

Universidad de Granada

Escuela de Doctorado de Humanidades, Ciencias Sociales y Jurídicas
Programa de Doctorado en Artes y Educación (B27.56.1)



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Tesis de Doctorado presentada por

Susana González Martínez

Título de la Tesis

***ENSEÑAR A TRANSGREDIR:
METAL FEMINISTA, A TRAVÉS DE LA INVESTIGACIÓN-ACCIÓN
PARTICIPATIVA, COMO HERRAMIENTA ARTÍSTICA DE
LIBERACIÓN Y PEDAGÓGICA EN EL AULA***

Directores de la Tesis

Dr. Rafael Liñán Vallecillos

Universidad de Granada, España

||

Dr. Nelson Varas-Díaz

Florida International University, EE. UU.

Granada, 2023

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Susana González Martínez
ISBN: 978-84-1195-162-3
URI: <https://hdl.handle.net/10481/89687>

Dedicatoria

A mi madre, Pilar

Por poner el cuerpo para sostener la vida

Por tender todos los puentes

A mi padre, Fernando

Por poner los vientos a contrapelo

Por hacer que crecieran las alas

Agradecimientos

Quiero agradecer, en primer lugar, la inestimable ayuda y orientación que me han prestado mis directores de investigación, el Dr. Rafael Liñán Vallecillos y el Dr. Nelson Varas-Díaz. Gracias a ambos por creer en mí, y por el apoyo incondicional durante estos años.

De igual manera, agradezco infinitamente a todas/os las/os artistas, bandas feministas, activistas y resto de personas que se han involucrado de una u otra forma en esta investigación, participando en las entrevistas o en la investigación-acción participativa, y sin las que esta disertación no existiría. Ha sido una inspiración y un lujo contar con vuestra presencia, pensamiento y aportaciones de diferentes formas.

A la Dra. Marisa Belausteguigoitia y Dra. Amneris Chaparro, directora y secretaria académica del CIEG respectivamente, por la calurosa acogida durante mi estancia de investigación en México, así como por hacer posible el desarrollo de la Laboratorio experimental en la UNAM. Agradezco, igualmente, a todo el personal del CIEG. Ha sido una experiencia maravillosa e inolvidable compartir y aprender con todas ustedes, durante el tiempo de la estancia. Muy en especial, quiero dar las gracias a Daniela Miramontes, secretaria técnica del Centro, que me acompañó durante toda la experiencia piloto, encargándose de que tuviera todos los medios necesarios y, además, ayudándome a fotografiar y grabar las sesiones. También, agradezco a las alumnas de la Laboratorio por ser tan maravillosas y cariñosas conmigo, y participar con tanto interés en las actividades propuestas.

Agradezco, asimismo, el apoyo que me ha prestado mi familia, amigas/os y compañeras/os de trabajo, estando pendientes del proceso y mandando buenas vibras y ánimos, durante mucho tiempo, desde uno y otro lado del charco.

Finalmente, a mi fiel can-hijo y asistente de investigación, Draco, que me ha acompañado pacientemente y en silencio durante las largas horas de escritura.

Índice

Portada	1
Dedicatoria	2
Agradecimientos	3
Índice	4
Listado de Figuras	9
Listado de Tablas y QR	15
Prefacio	16

Capítulo 1

Introducción

1.1. Resumen.....	17
1.2. Contenidos de la tesis: formato y estructura.....	21
1.3. Posicionamiento de la investigadora.....	23
1.4. Lenguaje y modelo de citación.....	25
1.5. Planteamiento del tema de investigación.....	26
1.6. Estado de la cuestión.....	28
1.7. Abordaje, enfoque y delimitación del objeto de estudio.....	30
1.8. Preguntas de investigación.....	31
1.9. Objetivos.....	32
1.10. Diseño metodológico.....	34

Capítulo 2

Marco Teórico Amplio

2.1. Teoría feminista y estudios de género.....	38
---	----

Capítulo 3

El Metal Feminista como Herramienta Artística de Liberación

(Primera Fase de la Investigación)

3.1. Marco teórico-conceptual al capítulo.....	54
3.1.1. Arte feminista.....	56
3.1.2. Ritual y brujería en la performance y el movimiento feminista.....	73
3.1.3. Cuerpo, movimiento y danza ritual femenina.....	85
3.1.4. Teoría social de grupos desde los enfoques de Enrique Pichón-Rivière.....	92
3.2. Métodos de la primera fase de investigación.....	99
3.3. Resultados: el metal feminista como herramienta de liberación.....	110
3.3.1. Metal feminista: mapeo y visión general.....	112
3.3.2. Análisis crítico de discurso feminista (ACDF) del metal feminista.....	116
A) Modos narrativo-performativos en el metal feminista.....	118
B) Cuerpo, violencia y derechos reproductivos.....	121
C) Género.....	143
D) Justicia, venganza y transgresión.....	150
E) Religión, espiritualidad y brujería.....	186
3.3.3. Connotaciones del metal feminista del Sur Global.....	204
A) Tonalidad relacional: empoderamiento (comunitarista) emancipatorio.....	204

B) Polirritmia interseccional: matriz de opresiones entrelazadas.....	208
C) Pulso decolonial: mirar al origen (del problema).....	215
3.3.4. Análisis de procesos relacionales y prácticas corporales del metal feminista....	230
3.3.4.1. Procesos relacionales en las prácticas artísticas del metal feminista....	231
3.3.4.2. Prácticas corporales en el metal feminista.....	248
A) Reflexiones sobre el cuerpo dentro del metal.....	248
A.1) Cuerpos metálicos del Norte Global.....	249
A.2) Cuerpos metálicos del <i>Sur Distorsionado</i>	257
B) Revisión de las prácticas corporales del metal.....	265
B.1) <i>Headbanging</i>	266
B.2) Performance de poder.....	273
B.3) <i>Bodypainting</i>	278

Capítulo 4

Investigación-Acción Participativa (IAP) con la Comunidad Feminista del Metal

(Segunda Fase de la Investigación)

4.1. Marco teórico-metodológico al capítulo.....	283
4.1.1. La IAP como paradigma epistemológico.....	286
4.1.2. La IAP como enfoque metodológico.....	287
4.2. Métodos de la IAP.....	289
4.3. Desarrollo de la IAP.....	292
4.4. Resultados de la IAP.....	310
4.4.1. Diagnóstico social colectivo sobre barreras de género en las escenas de metal del Norte y el Sur Global.....	310

4.4.2. Intervención/devolución a la comunidad.....	339
--	-----

Capítulo 5

El Metal Feminista como Herramienta Pedagógica

(Tercera Fase de la Investigación)

5.1. Marco teórico al capítulo.....	340
5.1.1. El cuerpo en el aula y la pedagogía feminista.....	346
5.1.2. Creatividad, arte y estética fundamentada en las pedagogías feministas.....	355
5.1.3. Práctica a/r/tográfica bastarda y pedagogía feminista.....	362
5.2. Diseño metodológico de la tercera fase de investigación.....	366
5.3. Resultados: <i>Laboratoria Ritos de Paso: género y ética feminista mediante el aprendizaje en espiral y la práctica artística ritualizada</i>	374
5.3.1. Descripción de la estructura de la Laboratoria.....	375
5.3.2. Descripción de las sesiones y unidades didácticas.....	386

Capítulo 6

Conclusiones

6.1. Conclusiones a la primera fase: el metal feminista como herramienta artística de liberación.....	421
6.1.1. Características generales del metal feminista.....	423
6.1.2. Connotaciones del metal feminista del Sur Global.....	430
6.1.3. Procesos relacionales en el metal feminista.....	432
6.1.4. Prácticas corporales en el metal feminista.....	435

6.1.5. Vínculos y distancias del metal feminista con el arte feminista.....	441
6.1.6. El patrón didáctico del metal feminista como praxis liberatoria y ejercicio bastardo de a/r/tografía ritual social.....	444
6.2. Conclusiones a la segunda fase: investigación-acción participativa con la comunidad feminista del metal.....	448
6.3. Conclusiones a la tercera fase: el metal feminista como herramienta pedagógica.....	451
6.4. Conclusiones finales.....	459
Bibliografía.....	465

Listado de Figuras

Figura 1. Life Cycle (1989) *The Weight of Tradition*. **Hipervínculo al audio**. Ilustración de portada del EP, dibujo, lápiz, tinta y carboncillo, 31'4 x 31'4 cm.

Figura 2. Life Cycle (1988) *Myth and Ritual*. **Hipervínculo al audio**. Dibujo, lápiz, tinta y carboncillo, interior libreto, 10 x 7'5 cm. aprox.

Figura 3. Autora (2023) *Correlaciones I*. **Ensayo visual** compuesto por dos citas visuales, arriba, cita visual fragmento Lynda Benglis (1974) *Artforum advertisement* y, abajo, cita visual literal Life Cycle (1988) *Microcosm*, ilustración de portada de la demo.

Figura 4. Matriarkathum (2020) *Curse You all Men!* **Hipervínculo al audio**. Ilustración de portada, dibujo, tinta, lápiz y carboncillo, 31'4 x 31'4 cm.

Figura 5. Fayenne (2019) *Ancient Womb of Mercury*. **Hipervínculo al audio**. Ilustración digital de portada, 31'4 x 31'4 cm.

Figura 6. Nacht Hexe (2020) *The Madonna*. **Imagen independiente**. Acuarela, óleo, carboncillo y sangre menstrual sobre lienzo, 30 x 20 cm.

Figura 7. Transgressive (2021) *Seize the Means of Reproduction*. **Hipervínculo al audio**. Ilustración de portada tomada de Valeri Shuttstock, acuarela y tinta soplada, 31'4 x 31'4 cm.

Figura 8. Eliran Kantor (2019) *Samsara*. **Hipervínculo al videoclip**. Ilustración de portada, técnica mixta, 31'4 x 31'4 cm.

Figura 9. Autora (2023) *Correlaciones II*. **Serie muestra** compuesta por tres citas visuales literales, que contienen a su vez (apropiación) citas visuales fragmento manipuladas. Arriba, cita visual literal Hush (2019) *Dissolution Of Virile Chauvinism*, que contiene cita visual fragmento Caravaggio (1599) *Judith decapitando a Holofernes*; centro, Hush (2021) *Blackheart*, que contiene cita visual literal de Artemisia Gentileschi (1612-13) *Judith decapitando a Holofernes*; y, abajo, Mortal (2021) *Eternal Vengeance*, que contiene cita visual fragmento de Artemisia Gentileschi (1620) *Jael y Sísara*.

Figura 10. Autora (2023) *Correlaciones III*. **Ensayo visual** compuesto por dos citas visuales. Izquierda, cita visual fragmento United Explanations (2014), fotografía del movimiento del sari rosa *Gulabi Gang* y, derecha, cita visual literal Castrator (2015) *No Victim*, ilustración de portada.

Figura 11. Eliran Kantor (2016) *Animus*. **Imagen independiente**. Ilustración de portada, técnica mixta, 31'4 x 31'4 cm.

Figura 12. Alcides Burn (2020) *Cenas Brutais*. **Hipervínculo al audio**. Ilustración digital de portada del álbum, 31'4 x 31'4 cm.

Figura 13. Feminazgûl (2020) *No Dawn for Men*. **Hipervínculo al audio**. Ilustración digital de portada, 31'4 x 31'4 cm.

Figura 14. Filosa (2022) *Al Heavy Metal*. **Imagen independiente**. Fotografía promocional que contiene cita visual literal Agudelo, L. *Subhuman Illustrations* (2020) de la portada del álbum, dibujo a tinta e ilustración digital, 10 x 6'5 cm, edición cassette.

Figura 15. Testosteruins (2019) *Suffering Masculinity*. **Imagen independiente**. Ilustración digital de portada, 31'4 x 31'4 cm.

Figura 16. Amurians (2020). **Imagen independiente**. Fotografía promocional.

Figura 17. Khandie Photography (2019) *Denigrata Herself as Babalon*. **Hipervínculo al vídeo**. Performance fotográfica.

Figura 18. Yxxan (2019) *Inverterat korståg*. **Hipervínculo al audio**. Ilustración de portada del álbum, 31'4 x 31'4 cm.

Figura 19. Operation Volkstod (2021) *Sex with Satan*. **Hipervínculo al audio**. Portada del álbum, que contiene una (apropiación) cita visual fragmento manipulada de Luis Ricardo Falero (1878) *Brujas Yendo al Sabbath*.

Figura 20. Enric Torres (2020) *Psyche's Omen*. **Hipervínculo al vídeo**. Ilustración digital de portada, técnica mixta, 31'4 x 31'4 cm.

Figura 21. Void Realm (2017). **Imagen independiente**. Meme compartido en perfil de Facebook de la banda.

Figura 22a y 22b. Mónica Torres y Malditx Sudaca (2020) *Confrontar*. **Hipervínculos a audio y vídeo**. Ilustraciones digitales, arriba portada (22a) y abajo contraportada (22b), 31'4 x 31'4 cm.

Figura 23. Autora (2023). **Comentario visual fragmento a fragmento** sobre M. Blasphemator Meneces (2017) *Antípodas*, compuesto por; arriba, una cita literal y, cinco citas visuales fragmento, de izquierda a derecha y de arriba abajo (a, b, c, d, e) de la misma obra. Cita visual fragmento b hipervinculada al vídeoclip y, cita visual fragmento c hipervinculada al audio.

Figura 24. Autora (2023). **Serie fotográfica muestra** *Performance de poder I, II, III, IV, V y VI*. Compuesta por seis citas visuales fragmento; arriba izquierda, Filosa (2020) fotografía promocional; arriba derecha, Miasthenia (2019) performance fotográfica de Susane Hécate; centro izquierda, David Déniz (2016) performance directo Estefanía García; centro derecha, Jinjer (2020) performance directo Tatiana Shmaylyuk; abajo izquierda, Crypta (2022) performance directo Fernanda Lira; y, abajo derecha, In Mute (2015) performance directo Estefanía García.

Figura 25. Autora (2023). **Serie fotográfica comparativa** *Posturas poder Vs performance poder*. Compuesta por cuatro citas visuales literales. Arriba izquierda, autor desconocido (2017) Amy Cuddy performando la postura de poder de Wonder Woman; arriba derecha, CPA psicólogos (2017) posturas de poder; y, abajo, Crypta (2022), performance de poder directo de Fernanda Lira.

Figura 26. Autora (2023). **Serie fotográfica comparativa** *Corpse paint Vs No-corpse paint/bodypainting*. Compuesta por seis citas visuales literales, todas fotografías promocionales de las bandas en sus perfiles sociales. Arriba, ejemplo de *corpse paint*: izquierda, Inmortal (2018) y, derecha, Carach Angren (2015). Centro, ejemplo de *No-corpse paint*: izquierda, Bailey Kobelin, Ragana, (2015) y, derecha, Feminazgûl (2021). Abajo, ejemplo de *bodypainting*: izquierda, Amurians (2020) y, derecha, Miasthenia (2023).

- Figura 27. Autora (2023). **Imagen independiente**. Captura imagen del grupo IAP en Facebook.
- Figura 28. Autora (2023). **Imagen independiente**. Captura de imagen grupo IAP, post de motivación que contiene una cita visual manipulada Jean-Auguste-Dominique Ingres (1814) *La Grande Odalisque*.
- Figura 29. Autora (2020). *Mapas de pensamiento I y II*. **Serie muestra** compuesta por dos imágenes generadas por Mentimeter sobre fotografía de la autora (2012). Arriba Mapa de pensamiento I *¿Cuál es el problema?* y, abajo, Mapa de pensamiento II *¿Qué necesitamos?*
- Figura 30. Autora (2023). *Discusión barreras y aportes bibliografía*. **Serie muestra** compuesta por tres capturas del grupo IAP.
- Figura 31. Autora (2023). *Escritura colaborativa y bocetos artículo español/inglés*. **Serie muestra** compuesta por dos capturas del grupo IAP.
- Figura 32. Autora (2023). **Imagen independiente**. Captura imagen post en grupo IAP, del vídeo Autora (2021) *Tips para grabar nuestro vídeo*.
- Figura 33. Autora (2023). **Hipervínculo al vídeo-hechizo**. Imagen, captura de vídeo Magda Lázaro y Ana Moreno (2022), tomada durante la performance danza ritual.
- Figura 34. Autora (2023). **Comentario visual fragmento a fragmento** sobre Martínez, C. C. y García, E. (2023) *Ilustración web IAP* compuesto por cuatro citas visuales fragmento (a, b, c, d) de la misma obra.
- Figura 35. Autora (2023). **Ensayo-visual**. Composición integrada por 6 fotografías y un fragmento detalle. Arriba, una cita visual literal Restauradoras con Glitter (2022) de la exposición en la FA-UNAM, y cinco fotografías más un fragmento detalle (centro) Autora (2022), que contienen citas visuales de Anónimo (2022) carteles protesta, tomadas en los exteriores de la FA-UNAM.
- Figura 36. CIEG (2022) *Laboratoria*. **Imagen independiente**. Ilustración digital para difusión en redes sociales.
- Figura 37. CIEG (2022) *Cartel Laboratoria*. **Imagen independiente**. Ilustración digital.

Figura 38. Daniela Miramontes (2022). **Imagen independiente**. Fotografía tomada en Laboratorio Ritos de Paso CIEG-UNAM.

Figura 39. Daniela Miramontes (2022). **Imagen independiente**. Fotografía tomada en Laboratorio Ritos de Paso CIEG-UNAM.

Figura 40. Autora (2023). **Hipervínculo al vídeo**. Fotografía Daniela Miramontes (2022), tomada en Laboratorio Ritos de Paso CIEG-UNAM.

Figura 41. Autora (2023). **Hipervínculo al vídeo-ensayo**. Serie secuencia compuesta por seis capturas del vídeo *Práctica danza ecstática* en Laboratorio Ritos de Paso CIEG-UNAM, que contienen una cita visual indirecta Sophie Sôfrêe, Mana Mei y Layla El Khadri (2020) *Dance of the Moon*.

Figura 42. Daniela Miramontes (2022). **Imagen independiente**. Fotografía tomada en Laboratorio Ritos de Paso CIEG-UNAM.

Figura 43. Daniela Miramontes (2022). **Imagen independiente**. Fotografía tomada en Laboratorio Ritos de Paso CIEG-UNAM.

Figura 44. Autora (2023). **Serie fotográfica muestra** compuesta por: arriba izquierda, una fotografía Daniela Miramontes (2022) y, resto, cuatro fotografías Autora (2022), tomadas durante la práctica *Escultura Viviente* en Laboratorio Ritos de Paso CIEG-UNAM.

Figura 45. Daniela Miramontes (2022). **Imagen independiente**. Fotografía del cuestionario de auto-evaluación realizado al final de cada sesión de la Laboratorio Ritos de Paso CIEG-UNAM.

Figura 46. Autora (2023). **Hipervínculo al vídeo**. Fotografía (Daniela Miramontes, 2022), tomada durante el aprendizaje del *headbanging* en CR, en Laboratorio Ritos de Paso CIEG-UNAM.

Figura 47. Autora (2023). **Hipervínculo al vídeo**. Foto-ensayo compuesto por dos fotografías Autora (2022), tomadas antes y durante la práctica *Performance y posturas de poder* en Laboratorio Ritos de Paso CIEG-UNAM.

