenas al ataque. Historias de las mujeres rockeras mexicanas*, Editorial Océano, México, 2008.
- FACIO, Alda y Fries, Lorena, “Feminismo, género y patriarcado”, en *Academia. Revista sobre enseñanza del Derecho de Buenos Aires*, Año 3, Número 6, Buenos Aires, Argentina, 2005, pp. 259- 294.

- FACUSE, M., Marisol, “La utopía y sus figuras en el imaginario social”, en *Sociológica*, Vol. 2, Núm. 72, Enero- Abril, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2010, pp. 201- 213, [En línea: <https://redalyc.org/articulo.oa?id=305026713009>].
- FARRELL, Mary, “Las mujeres, A ritmo de Jazz”, en *Dossiers Feministes No. 7. No me arrepiento de nada: mujeres y música*, Universitat Jaume, España, 2003.
- FERNÁNDEZ Hasan, alma, “Desigualdad de género. La segregación de las mujeres en la estructura ocupacional” en *Revista de Estudios de Género La ventana*, Núm. 25 Universidad de Guadalajara, México, 2007, pp. 140- 167.
- FLORI, Jean, *Leonor de Aquitania, La reina rebelde*, Editorial Edhasa, España, 2005.
- GALICIA Poblet, Fernando, *El Heavy Metal en España, 1978- 1985: fases de formación, cristalización y crecimiento*, Tesis de Doctorado, Departamento de Musicología, Universidad Complutense de Madrid, España, 2016.
- GARAY, Adrián de, “El Rock como conformador de identidades juveniles”, en *Revista Nómadas*, Núm. 4, marzo, Universidad Central de Bogotá, Colombia, 1996.
- GARCÍA Carmen y Cabral, Blanca, “Sociaontropología de la violencia de género”, *Revista de Estudios de Género, La Ventana*, Núm. 10, Universidad de Guadalajara, México, Diciembre, 1999, pp. 160- 183.
- GONZÁLEZ Guzmán, Daniel, “Rock, identidad e interculturalidad”, en *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, Núm. 18, enero, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Ecuador, 2004, pp. 33- 42.
- GRAJALES, Valdespino, Carolina, “Género y sexualidad”, en *Perspectiva de género*. Vol. 1, UNAM, 2004, pp. 99- 109.
- GUZMÁN, Gezabel y Bolio, Martha, *Construyendo la herramienta. Perspectiva de género: cómo portar lentes nuevos*, Universidad Iberoamericana, México, 2010.
- HEESCH, Florian y Scott Nial, *Heavy Metal, gender and sexuality interdisciplinary approaches*, Edit. Routledge, Nueva York, USA, 2016.

HERNÁNDEZ, Montesinos, Javier, *Diseño de Guitarra Eléctrica*, Tesis de Ingeniería Mecánica, Facultad de ingeniería, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

HISTORY of *Rock and Roll, The*, Dinamarca, 1998, [En línea: <http://history-of-rock.com/girl-groups.htm>].

HJELM, Titus; Khan- Harris, Keith y Levine Mark, *Heavy Metal: controversy and contreculture*, Equinox, USA, 2013.

ÍNDIGO Staff, “ForceFest 2018, ¿Valió lo que pagaste?” en *Reporte Índigo*, publicado el 8 de octubre del 2018, [En línea: <https://www.reporteindigo.com/piensa/force-fest-2018-valio-lo-pagaste-lodo-musica-metal-teotihuacan-festival-rock/>].

INFANTE, Gama, Vicente, “La masculinidad desde la perspectiva de género” en *Perspectiva de género*. Vol. 1, UNAM, 2004, pp. 57- 82.

IVAYLOVA, Dimitrova, Valentina, *El Punk como Resistencia: el arte, el estilo de vida y la acción política del movimiento como camino para crear un nuevo mundo*, Tesis de Maestría en Estudios comparativos de Literatura, Arte y Pensamiento: Trabajos de fin de Máster, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España, 2015.

JORNADA, La, “*Headbangers* capitalinos vibran y sufren en el Knotfest”, en *La Jornada*, México, publicado el 2 de diciembre del 2019, [En línea: <https://www.jornada.com.mx/2019/12/02/espectaculos/a12n1esp>].

KROTZ, Esteban, “El Multiverso cultural como laboratorio de vida feliz”, en *Alteridades*, enero- junio, año/vol. 13, Núm. 205, UAM, Iztapalapa, México, 2003, pp.35- 44.

LAMAS, Marta, *El género. La construcción social de la diferencia sexual*, Editorial Porrúa, México, 2003.

\_\_\_\_\_, *Cuerpo: diferencia sexual y género*, Editorial Taurus, México, 2002.

\_\_\_\_\_, “La antropología feminista y la categoría “género”, en *Nueva Antropología*, Vol. 3, Núm. 30, Noviembre, México, 1986, pp. 173- 198.