Figura 48. Autora (2023). **Hipervínculo al vídeo**. Fotografía de la performance *Percibir al Otro/a sin comunicación verbal*, que contiene una cita visual indirecta, tercio superior derecho, Marina

Abramović (2010) *La Artista Está Presente*, tomada por la autora durante Laboratorio Ritos de Paso CIEG-UNAM.

Figura 49. Autora (2022). **Hipervínculo al vídeo-ensayo**. Serie secuencia compuesta por cuatro capturas del vídeo práctica *headbanging*, que incluye una cita visual indirecta Messa (2021) *Close*, grabado en Laboratorio Ritos de Paso CIEG-UNAM.

Figura 50. Daniela Miramontes (2022). **Imagen independiente**. Fotografía tomada en Laboratorio Ritos de Paso CIEG-UNAM.

Figura 51. Autora (2023). **Hipervínculo al vídeo-ensayo**. Serie fotográfica muestra compuesta por, arriba, tres fotografías Daniela Miramontes (2022) y, centro/abajo, tres fotografías Autora (2022), tomadas durante la práctica *Disolución de la identidad de género moderno/colonial*, en Laboratorio Ritos de Paso CIEG-UNAM.

Figura 52. Daniela Miramontes (2022). **Imagen independiente**. Fotografía con cita visual indirecta Miasthenia (2017) *Antípodas*, tomada en Laboratorio Ritos de Paso CIEG-UNAM.

Figura 53. Autora (2023). **Hipervínculo al vídeo-ensayo**. Captura de imagen vídeo performances de la práctica *Mi identidad bastarda*, grabado en Laboratorio Ritos de Paso CIEG-UNAM.

Figura 54. Autora (2023). **Hipervínculo al vídeo-ensayo**. Serie fotográfica muestra compuesta por siete fotografías Autora (2022), de la práctica *Jíbaro Palimpsesto*, realizada en Laboratorio Ritos de Paso CIEG-UNAM.

Figura 55. Autora (2023). **Serie muestra** compuesta por tres capturas del grupo de WhatsApp Laboratorio (24 junio, 2023).

Figura 56. **Conclusión visual**. Autora (2023). Serie comparativa compuesta por 3 fotografías. Izquierda, una fotografía Autora (2022) tomada en la Laboratorio y, derecha, dos fotografías *selfies* Estudiante (2022), ambas en perfil de Facebook y cedidas por la alumna.

Listado de Tablas y Códigos QR

Tabla 1. Datos de la muestra

Tabla 2. Barreras de género en las escenas de metal desagregadas geográficamente

Tabla 3. Barreras de género en las escenas de metal desagregadas geográficamente y por grupos de género

Tabla 4. Unidad didáctica sesión 1

Tabla 5. Preguntas guía CR sesión 1

Tabla 6. Unidad didáctica sesión 2

Tabla 7. Preguntas guía CR sesión 2

Tabla 8. Unidad didáctica sesión 3

Tabla 9. Preguntas guía CR sesión 3

Tabla 10. Unidad didáctica sesión 4

Tabla 11. Preguntas guía CR sesión 4

QR-1. Ejemplo danza Zaar

QR-2. Extracto *Nakh Removed* (2015)

QR-3. Videoclip *Pilgrim* (Messa, 2021)

QR-4. Extracto testimonios bailarinas danza Nakh

QR-5. Formulario encuesta

QR-6. Serie de vídeos *No Me Toques el Ampli*

QR-7. Web *Breakthrough Ritual*

Prefacio

La ecología de saberes no implica desacreditar el conocimiento científico [...] consiste, por un lado, en explorar la pluralidad interna de la ciencia, esto es, prácticas científicas alternativas que han sido hechas visibles por epistemologías feministas y poscoloniales y, por otro, en promover la interacción e interdependencia entre conocimientos científicos y no científicos.

Boaventura de Sousa Santos, 2010, pp. 52-53.

Capítulo 1

Introducción

1.1. Resumen

Esta tesis presenta, en primer lugar, una indagación profunda sobre las manifestaciones feministas en la música y cultura metal, desde un abordaje transdisciplinar y multidimensional. En tal sentido, el texto ofrece un análisis crítico exhaustivo de los diversos discursos, procesos relacionales y prácticas corporales del metal feminista en diferentes contextos del Norte y el Sur Global, desde un enfoque interseccional, psicosociológico y pedagógico feminista. Tal análisis está basado en entrevistas en profundidad realizadas con 21 bandas feministas de metal de diferentes países, 32 letras de canciones y 19 portadas de álbumes. Así como otras fuentes complementarias, tales como imágenes promocionales, declaraciones de las bandas en medios, webs/perfiles promocionales, y perfiles personales de las/los artistas en redes sociales. De otro lado, esta tesis, entra en conversación con el campo más amplio de las artes —de forma comparativa— ofreciendo una identificación de los vínculos y distancias del metal feminista con el arte feminista de los 70. Delinea, por otro lado, un patrón didáctico observable en la práctica metal extrema feminista, que permite su conceptualización como praxis liberatoria y, finalmente, como un ejercicio bastardo de a/r/t/ografía ritual social. En segundo término, el texto muestra el desarrollo de un proyecto de investigación-acción participativa (IAP) internacional, con la comunidad feminista del metal. La IAP —desarrollada en entornos virtuales por un grupo de 36 personas (artistas, activistas y académicas) integrantes de las escenas de metal— ofrece un diagnóstico social sobre las barreras de género que afectan la participación en las diferentes escenas de metal, en contextos del Norte y el Sur Global. Dicho diagnóstico social está desarrollado a partir de una revisión bibliográfica panorámica y una encuesta virtual global, en la que han participado 32 países. Al tiempo, la IAP ha generado

varios productos destinados a la intervención/devolución comunitaria de la información obtenida. Por ende, se ofrecen en este texto: un artículo colectivo, una web, un vídeo-hechizo en consonancia con las estrategias simbólicas del metal feminista, y la serie de vídeos explicativos *No Me Toques el Ampli*. Con todo, el diseño del proyecto IAP ha conseguido informar de forma rigurosa sobre la clave contextual del fenómeno de estudio objeto de esta disertación —el metal feminista—, al tiempo que ha contribuido a realizar un aporte en pro de los intereses de los sujetos/comunidades de estudio. Por último, esta tesis muestra el desarrollo de una experiencia piloto en el ámbito educativo, que ha tenido como fin explorar la potencialidad que tienen las estrategias y técnicas artísticas del metal feminista identificadas, como herramientas en el marco de las pedagogías feministas restaurativas. En conclusión, este estudio contribuye a la comprensión de las expresiones artístico-políticas feministas dentro del campo especializado de los estudios del metal y, del arte feminista, en un sentido más amplio. Asimismo, ha servido al impulso de las reivindicaciones feministas en las escenas artísticas del metal, haciendo permeables los límites de la investigación académica —en particular dentro del campo del metal— mediante un enfoque metodológico socialmente comprometido. De otro lado, realiza un aporte a las pedagogías feministas restaurativas, a través de la exploración de una fórmula didáctica innovadora, centrada en el uso de nuevas herramientas y técnicas. En un sentido más amplio y último término, este estudio pone un granito de arena a la empresa utópica de la llamada ecología de saberes —a partir de la interacción de prácticas científicas, prácticas artísticas subalternizadas y saberes encarnados— como una fuente de conocimiento valioso, para activar un *pensamiento científico interconectado*, siguiendo a Boaventura de Sousa Santos (2010, pp. 52-53).

Palabras Clave: Arte feminista, música metal, investigación-acción participativa, pedagogía feminista, performance feminista, género, ritual, cuerpo, sanación, conocimiento encarnado, biopolítica, necropolítica, grupos operativos, corpo-política, brujería, epistemologías del Sur, colonialidad, a/r/tografía, bastardía, ecología de saberes, descolonización del cuerpo.

Abstract

This dissertation presents, first, an in-depth perusal of feminist artistic manifestations in metal music and culture from a transdisciplinary and multidimensional approach. In this sense, the text offers an exhaustive critic analysis of the diverse discourses, relational processes, and bodily practices of feminist metal in different contexts of the Global North and South from an intersectional, psycho-sociological, and pedagogical feminist approach. The analysis is based on in-depth interviews conducted with 21 feminist metal bands from different countries, 32 song lyrics and 19 album covers. As well as other complementary sources, such as promotional images, statements of the bands in the media, promotional websites/profiles, and personal profiles of the artists in social networks. Likewise, this dissertation, enters conversation with the broader field of the arts—in a comparative way— offering an identification of the links and distances of feminist metal with feminist art of the 1970s. On the other hand, it delineates a didactic pattern observable in extreme feminist metal music, which allows its conceptualization as a liberatory praxis and, finally, as a bastard exercise in socio-ritual a/r/tography. Secondly, the text explains the development of an international participatory action-research (AR) project with the feminist metal community. The AR— developed in virtual environments by a group of 36 people (artists, activists, and academics) from the metal scenes— offers a social diagnosis of the gender barriers that affect participation in the different metal scenes in contexts of the Global North and South. This social diagnosis is based on a panoramic literature review and a global survey in which 32 countries participated. At the same time, the AR project has generated several products aimed at

community intervention/dissemination of the information obtained. Thus, this thesis offers the following: a collective article, a web page, a video-spell in line with the symbolic strategies of feminist metal, and the series of explanatory videos *Don't Touch My Amp*. All in all, the design of the AR project has succeeded in rigorously informing the contextual key to the study phenomenon object of this dissertation —feminist metal— while contributing to the interests of the subjects and community of study. Finally, this dissertation shows the development of a pilot experience in the educational field, which aimed to explore the potential of the identified feminist metal art strategies and techniques as tools within the framework of restorative feminist pedagogies. Therefore, this study contributes to the understanding of feminist artistic-political expressions within the specialized field of metal studies, and feminist art in a broader sense. It has also served to advance feminist claims in the metal scenes, permeating the boundaries of academic research —particularly within the field of metal— through a methodological approach socially committed. It also contributes to feminist restorative pedagogies by exploring an innovative didactic formula focused on using new tools and techniques. In a broader sense and lastly, this study contributes to the utopian enterprise of the so-called ecology of knowledge —based on the interaction of scientific practices, subalternized artistic practices and embodied knowledge— as a source of valuable knowledge, which activates an *interconnected scientific thought*, following Boaventura de Sousa Santos (2010, pp. 52-53).

Key Words: Feminist art, metal music, action-research, feminist pedagogies, feminist performance, gender, ritual, body, healing, embodied knowledge, biopolitics, necropolitics, operative groups, body-politics, witchcraft, epistemologies of the South, coloniality, a/r/tography, bastardy, ecology of knowledge, decolonization of the body.

1.2. Contenidos de la Tesis: Formato y Estructura

Esta disertación sigue una estructura específica en el formato de sus contenidos, alterando el formato convencional de las tesis —con un objetivo de clarificación y accesibilidad— para proporcionar una experiencia lectora más fácil y fluida. De tal forma, la plasmación narrativa de la investigación se ha dividido en tres etapas diferenciadas, aunque en la práctica las distintas fases de la investigación se entrecruzaron de forma gradual y en paralelo. Estas fases quedan recogidas como tres capítulos independientes en este documento. Dichos capítulos contienen epígrafes que desarrollan marcos teórico-conceptuales específicos, así como los consecuentes métodos y técnicas investigativas empleadas en cada una de las tres etapas de la investigación. El resto de los capítulos de la tesis, incluyendo las conclusiones, quedan estructurados según los usuales estándares de formato utilizados en los textos de investigación.

Sin menoscabo de lo anterior, en este capítulo introductorio que sirve como resumen de toda la disertación, ofrezco una visión general de todo el diseño metodológico de la tesis, en el epígrafe 1.10. Asimismo, en el capítulo 2 de esta tesis, expongo un marco teórico amplio sobre los estudios feministas y de género, que proporciona la base principal, horizonte de sentido y enfoque general a esta investigación. En definitiva, este informe queda dividido en tres partes principales diferenciadas que coinciden con las distintas fases investigativas. Estas han sido:

1) *Primera fase: Metal feminista como herramienta artística de liberación.*

Correspondiente al capítulo 3 de este texto, donde ofrezco una indagación profunda sobre el fenómeno del metal feminista en contextos del Norte y el Sur Global. Proveo un análisis de esta expresión artística relacionando sus prácticas y estrategias con el arte feminista de los años 70 y 80 en América, con claro énfasis en sus dimensiones

discursivas, procesuales-relacionales y físico-sensuales, desde un enfoque interseccional, psicosociológico y pedagógico feminista.

- 2) *Segunda fase: Investigación-acción participativa (IAP) con la comunidad feminista del metal.* Correspondiente al capítulo 4 de esta tesis, donde expongo el diseño y desarrollo de un proyecto de IAP con la comunidad. En el grupo IAP desarrollamos un proyecto de investigación/intervención sobre los condicionantes de género que afectan las diferentes escenas musicales del Norte y el Sur Global. Los resultados de tal IAP conforman una contribución valiosa para la comunidad. Por otro lado, la IAP ha servido a los fines de mi propia investigación informado sobre la clave contextual del fenómeno artístico objeto de mi estudio, el metal feminista.
- 3) *Tercera fase: Metal feminista como herramienta pedagógica en el aula.* Correspondiente al capítulo 5 de esta tesis, donde ofrezco una experiencia piloto de intervención pedagógica en el ámbito educativo. Tal capítulo muestra el diseño, implementación y resultados de un laboratorio-taller experimental que permitió explorar la aplicabilidad de las estrategias del metal feminista en el aula, como una posible contribución a las pedagogías feministas.

1.3. Posicionamiento de la Investigadora

Reconocer la parcialidad de las enunciaciones científicas, su necesaria contingencia, su dependencia de mecanismos concretos que están muy determinados por factores históricos y socioeconómicos, no tiene nada que ver con el relativismo. Antes bien, es una actitud que marca un cambio significativo en la ética del estilo discursivo e intelectual.

Rosi Braidotti, 2005, p. 209.

La cita de Rosi Braidotti es una muestra de la postura ética que asumo desde las epistemologías feministas y de género y que, cada vez, es más aceptada por un mayor número de autores/as desde diferentes disciplinas y enfoques epistemológicos. Esta postura asume la parcialidad de toda investigación, en base a la asunción de que toda persona investigadora está “cercada en una red de premisas epistemológicas, ontológicas” (Bateson citado en Denzin y Lincoln, 2012, p. 22). Tal estructura de creencias conforma un paradigma interpretativo (Sousa Santos, 2010), que determina desde la elección del tema y los fines, a la metodología empleada y los resultados (Castañeda, 2008). Lo anterior, sin menoscabo de que aceptando la parcialidad de los resultados de investigación, se pueda desarrollar una investigación ética no exenta de objetividad, en tanto: “la objetividad feminista significa, sencillamente, conocimientos situados” (Haraway, 1995, p. 324). En tal sentido, y dado que el presente estudio se adhiere a la línea empirista feminista para delinear y diseñar su propia “experiencia metodológica feminista” (Luengo, 2020, p. 3), situó la investigación y mi propia voz, a reglón seguido.

Como investigadora situó el estudio y mi propia voz, como un garante ético frente a posibles sesgos derivados de mi origen y condición privilegiada como mujer cis blanca europea heterosexual. Al tiempo, distingo la zona fronteriza de mi procedencia andaluza, desde la España rural, costumbrista y empobrecida donde nací y resido. Así como mi pertenencia a una clase social desfavorecida económicamente, y experiencia de vida como mujer afectada por

una enfermedad crónica; que ha requerido de ayudas estatales para subsistir, sobrevivir a la enfermedad o estudiar. Hago, por tanto, una expresión consciente de las posibles limitaciones interpretativas de los marcos y contextos que han sufrido una experiencia colonial en toda su plenitud y complejidad, tales como los territorios de la región Latinoamericana. Limitación, que he intentado solventar en el diseño de la metodología, a través de la participación activa en la investigación de personas originarias de tales contextos en el Sur Global. Asimismo, este diseño incluyente y participativo, ha intentado incorporar la visión de personas que vivencian fenómenos como el racismo o las derivadas de las experiencias que atraviesan las vidas de las diversidades sexo-género en el Norte Global, en primera persona.

De otro lado, al pertenecer y ser parte de aquellos espacios liminales occidentales (geolocalizados) y atravesados al tiempo por experiencias coloniales —como en el caso de Andalucía (Grosfoguel, 2020)— identifico cierto “privilegio epistémico” (Doucet y Mauthner, 2006, pp. 36-45) para observar y entender, o verme afectada por ambos lados, centro y periferia. A la par, puedo concretar una identificación empática, desde la propia experiencia de vida, con los procesos de opresión interseccional. Hecho que determina —junto a mi formación como trabajadora social y maestra en *Investigación y Educación Estética en Artes, Música y Diseño*, y en *Investigación Aplicada en Estudios Feministas, de Género y Ciudadanía*— la elección de la temática y la metodología. Pero, sobre todo, los fines y propósitos de este estudio; el uso de las artes en investigación y educación, como vehículo y herramienta para la transformación y justicia social. Del mismo modo, explico un compromiso político hacia la plena mejora y liberación de la situación de opresión e invisibilización histórica de las mujeres y diversidades sexo-género, a través de mi participación en la conversación sobre una de las formas que adopta el arte feminista, el metal feminista, que concluye mi investigación, con fines a la obtención del grado de Doctora en Artes y Educación.

1.4. Lenguaje y Modelo de Citación

El filósofo George Steiner (citado en Mayordomo, 2016) defiende que lo que no se nombra no existe y, lo que se nombra construye realidades. En sintonía, tanto las políticas de igualdad como los estudios feministas y de género consideran el lenguaje no sexista como un elemental para el cambio hacia una sociedad más justa e igualitaria. Por otro lado, dentro de las epistemologías feministas, numerosas autoras (i.e. Harding, 1998 [1987]; Haraway, 1995) insisten en la necesidad de que la persona investigadora se sitúe y utilice en su redacción un lenguaje no descorporeizado, que evite la figuración de que la ciencia la encarnan seres abstractos con pretensión universal de neutralidad. Siguiendo estas premisas, el lenguaje de esta tesis está expresado en primera persona y he dedicado un epígrafe dentro de este capítulo introductorio a situarme como investigadora, para dar cuenta explícita de los posibles sesgos inconscientes que pudieran contener mis interpretaciones. Por otro lado, he incorporado en la redacción un lenguaje responsable no sexista, con formas inclusivas emanadas de las directrices de la legislación vigente en materia de igualdad en el ámbito europeo, español y autonómico andaluz. En concreto, me ciño a la *Guía del uso no sexista del lenguaje de la Universidad de Granada* (2023), basada en las pautas de la legislación mencionada. Tal guía recalca que la importancia de utilizar el lenguaje no sexista es, si cabe, mucho mayor si nos situamos en el ámbito universitario. En tal sentido, en este texto evito el uso de terminología exclusivamente en masculino genérico sustituyéndolas por formas alternativas incluyentes, cuidando del ritmo y la armonía de las expresiones, en la medida de lo posible. El modelo de citación utilizado, en las formas textuales, está basado en las reglas de la *American Psychological Association*: las normas APA, y se ajusta a la última actualización publicada en 2020 en la 7ª edición. El contenido visual responde al modelo de citación propuesto por Ricardo Marín Viadel y Joaquín Roldán (2020), y fundamentado en la transcripción de los elementos propuestos por la *American Psychological Association* al contexto de las artes visuales.

1.5. Planteamiento del Tema de Investigación

Las posibilidades de resistir y crear son producidas históricamente como también lo son los sujetos que las realizan, lo que nos lleva a reflexionar tanto acerca de la realidad social en que se vive, como de las características y condiciones necesarias de los contextos educacionales para la formación del ser humano, que deben comprender las dimensiones técnicas, política, ética y estética.

Andréa Vieira Zanella, 2007, pp. 487-488.

Partiendo de una visión crítica que interpela —en defensa de la importancia de la educación estética— qué cuerpos son expulsados de la actividad creadora, este trabajo se aboca en una búsqueda al interior de formas subalternizadas de creación artística como su tema de estudio, extendiendo sus tentáculos hasta el ámbito educativo, concebido como escenario para la formación integral del ser humano. De modo que, el interés por formas subalternizadas de creación artística —como son las emanadas en las culturas populares urbanas, en concreto en la cultura metal— es tal, para dilucidar cuál es la contribución social de la creación feminista en estos territorios artísticos. Estas contribuciones y saberes no son considerados ni reconocidos por los ámbitos sociales ni académicos, sin embargo, encierran gran interés, inclusive para los planteamientos de las pedagogías críticas.

Los feminismos y su plétora de cuestionamientos y análisis de las realidades sociales se han preguntado a lo largo de su historia por los cuerpos femeninos / feminizados, así como por las condiciones estructurales y simbólicas que los expulsan de las esferas de poder y representacionales. Las mujeres y otras personas feminizadas (i.e. diversidades sexo-género, racializadas) se han rebelado contra estas dinámicas en diferentes ámbitos, siendo el arte una de las más interesantes a explorar. Sin embargo, nuestro conocimiento sobre sus contribuciones en las artes aún es limitado. Por ejemplo, los estudios feministas de la crítica del arte han identificado un vacío intelectual sobre el papel de las mujeres en el arte en general, y en el arte

político en particular (Cordero y Sáenz, 2001). Asimismo, han revelado la ocurrencia de una disolución del factor político del arte feminista con el uso de generalizaciones y eufemismos, tales como arte de mujeres (Albero Verdú y Arriaga, 2018). Generalizaciones y eufemismos, que son también recurrentes en las esferas musicales, tal como se ha discutido desde la musicología feminista (i.e. Ramos, 2003; Viñuela, 2003).

Ejercida de diferentes formas, la resistencia feminista tiende a evaporarse en el mundo de las artes y la música. Esta misma disolución es de sospechar que se ha producido en la música metal, al quedar reducido el imaginario a su hipermasculinización (i.e. Weinstein, 2000 [1991]), y atribuirle escasas posibilidades de surgimiento en este ámbito artístico a las expresiones feministas o queer (Heesch y Scott, 2016). Los estudios académicos sobre la creación artística / musical en las culturas metales son un campo relativamente incipiente, y los trabajos que lo han abordado dejan un vacío en torno a la identificación de las/los artistas que practican metal feminista, el análisis de sus obras o las estrategias artísticas y activistas que utilizan dentro de sus escenas y comunidades. De igual modo, las disciplinas de las artes, la musicología o los estudios culturales también se han olvidado de estas artistas. Ya sea por elitismo cultural, por un preminente enfoque masculino de los estudios o por caer en la trampa de la generalización, se ha obviado a las bandas y artistas de metal que practican un artivismo feminista. Estas/os artistas y sus prácticas estético-políticas dentro de las culturas del metal avocan múltiples cuestionamientos para esta investigación. Desentrañarlos, implicará un cruce desde la esfera comunitaria hasta el ámbito educativo, para visibilizar cómo las estrategias — artísticas, de aprendizaje, modos de hacer, prácticas corporales, etc.— empleadas en el metal feminista por personas subalternizadas contribuyen, por un lado, a su liberación personal y transforman actuando sobre sus realidades contextuales y, por otro, son valiosas y pueden contribuir a enriquecer los enfoques de las pedagogías feministas, con especial énfasis en los enfoques restaurativos, interseccionales y/o decoloniales.

1.6. Estado de la Cuestión

Los análisis feministas sobre el arte proliferaron a partir del texto de Linda Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?* (2015 [1971]). Para este trabajo, es importante distinguir la manifestación profundamente crítica y política del arte feminista, muy ligada al activismo y a los movimientos sociales de los 70 en EE. UU. (i.e. Parker y Pollock, 2013 [1981]; Lippard, 1980; Broude & Garrard, 2018 [1982]; Fields, 2012), porque ha llegado hasta nuestros días en una multiplicidad de prácticas artísticas. De Judy Chicago a las *Guerrilla Girls*, las artistas con un fuerte componente feminista, político y activista están presentes para criticar su contexto y transformarlo, aunque quedan fuera del foco académico, artístico y cultural, en muchos casos, como ya he mencionado.

Fueron los estudios sociológicos los primeros en articular la relación entre género y música (Soler Campo, 2018). En un maremágnum de estudios culturales se pone de manifiesto la ausencia de atención sobre el rol de las mujeres en los estudios de la música y la cultura popular (i.e. McRobbie y Garber, 2003 [1975]). Han proliferado, desde entonces, multitud de estudios de género y música popular. La literatura académica que ha revisado la expresión feminista en la música ha destacado la contribución, tanto para el feminismo como para la música popular, del movimiento punk *Riot Grrrl* (i.e. Berkers, 2012; Mantila, 2009; Ervin, 2017). Sin embargo, este corpus de estudios no se ha interesado sobre estas mismas manifestaciones en la música metal.

Las referencias bibliográficas sobre musicología feminista anteriores a los años 90 son casi inexistentes (Soler Campo, 2018). Susan McClary (1991) marcará un punto de inflexión con la publicación de *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. En España, Marisa Manchado (1998), hará lo propio. La musicología feminista ha centrado sus esfuerzos en reconstruir una historia de la música incluyendo la vida y obra de las mujeres compositoras. Se ha interesado también por la división de género tradicional en la instrumentación o las

diferencias tonales en la composición musical. Asimismo, la redefinición de algunos fundamentos de la musicología, tales como la autonomía de la música, abrió la puerta al reconocimiento de estilos musicales infravalorados históricamente, como el rock o el pop. Sheila Whiteley (1997, 2000) contribuirá al desarrollo de los estudios sobre música popular con perspectiva de género, utilizando un enfoque metodológico que aúna el análisis musical con el cultural. Uno de los aspectos fundamentales que nos deja la musicología feminista será su análisis sobre la perpetuación de los roles de género a través de la música (i.e. Citron, 1993; Green, 1997; Ramos, 2003). Sin embargo, como mostraré a través del enfoque de mi trabajo, la música metal feminista no es solo música, y tampoco es hecha exclusivamente por mujeres y, por ende, requiere de abordajes multidimensionales para su comprensión y análisis que están ausentes dentro del campo de los estudios de la música metal.

Los estudios académicos sobre música metal, como campo de indagación joven, han incorporado la perspectiva crítica de género de forma natural y tempranamente a su acervo teórico. Por ejemplo, en España contamos con estudios pioneros que ya analizan el género musical incorporando una perspectiva de género (Martínez, 1999, 2004). Son recientes y cada vez más profundas, las investigaciones en torno a las experiencias de las mujeres (i.e. Vasan, 2011; Riches, 2011; Nordstrom y Herz, 2013); la escasa participación y representación de las mujeres (i.e. Berkers & Schaap, 2018; Hill, 2016; Walser, 2014 [1993]); los análisis sobre la división de género en la instrumentación (i.e. Berkers & Shaap, 2018; Kahn-Harris, 2007); y la participación femenina distinguiendo por géneros musicales (i.e. Berkers, 2012; Hill, 2011; Kahn-Harris, 2007; Herron-Wheeler, 2014). También han sido discutidos los roles de las mujeres dentro de la comunidad (i.e. Varas-Díaz *et al.*, 2017; Hoad, 2016; Nordstrom y Herz, 2013; Savigny y Sleight, 2015; Schaap y Berkers, 2014; Hill, 2016), y han surgido textos críticos que problematizan sobre género y raza o disidencia sexual y queer (i.e. Clifford-Napoleone, 2015; Dawes, 2012; Spracklen, 2015), entre otros. Aunque la literatura crítica sobre

cómo la cultura metal es fuertemente masculina, sexista y heteronormativa es profusa (i.e. Weinstein, 2000 [1991]; Vasani, 2011; Kahn-Harris, 2007; Hill, 2016; Hill, Lucas y Riches, 2015; Walser, 2014 [1993]; Sewell, 2012; Overell, 2010; Brown y Griffin, 2014), existe un vacío en la discusión: el surgimiento de bandas de metal que identifican y ejercen claramente su práctica artística como resistencia feminista.

En torno a este tema específico existen pocas referencias. Destacan, por ejemplo, la contribución de Jocson-Singh (2019) que identifica en la práctica artística de la banda *Castrator* (EE. UU.) una forma de feminismo vigilante. Asimismo, contamos con la excelente autoetnografía de la doctora Jazmine Shadrack (2021), en la que narra y problematiza las dinámicas de género en la música metal extrema desde su propia experiencia dentro de la banda de black metal feminista *Denigrata* (Reino Unido). Sin embargo, como he referido, la mayoría de las artistas feministas de metal han quedado fuera del ojo, incluso, de los propios estudios de metal. Esta investigación contribuye a solventar este vacío ofreciendo un abordaje de sus dimensiones discursivas, procesuales y físico-sensuales que atiende, a la par, sus diferencias contextuales.

1.7. Abordaje, Enfoque y Delimitación del Objeto de Estudio

De forma general, en los propios estudios de metal, la expresión artística fundamental de la cultura metal se entiende como un fenómeno musical, dentro de las variantes de las llamadas músicas y culturas urbanas, tales como el hip-hop, rock o punk, entre otras. En este trabajo, defiendo un abordaje centrado en los aspectos extra-musicales del metal, comúnmente minusvalorados frente a la dimensión sonora de la práctica artística metálica. Es decir, entiendo al metal como una práctica artística multidisciplinar, compuesta por las dimensiones sonoras, textuales, performativas, visuales y corporales (i.e. danza, *bodypainting*), todas con el mismo rango de importancia. Esta consideración y forma de entender el metal, ya está siendo trabajada por autores como Nelson Varas-Díaz y Daniel Nevárez Araujo (2024) que, en un expresivo

texto próximo a publicarse, argumentan cómo para gran parte de las audiencias y comunidades del metal, las experiencias de iniciación son primeramente visuales antes que sonoras. De igual modo, autoras como Rosemary Lucy Hill (2016, p. 284) afirman que el metal es percibido como una “experiencia sensual completa” y no meramente como un “evento aural”. Asimismo, en el manual (aún sin fecha de publicación), *The Loudest Handbook*, editado por Florian Heesch y Anna-Katharina Höpflinger, al que he tenido la oportunidad de contribuir con algunos de los resultados de esta tesis, el/la editor/a proponen la noción “Doing Metal”, que evoca el conocido “Doing Gender” de West y Zimmerman (1987), como forma de entender la práctica del metal de forma multidimensional como una variedad de acciones, más allá de lo musical, desde un enfoque praxeológico. Por ende, en este trabajo enunciaré como “práctica metal” a lo que generalmente se denomina y entiende “música metal”, ya que mi análisis privilegia los aspectos discursivos, performativos, visuales y dancísticos frente a los sonoros. Es decir, este trabajo se ciñe a los aspectos extra-musicales de la práctica artística del metal. En cuanto al objeto de estudio en sí, el metal feminista, me ciño a las expresiones artísticas que llevan a cabo las/los artistas o agrupaciones (bandas) de metal que se auto-denominan feministas.

Por otro lado, dada mi formación académica y el campo disciplinar desde el que me sitúo, mi análisis realiza un abordaje desde las ciencias sociales, los estudios feministas y de género, con un enfoque interseccional, y no desde los ámbitos artísticos. Sin menoscabo de lo anterior, y como forma de exploración personal, en este trabajo realizo varias incursiones en el uso de herramientas de investigación basada en imágenes y en artes visuales, que combino de forma complementaria con el resto de los métodos de indagación social utilizados.

1.8. Preguntas de Investigación

Ante el vacío y la ausencia de exploración sobre el fenómeno del metal feminista surgen múltiples preguntas. Entre otras: ¿Dónde se localizan estas/os artistas y cuál es su bagaje vital? ¿Cuáles son sus reivindicaciones y posicionamientos políticos dentro de los feminismos? ¿De

qué manera implementan su práctica y cuáles son sus procesos creativos? ¿Cómo se ven afectadas las/los artistas por sus propias prácticas y cómo se relacionan con sus escenas? ¿Reproducen estas prácticas las llevadas a cabo en el movimiento feminista en general y el arte feminista en particular? ¿Podemos rescatar tales estrategias, de empoderamiento y/o resistencia artística, y aplicarlas con otros colectivos o en el ámbito educativo?

Abordar estas preguntas no es asunto sencillo. Ante la casi inexistencia de proyectos de investigación que trabajen interviniendo con problemáticas específicas con estas comunidades artísticas, mi trabajo pretende abordar varios vacíos en el mundo académico en general, y en los estudios de metal en particular: 1) El metal hecho desde una perspectiva feminista, 2) La investigación académica, dentro del campo del metal, como ejercicio de acción participativa comunitaria, y 3) La exploración de una posible contribución desde el metal feminista a las pedagogías feministas.

1.9. Objetivos

Objetivos generales:

1. Describir en profundidad las manifestaciones explícita y tácitamente feministas dentro de la práctica artística del metal.
2. Conocer las estrategias, modos de hacer y técnicas que utilizan las artistas feministas dentro del metal.
3. Identificar los factores (barreras de género) que han facilitado u obstaculizado su emergencia en diferentes contextos, en este campo artístico.
4. Situar conceptualmente al metal feminista y diferenciar sus posicionamientos comprendiendo los contextos históricos, sociales y políticos que han configurado las diferentes escenas donde ha emergido.
5. Contribuir con el desarrollo de un proyecto de intervención comunitaria (IAP) a las demandas del metal feminista.

6. Desarrollar una experiencia piloto de implementación de las estrategias del metal feminista en el ámbito educativo.

Objetivos específicos:

1. Rastrear y localizar las manifestaciones artísticas feministas generadas en la práctica metal.
2. Seleccionar y contactar con las personas integrantes de aquellas bandas de metal que se declaren explícitamente feministas.
3. Conocer a través de la voz de las artistas la práctica artística feminista en el metal.
4. Obtener una visión amplia de las características discursivas y procesuales del metal feminista.
5. Observar los vínculos y distancias entre las expresiones de este tipo de manifestación feminista en el metal y el arte feminista, así como su articulación con la teoría feminista y los movimientos de mujeres.
6. Crear un grupo con personas voluntarias de las bandas seleccionadas y de personas integrantes de las escenas musicales que realicen activismo feminista por otros medios (i.e. fotografía, radio, academia, redes sociales), con el fin de abarcar una visión contextual amplia sobre mi objeto de estudio.
7. Desarrollar con el grupo voluntario un proyecto de intervención comunitaria que incluya:
 - 7.1) Realizar un estudio (diagnóstico social) sobre las condiciones de género en las escenas y cultura metal en diferentes contextos del Norte y el Sur global.
 - 7.2) Realizar una intervención en la comunidad en base a los intereses del grupo.

8. Diseñar y desarrollar un laboratorio-taller experimental en el ámbito educativo que ponga en práctica las técnicas artísticas, modos de hacer y estrategias de las bandas de metal feministas.

1.10. Diseño Metodológico

La investigación feminista no solo amplía las normas metodológicas, sino que también traspasa las fronteras disciplinarias.

Sulamit Reinharz y Lynn Davidman, 1992, p. 250.

El presente estudio se adhiere al empleo de una metodología feminista empirista que paso a concretar en detalle. Aclaro, previamente, la postura metodológica adoptada. En cada una de las líneas epistemológicas feministas se despliegan una diversidad de metodologías, no exentas de controversia, en cuanto a su consideración como específicamente feministas. Las autoras/es no terminan de alcanzar un acuerdo al respecto. Sandra Harding (1987), en principio, afirmará que se ha generado una confusión entre los términos metodología, método y epistemología, y que no existe un método o metodología feminista, sino que los usados, son los mismos métodos de la ciencia a los que se les imprime un carácter o enfoque feminista. Postura que reconsidera parcialmente de forma posterior (Luengo, 2020). Jordi Luengo (2020) por su parte, habla de una experiencia metodológica feminista dirigida por unos nexos comunes y aduce que Harding olvida que la metodología feminista conlleva un compromiso con los presupuestos elaborados desde la teoría feminista y una firme convicción por contribuir a la ciudadanía plena y al cambio social.

Cuestiones que sí distinguirían un enfoque y visión específica (feminista) que dirigen la investigación y la metodología. Estos términos, recuerdan a la concepción que distingue Capitolina Díaz (citada en Castañeda, 2008, p. 81), entre metodología como “perspectiva

teórica o enfoque metodológico” y no como sumatorio y análisis de los métodos empleados. En el mismo sentido, las diferentes posturas a favor o en contra de la existencia de métodos feministas, se alinean con los diferentes marcos epistemológicos feministas. Tanto la línea epistemológica del *standpoint* (punto de vista) como la posmodernista, consideran la existencia de un método propio, por ser la única forma de llevar a cabo una investigación capaz de hacer visible lo hasta ahora invisible. La línea empirista feminista, acepta las técnicas y métodos convencionales aplicándoles un enfoque de género. La aplicación de este enfoque, a menudo, concurre en una re-elaboración de los métodos (Capitolina Díaz citada en Castañeda, 2008). En este caso, la metodología feminista buscará y utilizará cualquier otra que sirva a sus fines, y la proveerá de este enfoque de género; dependiendo del tema, lugar y momento en que se inscriba, así como de sus prioridades y objetivos (i.e. Castañeda, 2008; Luengo, 2020).

En consecuencia, el presente estudio se adhiere a la línea empirista feminista para delinear su propia experiencia y diseño metodológico feminista dirigido por un compromiso con los presupuestos elaborados desde la teoría feminista y los estudios de género, una firme convicción por contribuir a la mejora plena de las mujeres, disidencias sexo-género y al cambio social. De modo que, en su diseño sigue esta línea eligiendo métodos provenientes de las ciencias sociales convenientes al cumplimiento de sus objetivos e imprimiéndoles la perspectiva y compromiso feminista. Por ende, para alcanzar los objetivos propuestos, desarrollo en esta investigación un diseño metodológico mixto que consta de diferentes métodos y técnicas investigativas en cada una de sus fases. En este epígrafe introductorio se expone, a continuación, una visión general de tal diseño, quedando la descripción de cada método ampliada detalladamente en los respectivos capítulos subsiguientes, tal como he advertido al inicio de este texto.

Métodos empleados en la primera fase de la investigación —*Metal feminista como herramienta artística de liberación*— correspondientes a los objetivos generales 1 y 2.

La primera parte de este estudio implementa un diseño metodológico cualitativo que incorpora tres técnicas distintas de recogida y análisis de datos: 1) entrevistas en profundidad con 21 bandas de metal feminista de países del Norte y del Sur Global; 2) un análisis crítico de discurso feminista (ACDF) de diversas fuentes del metal feminista, incluyendo letras de canciones, artes de discos, imágenes promocionales, declaraciones en medios, entre otras, y 3) un análisis de procesos relacionales y prácticas corporales, desde un enfoque psicosociológico y pedagógico feminista.

Métodos empleados en la segunda fase de la investigación —*Investigación-acción participativa con la comunidad feminista del metal*— correspondientes a los objetivos generales 3, 4 y 5.