LARA, Flores, Sara María, “Sexismo e identidad de género”, en *Alteridades*, Vol. 1, Número 2, UAM Iztapalapa, México, 1991, pp. 24- 29.

- LARA, López, Edgar, “Apuntes sobre la categoría género desde una lectura antropológica”, en *Teoría y praxis*, Año 8, Vol. 17, Universidad don Bosco, El Salvador, 2010, pp.77- 91.
- LEJMAN, Agnieszka Elina, *The music of Barbara Strozzi: a female composer of the seventeenth century*, Tesis de Maestría, Facultad de la Universidad del Sur de California, USA, 1992.
- LOBATO, Miranda, Marina, *Francesca Caccini (1587- 1641): Composer, performer, and Professor Represented in Il Primo Libro Delle Musiche*, Tesis de Maestría, Colegio de Artes y Ciencias, Universidad del Estado de Georgia, USA, 2014.
- LÓPEZ Fidalgo, Daniel, “Mozart y la Masonería: el gran arquitecto de la música”, en *Revista de Música Culta Filomúsica. Amor a la música*, Núm. 41, junio 2003. [En línea: <http://www.filomusica.com/filo41/mozart.html>].
- MACHLIS, Joseph, *El encanto de la buena música. Curso de apreciación musical, Vol.VI. El esplendor de la música Barroca*. Editorial Promexa, México, 1981.
- MAFFESOLI, Michel, *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*, Siglo XXI, México, 2004.
- MARI, José, “Paint in Black, Rolling Stone”, en *La música del loco en mi colina*, 2013: [En línea: <http://lamusicadellocoenlacolina.blogspot.mx/2013/01/paint-it-black-rolling-stones.html>].
- MARTÍN, Casares, Aurelia, *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*, Ediciones Cátedra, 2da, Edición, España, 2008.
- MARTÍNEZ, Silvia, “*Heavies*, ¿una cultura de trasgresión?”, en *Revista de Estudios de Juventud*, No. 64. España, 2004, 75- 86 pp.
- MCDOWELL, Linda, *Género, Identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*, ediciones Cátedra, Madrid, España, 1999.
- MENCHÓN Palacios, pilar, Artacho, Sánchez, Ana Isabel, Castellanos, Muñoz, Pablo, Holgado Menchón, Margarita, Bellido Rojas, José y Muñoz Clemente, Nuria, *Sobre*

- la inhibición a denunciar de las víctimas de violencia de género*, Delegación del Gobierno para la Violencia de Género, Madrid, España, 2015, [En línea: <http://www.infocop.es/pdf/DenunciasVG2015.pdf>].
- MIRSHELL, Kirk W., *Rockin' the Tritone: Gender, Race & the Aesthetics of Agressive Heavy Metal Subcultures*, Tesis de Maestría en Artes, *Georgia State University*, Department of History, USA, 2012.
- MONKOBODSKY, Sergio, “El cuerpo, ¿Un objeto de consume? Reflexión desde una perspectiva económica”, en *Memoria Académica, Jornadas del cuerpo y Cultura de la UNLP*, 15 al 17 de mayo, Argentina, 2018, [En línea: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.667](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.667)].
- MORALES, María Virginia, “Discurso, performatividad y emergencia del sujeto: un abordaje desde el post- estructuralismo”, en *Athenea Digital*, Número 14, Año 1 Córdoba, España, 2014, pp. 333- 354.
- MORENO Fernández, Silvia, “Nueva era y Contracultura”, en *Revista, Casa del Tiempo*, Vol. VI, julio- agosto, UAM, México, 2005, pp. 52- 62.
- MUÑOZ, Carneir, Sofía, *El ritual y el teatro en su dimensión performativa. Una etnografía de la obra de teatro La Matanza* (Tesis de Licenciatura), Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago de Chile, 2012.
- MUÑOZ Vélez, René Javier, *En el más allá: un estudio de la música y cultura metalera en Tijuana*, tesis de Maestría en Estudios Socioculturales, El Colegio de la Frontera Norte, México, 2010.
- NEUMAYER, Sussane y Reinish Frank, *The Köchel of the 21<sup>st</sup>. Century*, Stiftung Mozarteum Salzburg, Wiesbaden, Leipzig y Paris, 2011. [En línea: [http://www.mozarteum.at/assets/files/PM\\_KoechelENG\(2\).pdf](http://www.mozarteum.at/assets/files/PM_KoechelENG(2).pdf)].
- NIEBLAS, Iván, “Las mejores bandas femeninas que deberías conocer, en *Sopitas*, México, 2015, [En línea: <http://www.sopitas.com/450869-las-mejores-bandas-femeninas-que-deberias-conocer/>].



- Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2006, [En línea: [http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos\\_final/461trabajo.pdf](http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/461trabajo.pdf)].
- REAL Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 23ª. Edición, Marid, España, 2014.
- RICO, María Nieves, “Violencia de género: un problema de derechos humanos”, en *Mujer y desarrollo*, Comisión Económica para América Latina y el Caribe, Santiago de Chile, Chile, 1996.
- RIFFO Pavón, Ignacio, “Una reflexión para la comprensión de los imaginarios sociales”, en *Comunic@cción: Revista de Investigación en Comunicación y Desarrollo*, Volumen 7, Núm. 1, Enero- Junio, Universidad Nacional del Altiplano, Perú, 20016, pp. 63- 76.
- ROSSANDA, Rossana, “Contradicciones de la educación desigual en la sociedad de clases”, en *Las dimensiones sociales de la educación*, 2da. Edición, Ediciones el Caballito, Secretaría de Educación Pública, México, 1998.
- RUBIN, Gayle, “El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo”, en *Nueva Antropología*, Vol. VIII, No. 30, Asociación Nueva Antropología, A. C, México, 1986, pp 95- 145.
- SALLES, Vania, “Sociología de la cultura, relaciones de género y feminismo: una revisión de aportes”, en *Estudios sobre las mujeres y las relaciones de género en México: aportes desde diversas disciplinas*, Colegio de México, México, 2002, pp. 435- 457.
- SÁNCHEZ Muñoz, Cristina, “Genealogía de la Vindicación”, en *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*, Alianza Editorial, España, 2001.
- SEARLEY, Humphrey, *The music of Liszt*, Dover Publications, Mineola, Nueva York, 2012.
- SERRET, estela y Méndez, Mercado, Jessica, *Sexo, género y feminismo*, Suprema Corte de Justicia de la Nación, México, 2011.

- SINALEFA, “María Anna Mozart”, en *Clave de niños*, 2012, [En línea: <https://sinalefa2.wordpress.com/2012/11/25/maria-anna-mozart/>].
- SOCIAL, Musik, “9 mujeres que cambiaron la historia de la música”, en *Social Musik*, España, 2016, [En línea: <http://socialmusik.es/9-mujeres-que-cambiaron-la-historia-de-la-musica/>].
- SCOTT; Joan, “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual*, PUEG, UNAM, México, 1996, pp. 265- 302.
- SOLA, Morales, Salomé, “El cuerpo y la corporeidad simbólica como una forma de mediación”, en *Mediaciones Sociales*, Número 12, Universidad Complutense de Madrid, España, 2014, pp. 42- 62, [En línea: <https://revistas.ucm.es/index.php/MESO/article/view/45262/42593>].
- TRUJILLO, Iván, “La delgada línea entre el Trve kult y el poser”, en *Nosebleed. Rompiendo Madres*, México, 2012, [En línea: <https://thisisnosebleed.wordpress.com/2012/09/27/trve-poser/>].
- ÜBELGOTT, Igor, “Black Sabbath- Black Sabbath”, en *Algarabía*, México, 2013, [En línea: <http://algarabia.com/desde-la-redaccion/black-sabbath-black-sabbath%E2%80%A8/>].
- VARELA, Nuria, *Feminismo para Principantes*, Edicioines B. S. A. Barcelona, España, 2008.
- VARGAS Tufiño, Marco Antonio, “Guido de Arezzo, Tritono y Heavy Metal”, en *Medievalias*. Blog Universitario de Estudios sobre Filosofía y Cultura en la Antigüedad Tardía, Edad Media y Renacimiento, México, 2012. [En línea: <http://medievalias.blogspot.mx/2012/03/guido-de-arezzo-el-tritono-y-el-heavy.html>].
- VIDAL Pérez, Iván, “De la rebeldía y el Rock”, en *Revista La Colmena*, Núm. 61- 62, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2009, pp. 82- 87.

VIERA, Alcázar, Priscila Merarit, “Mujeres, Tijuana y *Rock and Roll*”, en *Debate Feminista*, Año 24, Vol, 48, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2014, pp. 75- 93.

WALSER, Robert, *Running with the devil. Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, Wesleyan University Press, USA, 2014.

WATERS, Mary Alice, *Marxismo y Feminismo*, Editorial Fontarama, 1ra. Edición, Barcelona, 1989.

WEINSTEIN, Deena, *Heavy Metal. The Music and Its Culture*, Da Capo Press, 2<sup>da</sup>. Edición, USA, 2000.

“Just so Stories: *Heavy Metal* Got Its Name- a Cautionary Tale”, en *Rock Music Studies*, Vol. 1, Núm. 1, USA, 2014, pp. 36- 51.

“Playing with gender in the key of Metal” en *Heavy Metal. Gender and Sexuality. Interdisciplinary Approache*, Routlegde, USA, 2016.

## **FILMOGRAFÍA**

DUNN, Sam y Scot Mac Fayden, *Metal: A headbanger’s journey*, Banger Films, Canadá, 2005.

*Metal Evolution: The Series*, Banger Films, Canadá, 2011.

SPHEERIS, Penelope, *The Decline of Western Civilization Part II: The Metal Years*, New Line Cinema, Estados Unidos, 1988.

VH1, *Heavy: the history of Metal*, Estados Unidos, 2006.