Para la segunda fase del estudio desarrollé una investigación-acción participativa (IAP), a través de la conformación de un grupo de reflexión/deliberación virtual con personas integrantes de la comunidad feminista del metal en las escenas de metal de países del Norte y del Sur Global. El grupo IAP desarrolló un proyecto de investigación-acción, a partir de técnicas cualitativas y cuantitativas de recogida de datos, y otras creativas de devolución de la información a la comunidad. Estas fueron: 1) una indagación transdisciplinar panorámica y hermenéutica de las barreras de género en los ámbitos artísticos a partir de la literatura disponible; 2) una puesta en común y discusión conjunta, con el objetivo de sumarizar aquellas que pudieran aplicarse a las escenas de metal, según los diversos contextos, 3) una encuesta virtual comunitaria para comprobar la concurrencia de tales barreras de género en la experiencia de los/las participantes, con el fin de obtener datos de aplicación directa en el campo de los estudios del metal, en los diferentes contextos, 4) la escritura de un texto académico de forma colectiva; 5) el diseño y desarrollo de una página web, y 6) la creación de un video-hechizo en consonancia con las estrategias simbólicas del metal feminista, así como

otros productos derivados; tales como la serie de vídeos explicativos *No Me Toques el Ampli* o una *playlist* feminista.

Métodos empleados en la tercera fase de la investigación —*Metal feminista como herramienta pedagógica*— correspondientes al objetivo general 6.

Para el desarrollo de la tercera fase de la investigación, diseñé y desarrollé un taller-laboratorio experimental en el Centro de Investigaciones y Estudios de Género de la UNAM-México. La *Laboratoria Ritos de Paso: género y ética feminista mediante el aprendizaje en espiral y la práctica artística ritualizada* se desarrolló durante 4 sesiones de 3 horas cada una, con un grupo de 11 estudiantes, todas mujeres. Su diseño combinó las estrategias y técnicas del metal feminista, conectándolas con diversas expresiones de las artes visuales, la performance y la danza.

Asimismo, y de forma complementaria, esta disertación incluye instrumentos de análisis propios de las metodologías de investigación en artes visuales y de la investigación basada en imágenes a lo largo del texto para mostrar los resultados, tales como los foto-ensayos, comentarios visuales, series muestra, vídeo-ensayos, etc., siguiendo a Ricardo Marín Viadel y Joaquín Roldán (2020). En tal sentido, las imágenes que aparecen en el texto están contenidas en un doble marco que varía su color para indicar diferentes funcionalidades. A saber: gris claro para las imágenes independientes, negro para las citas literales, gris oscuro para las citas fragmento, rojo para las capturas de pantalla de redes sociales, azul para las imágenes hipervinculadas a archivos de audio y, finalmente, violeta para las imágenes hipervinculadas a vídeos.

Toda vez expuesto en este capítulo introductorio una fundamentación y panorámica resumida de la investigación, paso a desarrollar en el capítulo 2 el marco teórico amplio que informa el estudio.

Capítulo 2

Marco Teórico Amplio

La dificultad para nombrar de manera definitiva a los feminismos es, a todas luces, su potencia: el hecho de que no tengan un solo nombre, y sí múltiples apellidos, activa sus estrategias y los vuelve un movimiento reticular, lleno de procesos y acciones situadas estratégicamente.

Sayak Valencia, 2022, vídeo: 11 min. 33 seg.

El carácter complejo de este estudio y sus múltiples frentes de indagación requieren la aprehensión de un marco teórico desde la transdisciplinariedad que articule los saberes de diferentes disciplinas, con el fin de arrojar luz sobre los diversos interrogantes propuestos. Para facilitar la lectura de esta tesis ofrezco, por un lado, un marco teórico que basamenta un enfoque amplio del estudio, desde la teoría feminista y los estudios de género en este capítulo. Por otro, como he mencionado anteriormente, cada fase de la investigación amplía este marco teórico con otras dimensiones específicas, con el fin de alcanzar los diferentes objetivos de la investigación. Así, en el presente capítulo realizo un mapeo panorámico general por las diferentes posturas teóricas de los estudios feministas y de género que informan el estudio, y en los siguientes capítulos un marco teórico concreto para cada fase investigativa. En definitiva, la perspectiva ofrecida en este capítulo auspicia la guía sobre aquellos saberes acumulados en las distintas vertientes disciplinarias en juego en la investigación, siendo imperativo un manejo de las diferentes corrientes teóricas feministas, que paso a desarrollar escuetamente, a renglón seguido.

2.1. Teoría Feminista y Estudios de Género

La importancia que tiene este bloque teórico es fundamental, ya que el estudio pretende una identificación de las posiciones teórico-epistémicas que sustentan el discurso de las bandas

de metal feminista con fines analíticos y, por ende, requiere un manejo de las diferentes corrientes de pensamiento feminista y de los estudios de género, más que de un enfoque único. Será, por tanto, necesaria una mirada panorámica a un amplio espectro teórico dentro de los feminismos y los estudios de género. Dicha relevancia se basa en: 1) la capacitación que ofrece para el análisis de la realidad social de los diferentes contextos en los que se manifiesta la práctica artística de interés para este estudio, y 2) que facilita la adecuada comprensión de las diferencias discursivas en las narrativas que se manifiestan en la práctica artística, desde múltiples bases conceptuales dentro de los diferentes feminismos y las formas de entender la lucha por la liberación de mujeres y de género. En un ámbito reducido, como el de las escenas y comunidades de metal feminista, confluirán posturas aparentemente enfrentadas; pasaremos de observar una militancia artística concebida desde el feminismo de la igualdad al radical o el transfeminismo, pasando por el anarcofeminismo o el ecofeminismo. Tales distinciones, requieren un mapeo y manejo sobre las diferentes corrientes de pensamiento dentro de este campo. Para tal fin analítico, proveo seguido una breve panorámica sobre las diferentes corrientes teóricas feministas.

Existen diferentes narrativas utilizadas en el abordaje sobre las corrientes de pensamiento feminista a lo largo de la historia. Según Gutiérrez y Luengo (2011) hay autoras que hacen una clasificación por períodos históricos referidos como “olas”, otras que optan por una clasificación según su adscripción a familias teórico-ideológicas y, otras que las agrupan en torno a la diversidad de temas suscitados dentro del debate feminista; para dar cuenta así de la multiplicidad epistémica, sin la pretensión de establecer ningún canon teórico o temporal (Disch y Hawkesworth, 2016). En consecuencia, a pesar de que me identifico más con la tercera clasificación, la imposibilidad de desarrollar los numerosos despliegues teórico-conceptuales de los feminismos en este epígrafe hace que me decante por una conjunción de las dos primeras a las que he hecho referencia. Por otro lado, en tanto que el feminismo es a la par teoría y

movimiento social, la teoría feminista es activismo y práctica académica (Disch y Hawkesworth, 2016); de forma cuasi simbiótica, la práctica activista nutre la teoría y viceversa. Por tanto, me permito la licencia de hilvanar el marco teórico-conceptual con algunos hechos históricos sin los cuales no se entendería el barro primigenio de la edificación teórica; ya que estos hechos atraviesan la teoría o la enhebran, como hilo a aguja. Realizaré, por tanto, una revisión híbrida de los dos modelos, desarrollando brevemente aquellas ramas teóricas que, a mi entender, han tenido mayor repercusión o son de mayor relevancia a este estudio.

Entre la tradición europea, hay un fuerte desarrollo de teóricas españolas. Encontraremos un inicio de la fundamentación feminista desde el s. XVIII; Amelia Valcárcel (2008) asevera que el feminismo es un hijo no querido de la Ilustración. La vindicación de algunas mujeres y hombres de este feminismo temprano —recogido en la tradición ilustrada como primera ola¹ del feminismo, tales como: Mary Wollstonecraft, François Poullain de La Barre y Olympe de Gouges²— vino a denunciar la incongruencia de la propuesta “libertad, igualdad, fraternidad” que exhibía la modernidad, con la exposición de la realidad que vivían las mujeres, excluidas de los nuevos derechos ciudadanos. El desarrollo de esta fundamentación es fructífera en orden a entender varias cuestiones sobre el funcionamiento e instalación de la ideología patriarcal en las sociedades democráticas modernas occidentales, a través de un pacto metaestable entre varones (Amorós, 1990a); una alianza masculina antes refrendada por “decreto divino” en los orígenes del patriarcado (Lerner, 2018 [1986], p. 299). De igual modo, estas teorizaciones posibilitan la comprensión sobre el desarrollo analítico que realizan autoras críticas de la modernidad y las democracias liberales en sus argumentaciones. La cara oculta del “contrato social” muestra cómo supuso en realidad, de hecho y derecho, un

¹En la tradición anglo-americana no se reconoce esta primera ola del feminismo europeo ilustrado; por lo que en esta otra genealogía el recuento en “oleadas” comienza con las luchas sufragistas del s. XIX. En este trabajo se recoge este precedente histórico y, por tanto, la referencia a “segunda ola feminista” identificará a la primera en la genealogía de habla inglesa.

²Ver: Wollstonecraft, M. (1792). *Vindicación de los Derechos de la Mujer*; De Gouges, O. (1791). *Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana*; Poullain de La Barre, F. (1673). *De l'égalité des deux sexes*.

contrato sexual-social que estableció un orden social jerárquico de subordinación femenina (Pateman, 1988). Hija de la tradición ilustrada es la fuerte corriente de pensamiento filosófico que se desarrolla en España desde la academia³. El feminismo ilustrado de las pensadoras españolas pretende desmontar la “razón ilustrada” con más ilustración y razón, dando como resultado, un cuerpo teórico de alta erudición feminista. Esta escuela de pensamiento defiende el feminismo como un cuerpo coherente de reivindicaciones y como un proyecto político, capaz de constituir un sujeto revolucionario colectivo. Sujeto que entienden, solo puede articularse teóricamente a partir de las premisas ilustradas de la igualdad universal: todos los hombres nacen libres e iguales y, por tanto, con los mismos derechos, aunque inicialmente las mujeres quedaran excluidas históricamente de tales postulados (Amorós, 1990b). De igual modo, estas pensadoras defienden que las causas de subordinación de la mujer no provienen solo de factores de herencia religiosa o social, sino académica e intelectual (Valcárcel, 1991). Enuncia que el andamiaje teórico-científico del argumentario binario masculino/femenino subyuga la idea de igualdad universal con la naturalización de los sexos (Valcárcel, 2000) situando a la mujer⁴ en un plano de inferioridad intelectual, física y humana. El desmontaje teórico de tal andamiaje teórico-científico ha sido la tarea fundamental de dos siglos de feminismo (Reverter-Bañón, 2003). Esta base teórica, por tanto, es fundamental para comprender los órdenes en los que opera el poder patriarcal, las desigualdades, violencias y la domesticación a la que ha sido sometida la mujer recluyéndola en el ámbito privado (Valcárcel, 2004, 2008). Esta corriente del feminismo de la igualdad ha desmenuzado, punto por punto, cómo opera el poder patriarcal, sus mecanismos coercitivos y de consentimiento en el plano estructural, ideológico y simbólico.

³El *Seminario Feminismo e Ilustración* fue creado por la filósofa Celia Amorós en 1987. En 1995 el seminario se transformó en el Proyecto de Investigación I+D *Feminismo, Ilustración y Postmodernidad* de la Universidad Complutense de Madrid. Ver: Madruga, M. (2020). *Feminismo e Ilustración: un seminario funcional*. Cátedra.

⁴Empleo el término mujer en singular, para resaltar el carácter universalista de este feminismo, el cual será fuertemente discutido en las décadas de los 70, 80 y 90 en adelante, por los feminismos negros, decoloniales, etc.

El pensamiento feminista mantuvo una relación dialéctica con la acción política y los movimientos sociales de forma más intensa, a partir del s. XIX. La segunda ola feminista (primera angloamericana), que atañe a las luchas sufragistas, arroja textos fundamentales como la *Declaración de Seneca Falls* (1848) donde se apela a la razón como arma frente al uso y la costumbre. La lucha sufragista por los derechos ciudadanos y políticos —principalmente el derecho al voto y a la educación igualitaria, en Estados Unidos y Europa— deviene, en cuasi conjunción temporal, con las luchas obreras en plena revolución industrial; encarnadas en figuras y textos como los de Flora Tristán (2019 [1843]), que ya tempranamente apeló a la unión de la clase obrera y sumó un enfoque feminista a la ecuación, convirtiéndose en aportes referenciales para el mismo Karl Marx. Ella y otras, como Aleksándra Kolontái (1937) o Emma Goldman (2018 [1906]) desde la línea de pensamiento anarquista, realizaron un análisis de la problemática de la mujer obrera unida a un enfoque anticapitalista. En lo subsiguiente, esta corriente de pensamiento será ampliamente desarrollada y militada por aquellos feminismos socialistas, marxistas o anarquistas que pretenden un cambio profundo en las estructuras de poder; a través de una desmantelación del sistema capitalista, entendido como el orden instaurador de las desigualdades sociales. Se empieza a dibujar así, una diferenciación entre una mujer burguesa relegada al espacio de lo doméstico, descrita en el feminismo ilustrado temprano, respecto de otra obrera empobrecida, con doble jornada en las fábricas y en el ámbito privado. Aún más ahonda en esa fisura la histórica intervención de Sojourner Truth —una mujer negra, nacida esclava— en la *Women's Convention* en Ohio (1951), en la que dejó en evidencia la patente supremacía blanca dentro del propio feminismo, preguntando en su discurso ya clásico: *Ain't I a Woman?* (1951)⁵. Más adelante, se dará un intenso y arduo debate sobre la

⁵Puede realizarse una lectura comparada del discurso según dos fuentes de transcripción distintas en: <https://www.thesojournertruthproject.com/compare-the-speeches/>

idea universal de mujer dentro del feminismo, pues no alcanzaba a representar todas las realidades.

En el período de entreguerras, se produce una decadencia de la efervescencia vivida con las luchas sufragistas, y el movimiento feminista entra en una fase de latencia (Reverter-Bañón, 2010). Dicha latencia será detonada con la aparición de *El Segundo Sexo* (2015 [1949]), de Simone de Beauvoir; provocando un avance inusitado del feminismo tanto en lo social como en lo intelectual, con la idea de que se llega a ser mujer, no se nace mujer. Este análisis es considerado por diferentes autoras, como el estudio más completo hecho de la condición de la mujer (Reverter-Bañón, 2010). Entre otras cuestiones, sitúa al hombre como centro y medida del mundo; señala la heterodesignación; niega la diferenciación biológica y establece el análisis sobre la construcción social de la condición femenina; analiza el concepto de alteridad como una categoría esencial del ser humano y en la construcción de la propia subjetividad masculina, a través de la objetificación del “Otro mujer,” su subyugación y estigmatización (Reverter-Bañón, 2010). Asimismo, señala estrategias de liberación a través de la independencia económica y la lucha colectiva. Este texto fundamental propiciará, décadas más tarde, el desarrollo y conceptualización del concepto de “género” (tomado del ámbito de la salud), y el de “sistema sexo-género” (Rubin, 1975), dentro del debate feminista, para designar y explicar la construcción social y cultural del hombre, y sobre todo de la mujer; algo que, como categoría analítica, dará un rédito enorme a la teoría (Molina, 2003).

Antes de entrar en el espectro teórico que propicia la noción de género, me detengo en dos textos y los movimientos sociales de despliegue; para incorporar las nociones de feminismo liberal y feminismo radical, de la tercera ola feminista (segunda angloamericana), que abarca de los años 60 a los 90 del pasado s. XX, en el recuento que sigo. En esta época se bifurcan dos troncos teóricos cuyos orígenes he repasado hasta ahora. Por un lado, Betty Friedan con su texto *Mística de la Femenidad* (2020 [1963]), analiza el malestar que no tiene nombre; una

insatisfacción y frustración profunda del Ser, que afectaba con virulencia a la salud de las mujeres norteamericanas dedicadas exclusivamente al cuidado del hogar y la familia; siendo estas mujeres instruidas y con condiciones de vida privilegiadas. A la par, en 1966 se desata el mayor movimiento de mujeres de la historia (Varela, 2008) iniciado con la fundación, por la misma Friedan, entre otras, de la organización activista NOW (*National Organization for Women*⁶). La lucha por la integración femenina en un escenario de igualdad plena y la consecución de derechos reproductivos y educativos, entre otros, serán sus objetivos. Constituye la refundación del feminismo liberal de la Ilustración (Jiménez Perona, 2005). Por otro lado, una facción crítica de textos y mujeres verán en este feminismo una clara insuficiencia para responder a la visión de mujeres con realidades muy diferentes, junto a la creencia de la ineficacia de la lucha feminista sin que ésta realice una crítica profunda a las estructuras del sistema que crean y perpetúan las injusticias sociales. Ante el feminismo liberal que ve desigualdad, el feminismo radical verá opresión y explotación. De tal modo, el feminismo radical se despliega entre 1967 y 1975 con el *Movimiento de Liberación de Mujeres* (Bradshaw, 2013) impulsado por los movimientos pro-derechos civiles y estudiantiles de nueva izquierda, y fuertemente alineado con la teoría política. Dejará textos fundamentales como la que fue la tesis doctoral de Kate Millett, *Política Sexual* (2019 [1970]). Un texto revolucionario que identifica a la sexualidad como fórmula de dominación y opresión de las mujeres. Expone cómo “la política usa de estrategias de represión del sexo”, sentando una base ideológica conceptual para el “asalto al patriarcado”; no solo desde la consecución de derechos dentro del orden liberal, sino como una compleja estrategia para “subvertir los cimientos de interpretación y significación humana” (Reverter-Bañón, 2010, p. 19). Otro de los manuales de referencia para este feminismo radical será *La Dialéctica del Sexo* (1972), de Shulamith Firestone. En la

⁶Sobre NOW: <http://now.org/now-foundation/about-now-foundation/mission-statement/>

época, el lema “Lo personal es político” abre todo un espectro de nueva conciencia conminando a indagar en las profundidades de las estrategias de dominación y subyugación de las mujeres.

Este brazo radical desplegará tal cantidad de posicionamientos que algunas autoras consideran que a partir de los 60 se debe hablar de feminismos (i.e. Freedman y Wilson citadas en Gutiérrez y Luengo, 2011). Por un lado, principalmente en los círculos de Inglaterra, el feminismo será discutido construyendo su propia postura política más allá del marxismo. Esta postura entenderá la cuestión de género analizándola como un pilar sostenedor del sistema capitalista. El feminismo radical socialista sostiene que la mujer no solo está determinada por el sistema de producción económica, sino también por las modalidades reproductivas, la sexualidad y las dinámicas de socialización de los hijos (Mitchell, 1971). Expone, cómo las luchas revolucionarias en las que las mujeres han participado junto a sus pares varones han tratado la cuestión de las mujeres como un asunto menor, relegándolas a los roles tradicionales cuando la “revolución” ha concluido (Rowbotham, 1973). En textos más recientes, se resignifica la noción de “acumulación originaria” (Federici, 2004) y el entendimiento marxista del capitalismo relacionado con el trabajo asalariado, que elude prestar atención al trabajo reproductivo y de cuidados no pagado de las mujeres, como sostenedor del capitalismo (Federici, 2018). En su vertiente anarcofeminista entenderá que el feminismo es consustancial al anarquismo, concibiendo la lucha no solo contra el sistema económico sino contra todo sistema de poder, incluyendo al Estado (Kornegger, 1975). Por otro lado, sobre todo en Estados Unidos, el feminismo propondrá una indagación, una mirada sobre el “ser femenino”, sus propias lógicas, maneras, formas de existencia y vida, basadas en diferencias de raza por un lado y preferencia sexual por otro. Aparece en escena el feminismo cultural muy ligado al arte⁷. Este introduce una fuerte crítica a la familia como “lobbing” donde se genera la opresión, a la

⁷Veremos en este tiempo surgir con fuerza las prácticas del arte feminista como protesta, así como indagación y posibilidad de apropiación del cuerpo y sexualidad femenina.

heterosexualidad, la prostitución y la pornografía como estructuras de subyugación y opresión de la mujer (Osborne, 2005). La música rock, y el arte en general, serán analizados en su faceta de perpetuación de roles sexistas⁸. Este feminismo cultural será exportado a Europa como feminismo de la diferencia (Sendón de León, 2000), y tendrá un núcleo de pensadoras muy importante en Francia⁹. Se podría afirmar que, en general en los feminismos de la diferencia, hay un reclamo de lucha por los “derechos de las mujeres” en contraposición a la lucha de “derechos iguales a los hombres” del feminismo liberal. Aquí, se desmarca un feminismo lesbiano, con autoras como Monique Wittig (2006 [1978]), no solo como una reivindicación de la opción sexual, sino como un movimiento de resistencia a la explotación patriarcal mediante un continuum lesbiano desde una hermandad femenina. Adrienne Rich (1980) señalará que existe un componente político en la misma elección de amante/pareja. Este intenso debate generó un vasto corpus teórico donde se reinscribe el objeto y sujeto de la cultura, se re-imagina la labor del poder y se exponen los mecanismos por los que se obtiene el conocimiento (i.e. Skeggs, 2008). La crítica no tardará, arguyendo una deriva de este llamado feminismo de la diferencia hacia postulados esencialistas. El amplio abanico de feminismos que se generan, en adelante, resulta de imposible abordaje en este epígrafe. Citaré algunos, no obstante, y continuaré con aquellos de mayor interés al estudio. Entre los feminismos que surgen estarían: feminismo psicoanalítico, feminismo cristiano, feminismo institucional, feminismo dialógico, feminismo integral, feminismo separatista y feminismo académico, entre otros (Gutiérrez y Luengo, 2011). Proseguiré con aquellos que son más relevantes para este estudio.

⁸Desarrollaré esta línea de pensamiento crítico, más adelante, en el epígrafe sobre arte feminista del capítulo 3.

⁹Ver: Lonzi, C. (2018 [1972]). *Escupamos Sobre Hegel y Otros Escritos*. Traficantes de sueños.

Irigaray, L. (1992). *Tú, Yo, Nosotras*. Cátedra; Ives, K. (1996). *Cixous, Irigaray, Kristeva: The Jouissance of French Feminism*. Kidderminster: Crescent Moon; Wortmann, S. (2012). *The Concept of Ecriture Feminine in Helene Cixous's "The Laugh of the Medusa"*. Munich: GRIN Verlag GmbH.

Dentro del propio *Movimiento de Liberación de Mujeres* (WLM), ocurriría otra transformación. En 1973, Doris Wright hace un llamamiento para discutir las relaciones de las mujeres negras con el movimiento de mujeres. De aquella discusión nace la *National Black Feminist Organization*; su par británico será el *Grupo de Mujeres Negras* (Fernández, 2011). En 1977, se presenta la declaración de la Combahee River Collective titulada, *Black Feminist Statement*. Siguiendo a Barriteau (2011), sus autoras ahondan en el concepto de identidad política; señalan que lo personal es político y también cultural; anticipan las reflexiones sobre roles de género, señalando que los hombres también sufren las pautas de socialización de una masculinidad y virilidad determinada; se posicionan en contra del separatismo del feminismo lesbiano, defendiendo una estrategia política inclusiva con los hombres negros, que permita una lucha contra el racismo y cuestione el sexismo. Siguiendo con Barriteau (2011), en definitiva, emerge la línea de pensamiento de los feminismos negros. Esta línea de pensamiento expone críticas y problematiza, entre otros asuntos: el racismo intrínseco del feminismo y la supuesta hermandad de mujeres (i.e. Lorde, 1984; hooks, 1984), las conceptualizaciones sobre familia-hogar, donde verán un lugar de refugio y resistencia política antirracista, problematizando los análisis desde un enfoque racial de las esferas público/privado (Davis, 1981) o la economía política tomando en cuenta los factores de raza y clase empobrecida (Carby, 1982). Propondrán sus fundamentos teóricos desde la experiencia vital de las mujeres (Hill-Collins, 1990), examinando la sexualidad a la luz de la negritud (i.e. Hammond, 1993; Davis, 1998). Definirán una simultaneidad de opresiones, distinguiendo cuatro principales — raza, género, clase, sexualidad— y proponiendo su interdependencia (Ransby, 2000). De esta forma, incorporan conceptos teóricos como “multiple jeopardy/multiple consciousness” (King, 1989) o el más conocido de “interseccionalidad” (Crenshaw, 1995). Este último será determinante para la teoría y práctica feminista actual.

A partir de la década de los 90 el feminismo comienza la “tercera ola angloamericana”, en la que el pensamiento postmodernista y su rechazo a las grandes verdades universales, va a dirigir la teorización hacia el género y las identidades fluidas (Reverter-Bañón, 2020). En esta época, se genera una actividad estimulante en el debate intelectual en torno al concepto de género, que requiere una atención específica. El feminismo lesbiano toma un rumbo diferente y se vincula estrechamente a los estudios y textos gay. Se empieza a contestar la cuestión de género (constructo social) como asociada a un determinado sexo biológico; percibida como un bloque de pensamiento “universalizante” en oposición al varón (Lauretis, 1989). Se comienza a hablar de sistema sexo-género (Rubin, 1975), entendido como el sistema de relaciones que transforma la sexualidad biológica en productos de actividad humana; una superestructura emanada de la división sexual del trabajo, la familia heterosexual monógama y el modo de producción emergido de la propiedad privada. Se señalan, de tal modo, las tecnologías del género (Lauretis, 1989); tales como el cine o los discursos institucionales, que implantan representaciones normativas de género. Christine Delphy (1985), desde la postura materialista, contempla que el sexo (distinción biológica), y no solo el género, son un producto de la sociedad y la cultura. La estructura jerárquica utiliza una diferencia anatómica como una distinción relevante a la práctica social; siendo el reconocimiento de esa diferencia un acto social (Fernández, 2011). La interpretación que cobra mayor relevancia en esta época considera las categorías de varón y hembra discursivamente construidas. En esta corriente, que se fusiona con las teorías queer, tanto el género como el sexo son construidos a través de prácticas discursivas. Judith Butler (2007 [1990]) propone que el proceso generizador se forja mediante la repetición continuada de acciones performativas de género. El género, consecuentemente, al ser algo “performativo” podría modificarse y subvertirse. Pero, a la par, el sexo se construye y adquiere una materialidad en los cuerpos, mediante prácticas discursivas regulatorias y coercitivas de difícil subversión. Ambas posturas, materialista y discursiva, desplegarán

debates tales como la conveniencia de establecer políticas de redistribución de recursos o identitarias y de reconocimiento (i.e. Fraser y Butler, 2000). Asimismo, aparecerán corrientes como el transfeminismo¹⁰; visibilizando la violencia, el estigma y la invalidación identitaria específica de las personas trans, y las mujeres trans en particular, a través de textos como *The Transfeminist Manifesto* (Koyama, 2003).

La ideología neoliberal, al mismo tiempo, va a comenzar a despolitizar el feminismo, por un lado, mediante la equiparación de “igualdad real” a “integración y libre elección en el mercado” y, por otro, transformando el “empoderamiento femenino” en una “tarea de autosuficiencia y gestión emocional propia” (Reverter-Bañón, 2020, p. 202). El apoyo institucional y gubernamental al feminismo neoliberal (Fraser, 2016) propiciará una deriva hacia el postfeminismo y la expansión global de un empoderamiento feminista con un sentido individualista, alineado con los intereses políticos neoliberales, que no desafía al sistema y que, en muchas ocasiones, fomenta la autosexualización de las mujeres (i.e. McRobbie 2004; Gill 2007). Dichas posturas, irán unidas a demandas políticas identitarias o de reconocimiento más que de redistribución de los recursos (Fraser, 2015). En tanto, algunas autoras seguirán recordando que el patriarcado no solo nombra, sino que asigna espacios en una estructura social jerárquica y que, de olvidar esto, el feminismo incurrirá en una suerte de revoluciones interiores, sin que se produzcan cambios en el sistema (Molina, 2003). De cualquier forma, se comienza a configurar en esta época un vastísimo cuerpo teórico, los llamados estudios de género, que se distinguen por incluir enfoques posestructuralistas, una ampliación de los sujetos de estudio como foco en las investigaciones (i.e. varones, personas trans), y un carácter interpretativo no esencialista ni binario en sus argumentaciones.

¹⁰Ver: Bettcher, T. M. (2016). Intersexuality, Transgender and Transsexuality. En L. Disch y M. Hawkesworth (Eds.), *The Oxford Handbook of Feminist Theory*. Oxford University Press.

Haré la transición al último bloque teórico que trataré en este capítulo, los feminismos poscoloniales, comunitarios y decoloniales, apoyándome en la figura de Gloria Anzaldúa; por ser una de las primeras en utilizar el término queer y ser considerada una figura fundamental del feminismo poscolonial. Su figura es una metáfora encarnada de la frontera, que introduce las nociones que derivarán en la idea de “herida colonial”, mostrando en textos clave como *Borderlans/La Frontera: La Nueva Mestiza* (2015 [1987]) cómo el territorio se inscribe en los cuerpos, subjetividades y vida de las personas que habitan contextos al margen, fronterizos, periféricos, subalternos; atravesados por la colonialidad. Junto a Anzaldúa coexisten otras reconocidas pensadoras del feminismo poscolonial. Incorporan interesantes nociones sobre un necesario y transitorio “esencialismo estratégico”, cuestionando además la posibilidad de hablar desde la subalternidad (Spivak, 1998 [1987]) o la denuncia al colonialismo discursivo feminista (Mohanty, 2008 [1984]). Estos y otros textos son incorporados a una línea de pensamiento crítico poscolonial; la cual difiere de la línea decolonial, en la ausencia de desprendimiento y apertura epistémica (Mignolo, 2007) que pretende la segunda, manteniéndose de alguna forma dentro de los marcos de conocimiento occidentales. Entro a referenciar este brazo teórico, observando que la diversidad de posturas desplegadas es de imposible abordaje sin un análisis profundo; algo que está lejos de las posibilidades y pretensión de este epígrafe.

Los feminismos decoloniales y comunitarios en los que el territorio o la tierra pasa a ser un eje fundamental de análisis junto al cuerpo —más allá de la geografía o como un asunto medioambientalista desde los ecofeminismos (i.e. Mellor, 2000 [1997])— sino concebido como una entidad política territorio-cuerpo-tierra (Vargas, 2018), resultan especialmente complejos. Voy a centrarme en el feminismo decolonial de Abya Yala¹¹, para ejemplificar esta

¹¹Abya Yala significa “Tierra Viva”; es el nombre que le da el pueblo indígena Tule-Kuna, proclamado como nombre propio para el continente americano en el Consejo Mundial de Pueblos Indios, en 1975 (Eraso, s.f.).

línea de pensamiento y, de paso, enunciar la falta de atención que suelen prestarle las antologías feministas occidentales a estas otras figuras, a la hora de construir la “historia del feminismo”.

Las activistas de mediados del s. XX comienzan a enunciar la reivindicación de unos “derechos de las mujeres” entendidos como “derechos humanos”, para tratar de abarcar múltiples problemáticas que están imbricadas y, a la par, hacer posible que el sujeto político del feminismo incluya todas las realidades existentes. “La historia del feminismo (latino)americano nos muestra cómo no es un producto solo o predominantemente norteamericano o europeo” (Marino, 2019, p. 286). Marino visibiliza, de esta forma, cómo casi 50 años antes del *Black Feminist Statement* de la Combahee River Collective, entre 1920 y 1940, Ofelia Domínguez y otras feministas latinoamericanas establecidas en ligas y grupos:

Estuvieron en la vanguardia en sus llamamientos por un conjunto de derechos internacionales de las mujeres. Muchas de ellas fueron precursoras en comprender la complejidad de las relaciones de poder en los asuntos internacionales, y en el desarrollo de un feminismo que abarcara un análisis de la economía política sensible a las múltiples opresiones. Estas feministas reconocieron la interdependencia de los derechos de las mujeres, el antifascismo, el antirracismo y el antiimperialismo. (Marino, 2019, p. 286)

De esta genealogía de pensamiento feminista —que realizó una fuerte crítica tanto al racismo de la IACW¹² como a su apoyo a las dictaduras en la región— militada por mujeres marxistas y anarquistas muy unidas a las brigadas anarquistas de mujeres españolas, se desligará, más adelante, un pensamiento feminista autónomo¹³ e indígena. Línea de pensamiento que, junto a los aportes de los feminismos negros, el feminismo postcolonial y la teoría decolonial, darán cuerpo al feminismo decolonial o periférico. Me refiero en concreto al

¹² *Comisión Interamericana de Mujeres* (IACW), por sus siglas en inglés. Fue creada por el órgano rector Unión Panamericana en La Habana en 1928. La IACW estaba destinada a generar políticas hemisféricas para la inclusión de las mujeres en el fortalecimiento y desarrollo humano de las Américas. La norteamericana Doris Stevens presidió la comisión desde su fundación hasta 1938.

¹³ En los 90 se produce una fractura interior entre el feminismo institucional y autónomo Latinoamericano. Ver: Lilid, S. y Maldonado, K. (Eds.) (1997). *Movimiento Feminista Autónomo 1993-1997*. Ediciones Número Crítico.

latinoamericano, para evidenciar un proyecto político interseccional de descolonización + despatriarcalización, con bases en algunas concepciones tales como: el buen vivir, las cosmovisiones indígenas o la economía del cuidado (Vargas, 2018). Pretende una Común(i/u)nidad, a partir de las diferencias y realidades diversas (Ochoa, 2018), y el cruce del feminismo con la vida, a través del análisis de la experiencia (Segato, 2018). Analiza las relaciones globales como engranajes de un mismo sistema-mundo que explica mediante; la colonialidad del poder¹⁴ (Quijano, 1998), la colonialidad del saber¹⁵ (Lander, 2000), y la colonialidad del Ser¹⁶ (Maldonado-Torres, 2007). Proponiendo, asimismo, la construcción de la democracia occidental como cimentada en el proyecto colonial y de género (Mendoza, 2016). Denuncia, arrastrando la noción de Spivak, la violencia epistémica¹⁷ (Belasteguigoitia, 2001); incluyendo tanto al feminismo del Norte, cómo a aquellas feministas del Sur que mantienen la colonialidad epistemológica en la academia (Espinosa, 2009). Debate una reformulación del “sistema sexo-género” en aquella otra entendida como “sistema moderno/colonial de género” (Lugones, 2007, p.187); esto implica la imposibilidad de explicar la construcción de género sin hacerlo como parte de la gesta colonial. Otras posiciones contestarán esta idea de Lugones sobre que el sistema de jerarquía patriarcal se instala con la colonización (i.e. Paredes, Segato, Rivera, citadas en Mendoza, 2016), aduciendo que es mucho más antiguo. Aún con algunas tensiones entre sus posturas, a grandes rasgos, proponen superar

¹⁴*Colonialidad del poder*: referida a la interrelación global entre formas modernas de dominación y explotación que perduran después de las independencias de las colonias. Ver: Quijano, A. (1998). *Colonialidad del Poder, Cultura y Conocimiento en América Latina*. Ecuador Debate. CAAP.

¹⁵*Colonialidad del saber*: referida al rol de la epistemología en la reproducción de regímenes de pensamiento coloniales. Ver: Lander, E. (2000). *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

¹⁶*Colonialidad del Ser*: referida a la forma en que la colonialidad se presenta en el orden del lenguaje, en la experiencia vivida y subjetividad de las personas colonizadas. Ver: Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la Colonialidad del Ser: Contribuciones al Desarrollo de un Concepto. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel (Eds.), *El Giro Decolonial. Reflexiones Para una Diversidad Epistémica más Allá del Capitalismo Global* (pp. 127-167). Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores.

¹⁷“Se relaciona con la enmienda, la edición, el borrón y hasta el anulación tanto de los sistemas de simbolización, subjetivación y representación que el otro tiene de sí mismo, como de las formas concretas de representación y registro, memoria de su experiencia [...] La violencia epistémica se relaciona con la pregunta hecha por Edward Said: ¿quién tiene permiso de narrar?” (Belausteguigoitia, 2001, p. 237).

la violencia epistémica que ejerce la “razón feminista”, a través de una ontología relacional, mediante el desarrollo de un trabajo que articule práctica/teoría/política con fórmulas comunitaristas, y al arte como posibilidad, visto desde la relación género/colonialidad (Espinosa, 2019).

Concluiré este recorrido por los feminismos haciendo una breve mención a la cuarta ola feminista en la que algunas autoras afirman que nos hayamos, a raíz de las masivas movilizaciones en las grandes plazas del mundo desde 2010. Un movimiento que interesa observar debido a la fuerte vinculación que el arte tiene en las reivindicaciones. Siguiendo a Varela (2019), la cuarta ola feminista aúna la vertiente analítica interseccional al auge de las prácticas del ciberactivismo, algo que deviene del llamado ciberfeminismo¹⁸, en el que se usan tácticas de guerrilla de vanguardia del Net.art en el espacio virtual. A la par, el uso de las redes como herramienta para difundir mensajes, se complementa con un, cada vez mayor, uso del activismo en las marchas y reivindicaciones.

De todo lo expuesto en esta escueta síntesis, es observable la amplia paleta teórica requerida con miras a poder identificar e interpretar las diferencias críticas discursivas, políticas y simbólicas que se manifestarán entre las/os/es artistas del metal feminista en los diferentes contextos. Veremos en el siguiente capítulo 3 de esta disertación, referido al análisis del metal feminista, cómo este marco teórico amplio facilita la comprensión e identificación de las distinciones existentes en las posturas políticas y teórico-epistémicas que sustentan el discurso y la praxis artística en las bandas. De igual modo, en el siguiente capítulo, esta panorámica teórica se verá complementada con un marco teórico-conceptual concreto para el análisis en profundidad del fenómeno artístico del metal feminista.

¹⁸Ver: Fernández, M., Wilding, F. y Wright, M. (Eds.). (2003). *Domain Errors!: Cyberfeminist Practices*. Autonomedia.

Capítulo 3

El Metal Feminista como Herramienta Artística de Liberación

(Primera Fase de la Investigación)

En una cultura cuyo ya clásico dilema es la hipertrofia del intelecto a expensas de la energía y la capacidad sensorial, la interpretación es la venganza que se toma el intelecto sobre el arte. Y aún más. Es la venganza que se toma el intelecto sobre el mundo.

Susan Sontang, 1964, pp. 76-80.

En el presente capítulo desarrollo la primera fase de la investigación, correspondiente a los objetivos generales: 1) describir en profundidad las manifestaciones artísticas explícita y tácitamente feministas dentro de la música y cultura metal, y 2) conocer las estrategias, modos de hacer y prácticas que utilizan las artistas feministas dentro del metal. En el mismo ofrezco, en primer lugar, el marco teórico-conceptual específico que basamenta mis fundamentaciones para los análisis que desarrollo sobre el metal feminista, recogido en el epígrafe 3.1. En segundo término, describo los métodos de recogida de datos y analíticos empleados en esta fase investigativa, y que quedan reflejados en el epígrafe 3.2. Estos métodos son: A) entrevistas en profundidad desarrolladas con integrantes de bandas de metal feminista; B) un análisis crítico de discurso feminista (ACDF) de una selección de fuentes textuales y visuales del metal feminista; y C) un análisis crítico de los procesos relacionales, así como de las prácticas corporales del metal feminista, desde un enfoque psicosociológico y pedagógico feminista. Por último, en el epígrafe 3.3. ofrezco mis resultados a nivel discursivo, procesual-relacional y físico-sensual. Dichos resultados, recuerdo, han sido informados con los correspondientes a la segunda fase del estudio, centrada en la comprensión contextual del fenómeno en diferentes territorios, y arrojados a través de una investigación-acción participativa (IAP), reflejada en el capítulo 4. Por tanto, en mis desarrollos en el presente capítulo distingo en el análisis del metal

feminista aquellas manifestaciones emergidas en el Sur Global, para hacer evidentes sus notables distinciones.

3.1. Marco Teórico-Conceptual al Capítulo

El marco teórico-conceptual que basamenta este capítulo está configurado en base a los objetivos que pretendo alcanzar en esta fase investigativa y los métodos empleados. El carácter hermenéutico que demanda un análisis crítico de discurso hace necesaria la incorporación de múltiples fuentes en relación dialógica de forma transdisciplinar, aunque esto incremente la dificultad, complejidad y el tiempo requerido en la investigación (Mullet, 2018). De igual manera, las directrices sobre investigación de las prácticas artísticas desde las ciencias sociales establecen la transdisciplinariedad como un elemento fundamental en su desarrollo (Bugnone, Fernández, Capasso y Urtubey, 2016). De tal modo, aquí se presentan, en líneas generales, las principales fuentes teórico-conceptuales que configuran el marco de mi investigación de forma transdisciplinar, sin menoscabo de que a lo largo del epígrafe donde presento los resultados puedan aparecer algunas otras, de forma puntual, para sostener alguna reflexión concreta.

Este marco está constituido en su mayor parte por los estudios sobre el arte feminista, desde la crítica y teoría feminista del arte. Fundamentalmente centrado en el arte feminista desarrollado en los 70 y 80 en América, ya que desarrolla aportes fundacionales para las pedagogías feministas y otras nociones indispensables a los planteamientos de este estudio; tales como los modos de hacer colectivos o las formas de la performance feminista, entre otras. Asimismo, de forma complementaria a las referencias anteriores, reviso y constelo bibliografía desde diferentes campos y disciplinas —de los estudios del metal al psicoanálisis, la antropología o la sociología, pasando por los estudios culturales, de la performance o la filosofía— referida al uso del ritual. También, hago mención a fuentes explicativas sobre las prácticas espirituales feministas de los movimientos neopaganos y sus manifestaciones artísticas, para entender asuntos como el uso de la brujería o de las figuras arquetípicas

femeninas que aparecen en las bandas. De igual forma, observo en los estudios del cuerpo y las danzas rituales femeninas desde diversas disciplinas —de la psiquiatría a la antropología, el arte, la filosofía o las ciencias biológicas— la apoyatura conceptual y teórica para mis argumentaciones en torno al cuerpo y las prácticas físico-sensuales en el metal feminista. Por último, mi estudio se sustenta en la teoría social de grupos, fundamentalmente desde los enfoques del psicólogo social Enrique Pichón-Rivière, como marco para analizar los procesos relacionales de aprendizaje/sanación dados en la práctica artística de las bandas de metal feminista. Un enfoque psicosociológico y pedagógico feminista que vengo aplicando en otras investigaciones sobre arte colectivo feminista, y que incorporo aquí como parte del marco de referencia, descrito a continuación.

3.1.1. Arte Feminista y su Enlace con la Pedagogía Feminista

Antes de la década de 1960, la mayoría de las obras de arte realizadas por mujeres no mostraban un contenido sobre las preocupaciones de su condición histórica, completamente directo e intencionado. A lo largo de la historia han existido valiosas artistas que rompieron estereotipos (i.e. Gentileschi, Bonheur). Sin embargo, históricamente en el arte, el cuerpo femenino ha sido representado como un objeto de deseo destinado al placer visual de los hombres (i.e. Berger, 2012 [1972]; Mulvey, 2001 [1975]). De esta forma, para conseguir algún reconocimiento, muchas artistas eludieron aquellos aspectos, formas, elementos, etc. que pudieran asociarse a lo femenino, en un intento de separarse del estigma asociado a las mujeres como creadoras. Este hecho es importante para identificar la renuencia histórica de las artistas a identificarse como feministas, aunque el contenido de su obra diera visos de ello, en aquellos contextos de especial hostilidad hacia las libertades y derechos de las mujeres; tales como las dictaduras vividas en muchos países de Latinoamérica (Giunta, 2018) o la etapa del tardofranquismo en España (Aliaga y Mayayo, 2013).

El movimiento de arte y de crítica feminista del arte emergió en los años sesenta y se consolidó a lo largo de los setenta como parte de la lucha amplia de liberación de mujeres de la segunda ola feminista (recuento anglo-americano), principalmente en Norteamérica. Este tipo de arte elaboró un enfoque político, con el objetivo de propiciar una reflexión crítica en torno a la condición social de las mujeres. A la par, desarrolló una crítica del arte con perspectiva feminista dirigida a revisar las causas de la ausencia de las mujeres en las artes, rescatar y estudiar sus obras y contribuciones, así como cuestionar los principios rectores del arte. De esta forma, examinó conceptos y temas, tales como la representación objetualizada de las mujeres, revisó nociones como las de “genio” artístico o las distancias históricas entre el arte culto y popular, las estrategias, materiales, estética o el propio canon de la historia del arte (Pollock, 2001 [1988]). En consecuencia, el movimiento de arte feminista labró una mella profunda en las concepciones del arte como ningún otro estilo artístico había realizado antes (Broude y Garrard, 2014). El arte feminista continúa produciéndose en la actualidad con una diversidad palpable en sus formas y temáticas, que ha ido desarrollándose en paralelo a los cambios producidos en las teorías feministas y estudios de género. Desde los años 80 en adelante, el arte feminista recogerá influencias desde la trayectoria crítica desde los feminismos negros, (i. e. Carby, 1997 [1982]; Davis, 1981; Crenshaw, 1995; Spillers, 2003), los estudios de género posestructuralistas (i.e. Butler, 2007 [1990]) o los estudios de la performance feminista (i.e. Roth, 1983), entre otros.

Aunque en la época temprana de los 70 del arte feminista veremos una incidencia de autoexploración de la identidad femenina en las obras de las artistas con un marcado carácter esencialista; observar sus modos procesuales, obras y postulados críticos, permite incorporar conceptos y nociones de suma importancia para este estudio; tales como el tratamiento del cuerpo como concepto y modo expresivo (Cordero, 2017). He de hacer notar que, en referencia a esta primera etapa se produjeron críticas desde el propio feminismo arguyendo un evidente

carácter esencialista en las propuestas (Wolff, 1991). Dichas críticas hacían referencia a la revisión constante del cuerpo femenino, sus funciones fisiológicas o la exploración de la sexualidad y la maternidad. Sin embargo, hemos de considerar algo importante al respecto de esta “acusación” esencialista sobre algunas obras tales como *The Dinner Party* (1974-79), de Judy Chicago; estar o haber estado representado por debajo de la línea del Ser, o sea, devaluado como ser humano u objetualizado, como ha sido el caso de las mujeres en todas las esferas de conocimiento, incluido el arte, requiere un período (transitorio) en el que es necesario cierto “esencialismo estratégico” (Spivak, 1998 [1987]), que le proporcione la posibilidad a la persona de erguirse como Ser y autoafirmarse. Tal como afirma Mónica Mayer (citada en González-Martínez, 2021a) lo primero en aquella época para las artistas era decir que eran seres humanos. De tal forma, tanto las artistas feministas latinoamericanas como las norteamericanas buscaron desde los inicios en sus propuestas artísticas la construcción de la identidad propia, con el propósito de descolonizar el cuerpo femenino de la impuesta mirada patriarcal (Villegas Morales, 2003).

En la actualidad las críticas dentro del propio movimiento feminista al biologicismo de algunos feminismos —en los que queda involucrada esta era temprana del arte feminista— son incluso más fuertes¹⁹, y están fundamentadas en el carácter trans-excluyente que estas posturas defienden. Sin embargo, resulta de interés a mi estudio visibilizar y valorar aspectos de esta época del arte feminista, como la proliferación en sus círculos artístico-políticos de los llamados *Consciousness Raising* (CR). Los CR eran grupos de autoconciencia feminista. Su metodología se aplicaba en grupos o círculos de mujeres que desarrollaban una reflexión

¹⁹ Como se ha reiterado en numerosas ocasiones desde las epistemologías feministas (i.e. Harding, 1987; Haraway, 1995; Bartra, 2012; Castañeda, 2008), reconocer y valorar las aportaciones teóricas desde su consideración como conocimientos situados (experiencia vital, contexto geopolítico e histórico) evitará que caigamos en planteamientos e interpretaciones transhistóricas, descontextualizadas, universalistas, sesgadas, incorrectas e injustas (Núñez, 2022). Sin embargo, es innegable que el feminismo radical y algunas otras posiciones feministas, como el caso del feminismo ilustrado español, han mantenido un carácter biologicista trans-excluyente en la actualidad, del que este estudio y su autora se desligan.

colectiva y crítica articulada con los sistemas sociales y culturales a partir de sus experiencias cotidianas. Este enfoque validó las voces y experiencias personales de las mujeres, al tiempo que les recordó sus experiencias compartidas de opresión. La metodología empleada en los CR se ha extendido hasta nuestros días en diferentes variantes de la praxis feminista, por ejemplo, y como evidenciaré en esta disertación, incluso en la música metal.

La proliferación de los grupos de conciencia feminista (CR) significaron un nuevo amanecer en la conciencia de las mujeres sobre sí mismas, las condiciones de sus propias vidas y experiencias comunes de opresión. El arte feminista se erige así, como un modo creativo de plasmación y exploración de tal concienciación, con el fin de extenderla a la sociedad (Schor, 2020). Con esta expresión artística revolucionaria, las artistas no solo hacían tambalearse uno de los pilares de la historia del arte occidental; el uso de la figura femenina como objeto de representación objetualizado (i.e. Berger, 2012 [1972]; Mulvey, 2001 [1975]), sino que se postulaban como sujetas de creación y representación de su propio arte. Una de las destacadas críticas artísticas alineadas a esta idea de la mirada masculina histórica y la cosificación de las mujeres, la realizará Barbara Kruger en obras como *Your Gaze Hits the Side of my Face*, en 1985. De esta forma, las artistas exploraban y creaban una identidad renovada como mujeres. Incluso si esas identidades eran “ficticias”, como lo son todas, como mujer artista era mejor que no tener ninguna (Hershman, 2011). Los trabajos eran un proceso de confrontación consigo mismas, sus propios miedos, contradicciones e incoherencias; entre las nuevas ideas feministas y los roles que muchas de las artistas tenían en sus vidas como amas de casa y esposas. Lo personal se volvió político, y lo íntimo se volvió artístico (Hershman, 2011). Las artistas de la época crearon así una imagería del vacío central, un arte vaginal o arte uterino, como metáfora del cuerpo femenino que buscaba una revalorización de la anatomía femenina. Judy Chicago y Miriam Shapiro son exponentes y precursoras de la llamada iconología vaginal (*female imaginery*) (De la Villa citada en Martínez Rivera, 2019). Esta imagería vaginal, que

se extiende hasta nuestros días en las obras de las artistas feministas, debemos entenderla como un lenguaje artístico propio. Judy Chicago y otras artistas entendían que su uso formaba parte de un proceso de reconciliación con ellas mismas como mujeres (Giunta, 2018); una ocasión para expresarse con imaginación que las conducía a la realización personal (Sacchetti citada en Martínez Rivera, 2019).

Con este propósito de autoexploración de la identidad y sexualidad femenina, numerosas artistas crearon sus propias representaciones, a la par que abrieron reflexiones en la sociedad sobre asuntos como la construcción de los roles de género, la identidad o la violencia machista. Temas incómodos y normalmente excluidos en el arte, tales como el aborto, libertades sexuales, violación, racismo o las condiciones laborales, inundaron las obras feministas. Sin embargo, como argumenta Andrea Giunta (2018), las propuestas desarrolladas en la región latinoamericana se distinguirán de las norteamericanas en la toma de formas más sociológicas. Es decir, estarán muy influenciadas por las problemáticas específicas de sus contextos. La transgresión del arte feminista se formuló, de igual modo, mediante una reinterpretación de los códigos expresivos a través de los materiales empleados y nuevas herramientas técnicas (Martínez Rivera, 2019). Asistimos en las obras a una recuperación de medios y materiales que habían sido relegados en el arte a una categoría menor, tales como las técnicas tradicionales del dibujo y la pintura, el bordado, telas, papel recortado o el *patchwork*. La corriente *pattern painting* (pintura de patrones y decorativa o *Pattern & Decoration*), emergió con fuerza dentro del grupo de artistas californianas; que incluyó a Tony Robbin, Valérie Jaudon o Myriam Schapiro. En definitiva, el arte feminista revisó el uso de las llamadas “artes menores”, algo que apuntó a una redefinición colectiva de los usos sociales y culturales del arte (Broude y Garrard, 2014).

De la misma forma, el movimiento de arte feminista cuestionó fuertemente la propia institución artística y sus pilares fundamentales, a través de la crítica feminista del arte. Con el

artículo ovular *Why Have There Been No Great Women Artists?* (2015 [1971]), Linda Nochlin pone el foco en la condición de posibilidad que ofrecen, o no, nuestras circunstancias personales y sociales, como algo indispensable para el desarrollo de la carrera artística. El mismo argumento lo había tratado Virginia Woolf en *Una Habitación Propia* (2020 [1929]), refiriéndose a las mujeres que quisieran crear literatura. De esta forma, Linda Nochlin analiza el privilegio, predominantemente blanco y masculino, que monopoliza el mundo del arte y muestra que la creación artística es dependiente de condiciones sociales y culturales favorables (Pollock, 1988). En la década de 1970, la crítica feminista del arte continuó con la reflexión sobre cómo el sexismo formaba parte de la estructura del arte, las academias, los museos y galerías, además de cuestionar la jerarquización entre los géneros artísticos. De sus aportaciones se extraen: el cuestionamiento a los conceptos de genio, la división entre arte y artesanía, la consideración de lo femenino en el arte, así como el cuestionamiento a las metanarrativas, señalando su parcialidad y sesgos (Villegas Morales, 2003). En definitiva, una subversión del paradigma implícito en el mundo del arte, y el resto del conocimiento de Occidente, que dinamitaría las lógicas sustentadoras de tal aparato hegemónico (Estrella de Diego citada en González, 2014).

Entre las muchas aportaciones al desarrollo de la crítica del arte y una historia propia del arte feminista contamos con textos editados por las autoras Norma Broude y Mary D. Garrard (2005 [1982]), donde podemos asistir a un recorrido de la evolución de la crítica a lo largo de las primeras décadas. Otro aporte fundamental, más tardío, será el ensayo de Audre Lorde de 1984, *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House*, donde hace referencia al hecho de que las artistas de color son ignoradas con frecuencia y reciben simplemente una atención simbólica. También bell hooks en su libro de 1995, *Art on My Mind. Visual Politics*, continúa y amplía esta misma reflexión sobre las artistas negras en las artes visuales, explicando factores como la colonización mental del sujeto/a subalterno/a, y cómo

esto condiciona el proceso de identificación de la persona. De este modo, propone una necesaria revisión en las formas convencionales de pensar la función del arte, las formas de mirar e interpretar, así como su importancia para el empoderamiento de la comunidad negra. Junto al arte feminista y la crítica feminista del arte convivieron publicaciones especializadas que difundieron los ideales y reflexiones feministas, dando protagonismo a las voces femeninas y prestando un gran apoyo a las obras de arte del movimiento. Entre las publicaciones más destacadas estuvieron *Ms. Magazine* (1972), *The Feminist Art Journal* (1972) o *Heresies* (1977).

El arte feminista intervino muy directamente en el uso de nuevos materiales y también propuso nuevas formas de trabajo. Entre ellas, deben destacarse el empleo de la acción y la performance como medios de expresión y creación, muy enrolados con la salida de las salas de los museos y la intervención en el espacio de lo público, en un esfuerzo por involucrar al espectador en la experiencia crítico-artística. Las mujeres abrazaron las nuevas posibilidades que les procuró un arte que había dejado de ser expresionista, abstracto o pop, y que tornó hacia ideas procesuales, conceptuales, y la subversión de los esquemas tradicionales (Torrent, 2020). Asimismo, además de la acción y la performance, el arte feminista fue precursor de lo que hoy conocemos como artivismo; fusionando las formas de protesta intrínsecamente artístico-políticas con el activismo social. Traslapando así (política y artísticamente) una “estética de la protesta” que observamos en algunas obras feministas más poéticas o alegóricas, como las de Renate Bertlmann, Birgit Jürgenssen o Karin Mack, en una “protesta estética” perceptible en acciones tales como *Genital Panic*, realizada en 1969 por Valie Export (Schor, 2020).

Estos nuevos modos de hacer, emergidos con el arte feminista, suponen en opinión de muchas críticas e historiadoras, una innovación en el mundo del arte transgresora (i.e. Cordero, 2021; Torrent, 2020; Broude y Garrard, 2014). Las artistas feministas elaboraron su producción artística no solo sobre soportes que rescataban las artesanías o las técnicas tradicionales del

bordado, o las hibridaban con la pintura, sino que formularon sus ideas a través de la apropiación de medios como la fotografía, el video-arte, el diseño y la manipulación de imágenes o los formatos de transmisión audiovisuales. En muchas ocasiones, dichas innovaciones y herramientas, les permitían crear con la urgencia que requería la transmisión de su mensaje, a la par que las distanciaba de un espacio que había sido tradicionalmente dominado por los hombres, como la pintura, para crear un territorio propio (Schor, 2020). De este modo, la fotografía se convirtió en un medio habitual para las artistas feministas, en un intento de mostrar a la mujer de una forma real. Por ejemplo, Judith Black utilizó su autorretrato en el que mostraba su cuerpo envejecido. Hannah Wilke propuso una representación disidente del cuerpo femenino en su colección *S.O.S - Stratification Object Series* (1974/75), donde se retrató a sí misma en *topless* con trozos de chicle masticado (en forma de vulvas) pegados a su cuerpo, como una metáfora del uso y posterior desecho que se hace de las mujeres en la sociedad. Judy Dater fotografió a mujeres desnudas, representándolas de forma fuerte y poderosa. Annegret Soltau realizó series fotográficas en las que su rostro estaba cosido y atravesado con hilo, en lo que ella misma ha denominado “foto-costura”. Una transformación corporal que le valía confrontar los dictados de la belleza, a la par que exploraba una reconstrucción de sus significados.

Otro de los medios estrella del arte feminista fue la performance y el video-performance, y con ello quedaría marcado el papel protagónico que tendrían la acción y el cuerpo para las artistas. El arte acción, el accionismo vienés, el fluxus, el arte procesual, son todos movimientos artísticos que corresponden a modos de hacer que ponen la acción en el centro. El futurismo, el surrealismo y el dadaísmo se consideran los antecedentes más cercanos a la performance. Su surgimiento en los 60 y 70 en Estados Unidos responde a la intención de una nueva forma de expresión creadora. La acción del arte, efímera e in situ (la performance) tiene cuatro características fundamentales. A saber: el tiempo, el espacio, el cuerpo o la

presencia del artista, y la relación entre el creador y el público (Franco, 2014). La performance ha sido una forma de arte por mucho tiempo inclasificable, imposible de asir desde el academicismo, no institucionalizable; su radicalidad consiste en su no domesticidad (Azcona, 2019). Habrá entonces que entenderla desde la desobediencia a los principios ortodoxos del arte y la cultura. Para las artistas feministas, la performance toma un protagonismo fundamental, ya que no solo expresaba la denuncia o la crítica feminista propuesta, sino que implícitamente dinamitaba las propias concepciones del arte. Muchas son las exponentes de esta modalidad. Por ejemplo, Yoko Ono, que realiza *Cut Piece* (1965), Shigeko Kubota con *Vagina Painting* (1965), Valie Export y su *Genital Panic* (1969), Martha Rosler con *Semiotics of the Kitchen* (1974) o Ana Mendieta y Marina Abramović. Estas últimas, dos gigantes de la performance en la historia del arte, con acciones de sumo impacto como *Rape Scene*, realizada por la artista cubana en 1973. También las realizadas por la artista serbia; quien utilizó la idea de subyugación femenina como delator para evidenciar la posición de la mujer en la sociedad, a la par que describía un potente mensaje de cosificación del cuerpo femenino y desentraña la complejidad de la naturaleza humana (Ballester, 2012a, 2012b). En definitiva, fueron muchas las artistas feministas que utilizaron la performance como canal multidisciplinar de creación. En la actualidad es la manifestación de protesta artística más usada en las marchas y concentraciones feministas, un recurso perfecto para tomar el espacio público e interactuar con el/la espectador/a mediante las reacciones que despierta.

El otro recurso, ya mencionado, de la creación intervencionista que propone el arte feminista es el artivismo. El artivismo, acrónimo de las palabras arte y activismo, es una resistencia creativa, una reivindicación artística con pleno contenido social. El artivismo trasciende la intención de la producción artística más allá de una influencia simbólica, aunque esta fuere política, para incidir y realizar una intervención en su contexto con la finalidad de transformación. El artivismo es una forma de hacer que reúne varias prácticas estéticas críticas

y las hibrida con elementos del activismo para incentivar un proceso de cambio social. Hemos de observar, sin embargo, una línea muy difusa entre algunas de las performances mencionadas anteriormente y lo que hoy conocemos como artivismo, a menudo asociado a la intervención en el espacio de lo público, así como a una conceptualización de la protesta que abarca un amplio abanico de temáticas y problemáticas sociales. Esto se debe en gran parte a que, actualmente, el artivismo recibe mucha influencia del arte performativo y el arte feminista (Ortega, 2019) y es heredero directo del arte conceptual, aunque difiere en sus formas y métodos. Según la curadora e historiadora Nina Felshing (2001, párrafo 4), el artivismo es distinguible por:

Su dimensión procesual tanto en formas como en métodos [...] su usual emplazamiento público [...] su intercepción de medios hegemónicos de comunicación [...] y sus métodos colaborativos tanto en la ejecución como en la organización de las acciones.

El artivismo es, a su vez, heredero de una larga historia de prácticas populares de desobediencia civil y contestatarias como el dadaísmo, el surrealismo y el situacionismo (Ortega, 2019). Podemos afirmar que también lo es de la “vanguardia feminista” (Schor, 2020), cuando observamos que asimila un conjunto de estrategias, modos de producción y estéticas que priorizan el compromiso e interrelación con lo social. Asimismo, redefine el papel del artista como agente comprometido por las causas sociales, abraza la dimensión pública de la experiencia privada (lo personal es político) y, por otro lado, aborda críticamente el problema de la identidad personal, lo pone en relación con la identidad comunitaria, siempre con una voluntad de evidenciar las estructuras de poder y el sistema de representaciones culturales dominantes (Ortega, 2019).

Particularmente, una de las connotaciones del artivismo feminista que más interesan a este estudio es su recurrencia hacia la colectividad y la colaboración en los procesos de creación y organización de las acciones, tal como explica Nina Felshing. Numerosas intervenciones

podrían ejemplificar esta vertiente activista en el trabajo de las artistas feministas. Desde las obras de Suzanne Lacy hasta la conocida, actual y global acción *Un Violador en Tu Camino*, del colectivo feminista LASTESIS (2019). Las múltiples manifestaciones del activismo feminista hasta nuestros días conducen de una forma lógica a pensar en la suma importancia que el compromiso o la práctica social del arte tiene para estas artistas. En este punto los conceptos sobre lo comunitario, lo compartido, lo participativo y lo colectivo, que han quedado aquí reflejados, son el puente a un punto de interés central para esta investigación; el arte como proceso inter-relacional, es decir, hecho de forma grupal o colectiva.

Durante los 70 y 80, los procesos de creación artística fueron, a menudo, colectivizados. Punto central para este estudio, ya que elabora y articula una compleja red de interacciones individuales y sociales asociadas a los procesos creativos que amerita ser reflexionada en las bandas de metal, y que he evidenciado como recurrente en los grupos de arte feminista, por ejemplo, en aquellos emergidos en los 80 en México (González-Martínez, 2021a). El significativo número de artistas que se unieron y fueron motor del *Movimiento de Liberación de Mujeres*, en sus inicios en Estados Unidos, es una cuestión a la que no se ha prestado la suficiente atención (Fields, 2012). Sin embargo, es una circunstancia que explica la notoria manera de enfocar el trabajo creativo que tuvieron muchas artistas feministas de la época, en las que los CR fueron la base del desarrollo de ideas y conceptos artístico-políticos surgidos a partir de la reflexión puesta en común sobre lo personal y la conjunción de sus experiencias compartidas como mujeres. La expansión de los pequeños grupos de conciencia como método para el desarrollo de un pensamiento crítico feminista estuvo asociado al origen del *Movimiento de Liberación de Mujeres* desde las universidades de todo el país norteamericano. Los pequeños grupos de conciencia feminista dedicaron sus esfuerzos a elaborar teóricamente desde la propia experiencia y el conocimiento colectivo de la realidad de las mujeres, con una proclividad hacia lo cultural y la acción directa, que en muchas ocasiones incorporó el humor

tanto como la rabia (Fields, 2012). Numerosos grupos de conciencia emergieron por todo Estados Unidos; *Westside Group*, *New York Radical Women (NYRW)*, *Redstockings*, *WITCH*, etc. Estos grupos de mujeres formaron toda una red de sostén femenina que tejió diferentes iniciativas; tales como los centros colectivos de salud para mujeres, centros de acogida y atención en situación de violencia sexual, librerías feministas, programas de arte, refugios, etc. El arte y las artistas feministas, que fueron de esta forma centrales en la emergencia y desarrollo del movimiento, a menudo se identifican de forma residual dentro de la historia del propio feminismo (Mayer citada en Cortés, 2021). De forma similar ocurre con los procesos grupales y la decisiva influencia que tuvo la colectividad y el sentido de comunidad en su expansión. En definitiva, la colectividad, el trabajo colaborativo del pequeño grupo y la participación inspirada en los modos de trabajo de los CR inundaron las iniciativas feministas artísticas y educativas de la época.

Una de las iniciativas más conocidas de aquella efervescencia del feminismo en las artes y en las instituciones educativas norteamericanas fue iniciada por Judy Chicago, y luego seguida por otras artistas como Miriam Schapiro o Rita Yokoi. Chicago creó el *Feminist Art Program (FAP)*, el primer programa de arte feminista a nivel universitario para mujeres, en 1970. El FAP comenzó en el Fresno State College en San Joaquin Valley, California, y posteriormente fue llevado al Instituto de las Artes de California (CalArts), en 1971. Esta experiencia pionera estaba basada en el aprendizaje y desarrollo artístico de las mujeres, mediante el trabajo en un espacio separado dentro de la institución universitaria destinado solo para las mujeres del programa. En el estudio, las artistas recibían clases sobre mujeres artistas en la historia, desarrollaban proyectos artísticos a menudo colaborativos, asistían a grupos de debate sobre textos fundacionales feministas, socializaban y conversaban en la cocina del propio estudio, y participaban en las dinámicas de las sesiones grupales de concienciación programadas en el currículum. Este laboratorio ha dejado huella en la historia del arte

feminista, como lo demuestran las retrospectivas, exposiciones y reelaboraciones posteriores de los proyectos originales; siendo considerada una experiencia ovular del trabajo artístico feminista, así como de la pedagogía feminista (Meyer y Wilding, 2012). Sin embargo, he de hacer constar que, estos proyectos pese a ser experiencias enraizadas en el trabajo de los CR y explorar la potencialidad de lo colectivo en las propias artes y el feminismo, se alejaron de las formas democráticas horizontales que inspiraban su pedagogía, debido a la distancia impuesta por el estilo de enseñanza jerarquizada de Judy Chicago y la presión que ejercía sobre las alumnas (Meyer y Wilding, 2012).

A pesar de las tensiones derivadas de un enfoque basado en la colectividad, el *Feminist Art Program* de Fresno y el desarrollado en el CalArts sirvieron de modelo para la emergencia de esfuerzos grupales de impulso del arte feminista, como la exhibición colectiva *Womanhouse* en 1972 (Youdelman y LeCocq, 2012). El *Feminist Studio Workshop* (FSW) y el *Woman's Building* son dos de los proyectos herederos de aquellas iniciativas pioneras. Desarrollado en 1973 por Judy Chicago, en colaboración con la diseñadora gráfica Sheila Levrant de Bretteville y la historiadora del arte Arlene Raven, el *Feminist Studio Workshop* fue creado como la primera escuela independiente para mujeres artistas. Con una pedagogía enfocada en los procesos dialógicos de aprendizaje de pequeño grupo CR —basada en el diálogo sobre temas recurrentes en el feminismo relacionados con las experiencias de opresión que vivían las mujeres a diario y su relación con lo social (Giunta, 2013)— el FSW resultó en una experiencia transformadora para aquellas alumnas, tal como explica Mónica Mayer en una de nuestras entrevistas para trabajos de investigación anteriores:

En 1978, el trabajo en el *Feminist Studio Workshop* basado en las técnicas del *Consciousness Raising* fue muy difícil. Me tomó tiempo entender lo profundo que era el cambio al hablar a partir de nuestras experiencias y sentimientos, cuestionó muchas de

mis ideas. Yo venía de estudiar a Freire o Piaget y fue difícil entender la pedagogía que se estaba planteando allí. (Mónica Mayer en González-Martínez, 2021a, p. 22)

De similar manera, basado en los principios feministas de colaboración y colectividad, se creó el *New York Feminist Art Institute* (Instituto de Arte Feminista de Nueva York), activo de 1979 a 1990. En su pedagogía utilizaban la metodología del *Consciousness Raising* y seguían un modelo colaborativo feminista en todas sus áreas; de la creativa a la económica. El NYFAI incidió en la performance como una herramienta esencial para el aprendizaje de los modos creativos colaborativos (Cercone, 2012). Asimismo, otras iniciativas colectivas de mujeres artistas tomaron forma en la proliferación de galerías y organizaciones; como la *Artemisia Gallery* y la *Artemisia Fund*, cuyo objetivo era proporcionar a las mujeres un espacio propio para exponer su arte, a la par que crear una fuerza de trabajo profesional, dotada de herramientas desde la pedagogía feminista, que las capacitara para enfrentar un mundo del arte y académico que para nada les facilitaría el camino (Gardner-Huggett, 2012).

Aquí se evidencian cómo los orígenes de la pedagogía feminista están estrechamente vinculados a la práctica artística, así como a los métodos colectivos de concienciación, aprendizaje y empoderamiento. Sin embargo, en la actualidad la institucionalización de los contenidos feministas y de género en los diversos niveles educativos ha condicionado su adaptación a los métodos convencionales de transmisión jerarquizada de conocimientos, disolución del aprendizaje dialéctico, racionalización centrada en el aprendizaje cognitivo de los contenidos, y eliminación de la experiencia físico-sensual y apreciación estética del mundo; lo que ha removido, a la par, la dimensión restaurativa de los daños psicológicos y morales infringidos por las múltiples violencias vivenciadas por las mujeres y personas de género/sexualidad no normativa. Las pedagogías feministas siguen una serie de principios rectores encaminados al desarrollo del pensamiento crítico y la reforma social en favor de la igualdad de género (Ferguson 2019a). En el cap. 5 de esta disertación desarrollo un marco

específico centrado en las pedagogías feministas que fundamenta la tercera fase de la investigación. Sin embargo, aquí considero necesario referir los fundamentos esenciales de las pedagogías feministas, para identificar en mi análisis de procesos relacionales tales dinámicas subyacentes en el metal feminista. Los cuatro principios o pilares que sustentan toda pedagogía feminista son: 1) aprendizaje participativo-colaborativo, 2) validación de la experiencia personal, 3) fomento de la justicia social, el activismo y la responsabilidad social, y 4) desarrollo del pensamiento crítico (Ferguson 2019b basado en Stake y Hoffman). En definitiva, a partir de estos principios comprobamos cómo la experiencia crítica colectiva dirige la función pedagógica feminista que, como sabemos, ha tenido fuerte base en la práctica artística.

Por tanto, notamos en la historia del arte feminista las muchas iniciativas comunes, proyectos conjuntos y grupos artísticos colectivos de la época, así como las innumerables obras colaborativas a través de la performance que los grupos de mujeres artistas y los programas de arte feministas desarrollaron. Baste como ejemplo, para subrayarlas aquí, las conocidas intervenciones colectivas performativas que comenzó a realizar en 1972, y que continúa creando en la actualidad, Suzanne Lacy. Algunas de las más famosas y trascendentales son: *Ablutions* (1972), *Three Weeks in May* (1977) o *In Mourning and Rage* (1977). Sin embargo, es necesario resaltar el trabajo de las mujeres negras y latinas afincadas en los mismos territorios donde aquellas experiencias que acabo de nombrar se desarrollaban, para poder observar las connotaciones políticas diferenciales en sus discursos/obras. Algo que aporta pistas de cara a mi análisis de las bandas feministas de metal. Estos grupos de mujeres no se sintieron bien integradas ni consideradas por el sesgo racista del feminismo blanco, que no atendía suficientemente las valoraciones sobre las cuestiones de raza o clase y priorizaba las de género. A la par, eran incomprendidas por sus compañeros de lucha en las organizaciones del movimiento *Black Power*, que disminuían e ignoraban la cuestión de género ante el problema del racismo. La disyuntiva de no sentirse parte de ninguno de los movimientos en

plenitud las llevó a tomar decisiones separatistas para la conformación de sus propios colectivos artísticos y organizaciones. En 1971 se asociaron para crear *Where We At. Black Women Artist* (WWA). Un espacio comunitario que proveía oportunidades para las mujeres marginalizadas por ambas partes; el movimiento (masculino) *Black Arts Movement* y el movimiento feminista y de arte feminista (blanco). A sus trabajos artísticos sumaron actividades tales como charlas y talleres para niños en Brooklyn, con reclusos/as en prisiones y correccionales en Nueva York, exhibiciones itinerantes, etc. (Smith, 2012). Su trabajo artístico y activista estuvo siempre enrolado con un fuerte compromiso con la comunidad negra en primer término, como explica la artista Kay Brown:

Mientras que las artistas feministas blancas trataban el sexismo directamente, las mujeres artistas negras exploraban temas como la unidad de la familia negra, la relación ideal entre el hombre y la mujer negra, y otros relacionados con las condiciones sociales y las tradiciones africanas. (Kay Brown citada en Smith, 2012, p. 122)

Por su parte, las latinas colectivizaron sus esfuerzos para explorar temas propios a su condición de migradas en la Bay Area de San Francisco. Lugar en el que se produjo una eclosión de murales artísticos en los 70, dentro de lo que se conoce como *El Movimiento Chicano Art Movement*. Los artistas desarrollaron un arte colectivo, por y para la comunidad, que contaba con sus integrantes en su diseño y desarrollo. De esta forma los murales inundaron barrios y guetos con la participación de sus comunidades, aunque mantenían una prevalente hegemonía masculina. Este motivo condujo a las mujeres latinas a agruparse; el colectivo artístico *Mujeres Muralistas* nace en 1973 con intención de reclamar un legado artístico chicano, a la par que explorar asuntos de género con una estética propia femenina y latina (Romo, 2012). Su obra *Latinoamérica* (1974) reflejaba en un espléndido mural la policromía vivaz de las culturas, las gentes y las tradiciones de los pueblos latinoamericanos, sin olvidar la representación de las mujeres, los infantes y sus comunidades. Entre los objetivos de las

Mujeres Muralistas estaba el empoderamiento de otras mujeres latinas a lanzarse a las artes y al muralismo; por lo que en el desarrollo de las obras integraban la contribución de mujeres de la propia comunidad, basándose en una dinámica pedagógica de aprender-haciendo. Su iconografía única, con un énfasis en las culturas y paisajes latinoamericanos, creó un nuevo lenguaje que expandía la naturaleza política del muralismo tradicional. Otros grupos de muralistas mujeres continuaron el legado hasta 1994, donde culminaron su andadura con la creación de murales en el *Woman's Building* (Romo, 2012).

En la actualidad, cada vez se amplía más y más la genealogía del arte feminista. A menudo, las contribuciones han escapado a la mirada y observaciones de la literatura generada en el Norte Global. Como explica Mónica Mayer en nuestra entrevista para mi trabajo anterior (González-Martínez, 2021a), ya había mujeres artistas haciendo trabajo feminista en otros contextos en la misma época y en condiciones tremendas. A la suma de voces desde Latinoamérica dentro de la historia del arte feminista han contribuido Andrea Giunta, historiadora del arte y curadora, junto a Cecilia Fajardo-Hill, con la exposición *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* (2017), que incluye en la misma un total de 120 mujeres artistas y 15 países. Una muestra sobre la gran diversidad del movimiento del arte feminista que estamos conociendo en la actualidad, y que sería imposible abarcar en este epígrafe.

Sin embargo, esta breve síntesis ofrece a mi estudio nociones fundamentales sobre los temas, herramientas alejadas del canon o los modos de hacer del arte feminista que utilizaré para mis desarrollos analíticos con las bandas del metal feminista. En los siguientes apartados, pondré el foco en algunas de las nociones en torno a otros aspectos que también se han manifestado en el arte feminista, y resultan de especial interés a mi estudio, ya que arrojarán claridad sobre las manifestaciones artísticas y performativas dentro del metal feminista. De modo que constelaré bibliografía desde múltiples ángulos y aportaciones disciplinarias sobre

elementos referidos al ritual, la brujería, el entendimiento sobre el cuerpo, la performance feminista o la danza ritual femenina, como parte de este marco teórico-conceptual, a renglón seguido.

3.1.2. Ritual y Brujería en la Performance y el Movimiento Feminista

El arte ritual o ritualizado, la brujería y el empleo simbólico de figuras femeninas arquetípicas, mitológicas con connotaciones oscuras o estigmatizadas, como las brujas, ha sido consustancial al movimiento de mujeres y el arte feminista (i.e. Hundley y Grossman, 2022; Schweigert, 2018; Lippard, 1980). Lucy Lippard (1980, p. 364) explica cómo “el desarrollo feminista del arte ritual ha respondido a necesidades personales reales y también a una necesidad comunitaria de una nueva historia y un marco más amplio en el que hacer arte”. Desde esta perspectiva histórica feminista, es fácil identificar la intención discursiva y política que subyace al uso contemporáneo del ritual en las artes y de estas figuras femeninas “malditas” o damnificadas, así como el sentido reivindicativo que le dan muchas mujeres en estilos artísticos como el metal. De igual manera, esta perspectiva evitará una posible subsunción despolitizada dentro de una estética cultural (metal) que, como apuntan algunos autores, muestra especial interés por el empleo de la parte mística, oscura u ocultista de las tradiciones paganas como inspiración de su producción artística (i.e. Walser, 2014 [1993]; Kahn-Harris, 2007; Secord, 2019), así como por la transgresión, como principio consustancial de la creación de música extrema (Kahn-Harris, 2007).

A pesar de la bibliografía feminista en la que se recoge una identificación de la confluencia del arte ritual y la brujería con el movimiento de mujeres, son escasos los estudios que ofrecen un análisis detallado de tales manifestaciones. Tanto la teoría feminista como la crítica feminista del arte han minorizado este aspecto y, en general, el sentido de espiritualidad dado al interior del feminismo cultural (Klein, 2009). Tenemos pues, constancia de su existencia y contamos con las descripciones de algunas de las performances, pero no es fácil

encontrar análisis en profundidad de tal vinculación, significancia y/o funcionalidad para las artistas. En suma, volvemos a encontrar un elemento denostado dentro de los feminismos con críticas a su esencialidad, por su vinculación a lo divino femenino. Tal como he propuesto a los CR como elementos interesantes para comprender la práctica feminista en el metal; el entendimiento de la espiritualidad feminista desde, por ejemplo, los ecofeminismos en su vertiente cultural, nos aporta claves analíticas indispensables para comprender los alcances que el ritual y la espiritualidad tiene dentro del metal feminista en diferentes territorios. Para mi estudio, resulta imprescindible comprender estos elementos rituales, espirituales y místicos dentro de los círculos de mujeres y la performance, en orden a dilucidar la vinculación que tienen con los procesos relacionales dados en la práctica artística de las bandas de metal, así como las diferencias discursivas existentes entre ellas.

Desde los estudios del arte y la performance, Moira Roth (1983) propone la manifestación de distintos tipos de performance feminista en los 70; la autobiográfica/narrativa, la mística-ritualística, y otra forma de confrontación directa, reclamo y llamada a la acción. De esta forma, consigue distinguir una modalidad de performance que, por sus características mágico-míticas y rituales, permite clarificar en grado sumo mi objeto de estudio. De igual modo, me permitirá distinguirla de otras propuestas que emergen dentro del metal feminista, que resultan más fácilmente identificables como políticas, por el carácter directo de sus letras o la actitud performativa de confrontación y/o llamada a la acción. Sin embargo, estas fuentes desde el arte feminista necesitan complementarse con otras referidas a los estudios del ritual para alcanzar una plena comprensión del tipo de performance o aquellarre estético en las bandas de metal feministas que pretendo realizar en mi estudio. Como he comentado, con miras a analizar los procesos grupales internos y la creación de sentido que estos elementos aportan a las artistas, proveo algunas nociones desde los estudios del ritual y la brujería que iluminarán su comprensión.

Raúl Horacio Fernández (2012) realiza una magnífica síntesis de los principales estudios sobre el ritual. Lo define como un conjunto de prácticas simbólicas, generalmente asociadas con un trasfondo religioso o espiritual pero que, sin embargo, comprenden un conjunto de actividades seculares en las que participamos cotidianamente, aunque no necesariamente de manera consciente. Dichas prácticas rituales forman parte de la experiencia cultural y simbólica de las personas, construyendo relaciones y habilidades que nos dan sentido y dirección. Fernández cita a Rodrigo Díaz para aseverar que la función del ritual varía según el significado que se le asigne. Esta misma argumentación es sostenida por McLaren (2005), que analiza el caso de los "rituales pedagógicos" que tienen lugar en las aulas y en el sistema educativo. De tal forma, encontramos que el ritual puede ser utilizado para transmitir información y adoctrinar o para liberar, resolver conflictos internos y calmar ansiedades en los participantes (Scarduelli citado en Fernández, 2012). Desde la perspectiva liberadora, los rituales, continúa Fernández: "son junto con las comunidades las antiestructuras sociales [...] un semillero de cambio social" (2012, p. 26). Son, por tanto, un vivero de transformación, compuesto de actividad (acción) vinculada al cuerpo y a símbolos específicos. La energía simbólica contenida en el ritual graba con fuerza saberes y emociones, "hechiza", afirma Fernández (2012, pp. 48-49).

Fernández describe cómo los rituales despliegan comportamientos espaciales en los que las acciones y los símbolos centran la atención de los participantes, resolviendo la dicotomía entre creencia y acción, razón y emoción, comunicación verbal y no verbal, entre otras. Barbara Bickel (2008), artista feminista y académica, afirma que el ritual performativo facilita el flujo hasta los intersticios de la conciencia y el conocimiento más allá de las concepciones tradicionales. En su propia práctica artística feminista ritual y colectiva, explica cómo el ritual contiene, dentro de una estructura simple, lo que es demasiado complejo para comprender en la realidad de la vida cotidiana. Defiende, de este modo, un tipo de saber, de generación de

conocimiento incluido en los rituales —una epistemología/pedagogía sacralizada interpretada como una visión profunda de la experiencia humana— como una forma de contrarrestar la alienación y fragmentación del mundo, haciendo referencia a autores como Lincoln, Denzin y Grimes. Afirma que el trabajo creativo a través de un ritual performativo proporciona acceso a nuestro inconsciente, ampliando nuestra comprensión. En tal sentido, Rodrigo Díaz (citado en Fernández, 2012) sostiene que el ritual mezcla el mundo vivido con el mundo imaginado, dando lugar a una transformación idiosincrática de la realidad, al suspender los significados de los objetos familiares. El autor, afirma la capacidad creativa y transformadora intrínseca del ritual, porque su energía simbólica produce aprendizajes significativos que instauran memoria e identidad. En definitiva, defiende que los rituales renuevan nuestra percepción, rompiendo patrones y desarraigando nuestros comportamientos de sus elementos mecánicos. Crean presencia, ya que son performativos, a la par que crean horizontes desde los cuales se obtiene una perspectiva de nuestro ser en el mundo, posibilitando la comprensión crítica de la sociedad y nuestra forma de vida.

Tales enfoques sobre el potencial transformador (interior y exterior) de los rituales aportarán una base para la comprensión de las prácticas artísticas feministas dentro del metal, ya que explican cómo la incorporación de los elementos rituales o la ritualización de la práctica artística subvierte el paradigma racional, ofreciendo un aprendizaje holístico que involucra cuerpo-mente-emociones, capaz de realizar una desconexión de las creencias arraigadas y una resignificación de éstas. De igual modo, es importante considerar que, en ocasiones, como se mostrará en algunas bandas de metal feminista, esta ritualización va acompañada de un sentido místico y espiritual que las personas integrantes incorporan a su experiencia creativa. Que los feminismos encuentren en el metal el espacio propicio para el desarrollo de estas prácticas no resulta extraño. Como han analizado varios autores, las culturas del metal incorporan a menudo estos elementos rituales y místicos en sus producciones artísticas. Por ejemplo, Robert Walser

(2014 [1993]) ha identificado el uso de elementos y símbolos místicos procedentes de una variedad de tradiciones de textos religiosos y filosóficos en las letras de bandas como *Iron Maiden*. Por su parte, Henry and Caldwell (2007) han investigado un marco preliminar para comprender cada componente del proceso de catarsis en los rituales colectivos centrándose en la música metal. Explican que los rituales colectivos dados en las culturas del metal, como la danza *headbanging*, han sido empleados como una forma de resistencia y refugio a través de la experiencia de catarsis producida en los mismos. De la misma forma, Owen Coggins (2016) nos ofrece un análisis sobre el misticismo y los rituales dados en algunas variantes del metal, en concreto en el drone metal. Coggins basa sus análisis en el entendimiento del misticismo como una forma de comunicación y discurso siguiendo a Michel de Certeau. Advierte que Michel de Certeau y, por consiguiente su estudio, no niega la importancia de observar la experiencia. Sin embargo, continua Coggins, dado que el concepto de “experiencia” es problemático, ya que puede utilizarse bajo concepciones universalistas o incluyendo tropos orientalistas exhibidos en algunos estudios, él se adscribe a una interpretación del misticismo como “un modo de comunicación que ocurre en y entre los textos. En leer y escribir; y en el caso del drone metal en escuchar grabaciones y performances y leer, escribir y conversar acerca de ellos” (p. 317). Sin embargo, aunque este tipo de análisis resulta muy enriquecedor para observar el drone metal, su enfoque centrado en la circulación de un discurso connotado de misticismo —en torno a unos “textos sagrados” del metal (léase; álbumes y performances que van construyendo una tradición mística)— provee grandes dificultades para observar el metal feminista por razones que se harán visibles y justificaré en mis argumentaciones.

Para lograrlo, entablaré una conversación con el trabajo de algunas de las autoras que han realizado aportaciones a los estudios feministas dentro del metal: Jasmine Shadrack (2021) y su trabajo autoetnográfico sobre su experiencia práctica feminista en el black metal, así como Susane Rodrigues de Oliveira que, junto a Thais Nogueira, realiza un trabajo sobre feminidades

extremas, en el que revisan letras de autoría femenina en el metal extremo (2022). En suma, pretendo denotar cómo el metal feminista se liga al arte feminista, en el uso de un lenguaje propio que parte de la experiencia y se construye desde un paradigma de sentido Otro al observado en los estudios generalistas sobre la música y cultura metal. En tal sentido, intentaré mostrar una onto-epistemología en el metal feminista que se inserta como parte del giro paradigmático que ha emergido en el metal, y que Varas-Díaz identificó y nombró el *Sur Distorsionado*, en su ponencia magistral en la *5th Biennial International Society for Metal Music Studies*, celebrada en México en 2022. De modo que, para este estudio resultan necesarias fuentes explicativas que permitan la comprensión de este otro paradigma o sistema de sentido, creado a partir de las experiencias femeninas, y que va a aparecer en algunas bandas de metal feminista. Para lograrlo, voy a incorporar, en particular, nociones desde la brujería, la Wicca Diánica y el movimiento feminista de la Diosa, así como sus manifestaciones artísticas, desde diferentes fuentes.

Desde el sufragismo, el recurso estético de figuras míticas como las brujas ha sido empleado tanto en los grupos de arte feminista como en el feminismo más amplio como un icono que expone los agravios históricos contra las mujeres (Schweigert, 2018). Pam Grossman, académica y practicante de la brujería, explora en su texto *Waking the Witch: Reflections on Women, Magic, and Power* (2019) el impacto cultural e histórico de la figura de la bruja y la plétora de representaciones de dicho arquetipo. Grossman revisa la idea de la mujer aliada con el diablo en la Europa moderna temprana y la caza de brujas; las representaciones pop en series de televisión como *Buffy Cazavampiros* (*Buffy the Vampire Slayer*); los cuentos de hadas y las películas de terror o el auge contemporáneo de la brujería y los aquelarres feministas. Este recorrido se ve ampliado por la propia Grossman, junto a Jessica Hundley, en una reciente crónica visual bajo el título *Brujería. La Biblioteca de Esoterismo* (2022). En este estudio las autoras realizan un recorrido sobre las representaciones de la brujería (*El Arte*) y la

figura de la bruja contenidas en 400 obras de arte, desde el Renacimiento hasta nuestros días; del arte al feminismo, desde las diosas mitológicas de las culturas antiguas hasta la práctica contemporánea del oficio por parte de artistas y activistas, tales como “el círculo surrealista de Remedios Varo, Leonora Carrington y Leonor Fini” (Hundley 2022, p. 26).

A través del viaje histórico-artístico que nos proponen las autoras podemos concretar cómo se va moldeando un sistema de creencias occidentales en torno a la brujería y las mujeres designadas como brujas, muy pertinente a mi estudio, como he explicado más arriba. Esta perspectiva crítica feminista sobre la brujería es defendida por muchas autoras. Por ejemplo, Kate Tomas (2022) afirma que estas mujeres y la práctica de la brujería representan en realidad un modo alternativo de acceso a un conocimiento de saberes tradicionales, no considerados válidos por la racionalidad científica. La brujería “es una amenaza a cualquier estructura de poder y opresión [...] en última instancia, la brujería, trata del acceso al poder y sobre cambiar la realidad material de la vida” (Tomas, 2022, p. 48). La autora sostiene que muchas culturas necesitan la ficción y figura de la bruja para definir y mantener bien delimitado lo que es considerado “normal” (p. 50). En este sentido, Jess Joho y Morgan Sung (2022) informan sobre cómo las prácticas espirituales y medicinales de muchas culturas, así como las personas asociadas a estas prácticas, han sido objeto de persecución y opresión bajo su designación como “brujería” de forma estigmatizante, a raíz de la colonización de sus territorios. También argumentan cómo la empresa colonial de destrucción de saberes autóctonos conllevó la eliminación del carácter inclusivo que tenían estas prácticas en muchas culturas —en las que frecuentemente aparece el llamado “tercer género”— a partir de su sustitución por una concepción binaria y dicotómica impresa en la figura de la bruja occidental. Hacen referencia, por último, al carácter inclusivo que ostentan en la contemporaneidad las religiones tildadas de brujería desde la mirada occidentalizada —como el Candomblé en Brasil— ofreciendo

espacios de aceptación, refugio y seguridad a aquellas personas que sufren opresión, marginalización y discriminación por cuestión de su diversidad.

El fascinante arquetipo de la bruja y la práctica de la brujería han sido objeto del análisis feminista, tanto desde su dimensión simbólica como sociohistórica. Por ejemplo, la caza de brujas ha sido analizada como un genocidio de mujeres con implicaciones socioeconómicas en el paso del feudalismo a la era moderna capitalista. Silvia Federici, en su texto *Caliban y la Bruja* (2004), analiza el vínculo entre la matanza masiva de mujeres acusadas de brujas —la mayoría mujeres solas, mayores y pobres— con la disolución de las sublevaciones campesinas en toda Europa por parte de la clase dominante, la formación de la nueva clase proletaria en el capitalismo temprano, la expansión colonialista, el disciplinamiento del cuerpo a las nuevas formas de producción industrializadas, así como la domesticación de las mujeres como clase destinada a la reproducción de la fuerza de trabajo. La autora reformula así el concepto de acumulación originaria en la teoría marxista. Federici ha identificado, de igual forma, la caza de brujas como la primera campaña de propaganda centrada en difundir una política del terror y limpieza social desde los aparatos e instituciones gubernamentales. Cuestión que presenta, por tanto, la caza de brujas y a estas figuras como víctimas de *feminicidio* (Lagarde, 2006). Una cuestión de lamentable actualidad en la cual, los crímenes y asesinatos contra las mujeres deben entenderse desde una perspectiva más amplia, como activa o pasivamente promovidos o exculpados desde los aparatos estatales y paraestatales (Segato, 2016). De igual forma, desde la teoría decolonial, Ramón Grosfoguel (2022) identifica la caza de brujas no solo como un genocidio, sino como un epistemicidio; argumentando que los libros y los saberes que se quemaron, en esta empresa de conquista sobre las mujeres, fueron sus propios cuerpos: “los libros eran los cuerpos de las mujeres y, por ende, de manera similar al destino de los libros andalusíes e indígenas, sus cuerpos fueron quemados vivos” (p. 16). De este modo, solo con las argumentaciones de Federici y Grosfoguel se pueden establecer sólidas fundamentaciones

al uso subversivo de las brujas en la cultura feminista, las marchas y producción artística del movimiento y, por consiguiente, del metal feminista; dejando atrás las interpretaciones anecdóticas, lúdicas y generalistas sobre su uso. Sin embargo, me gustaría denotar otro aspecto centrado en el potencial de empoderamiento y liberación que la brujería (*El Arte*) ofrece a sus practicantes femeninas, y cómo este potencial está fuertemente ligado a las protestas del movimiento feminista y del arte feminista, así como a la dimensión espiritual de las mujeres.

La antropóloga Margaret Murray (1978 [1921]) sostiene en su texto *El Culto de la Brujería en Europa Occidental*, que la brujería medieval es un residuo de las religiones paganas precristianas europeas. Explica, cómo el “nombre citado, Diana, se encuentra por toda Europa occidental como el nombre de la deidad o jefe femenino de las llamadas brujas o hechiceras, y es por esta razón que he dado a esta antigua religión el nombre de culto diánico” (1978 [1921], p. 6). Por su parte, la antropóloga Marija Gimbutas (1974, 1989, 1991) ha dejado una prolífica producción que gira en torno al estudio del culto de la Gran Diosa (Madre-Tierra) y las culturas matriarcales, cooperativas y pacíficas de la vieja Europa desde el neolítico, sus símbolos, leyendas e imágenes de culto. Estos escritos sobre las culturas matriarcales y otros textos/autoras —como Françoise d'Eaubonne (1974) que enlaza estas ideas con la defensa de la vida en lo que propone como ecofeminismo— contribuyeron a la emergencia del Movimiento (neopagano) de la Diosa y la Wicca Diánica en Europa y Norteamérica. Ambas manifestaciones tuvieron un gran vínculo con el movimiento feminista y el arte feminista de los 70, que se mantiene hasta la actualidad. Estas propuestas, en su versión religiosa neopagana y de práctica de la brujería, emergen a la luz de la fuerte crítica que el movimiento feminista arroja sobre religiones androcéntricas y monoteístas como la cristiana, desde el feminismo de la diferencia y el feminismo cultural (Simonis, 2012). A pesar de la desacreditación académica y el escaso interés por estudiar el fenómeno cultural de la Diosa, Angie Simonis (2012) afirma la potencia del movimiento, así como la enorme cantidad de seguidoras que en la actualidad

tiene en todo el mundo. Asimismo, nos informa sobre el sistema de sentido y filosófico al que se adhieren:

Cuando se unieron las luchas políticas a las aspiraciones e inquietudes religiosas y espirituales, las mujeres crearon una nueva filosofía y un nuevo discurso para expresarla. Este especial contexto comporta el alumbramiento de un nuevo ideal de vida para muchos grupos de mujeres, cuyas repercusiones en el discurso y en la ideología de las mujeres han sido poco investigadas [...] Sin embargo, las ideas, los símbolos, los mitos, las acciones de multitud de mujeres, están impregnados de este discurso en todas partes del mundo, desde el de las ecologistas de occidente a las activistas por la recuperación del tesoro cultural indígena latinoamericano o africano; desde el discurso académico que recupera los mitos femeninos por causas referentes a la investigación sobre las mujeres, al discurso llano y de difusión de la brujería internauta. Ser diosa o ser bruja se ha convertido en un nuevo topos del pensamiento y del lenguaje femeninos, un apelativo que encierra toda una simbología y un sistema de valores [...] que está influyendo a niveles mundiales e insospechados. (Simonis, 2012, p. 38)

En la actualidad, explica la autora, se entremezclan datos históricos, míticos, antropológicos, psicoanalíticos, hermenéuticos y esotéricos dando forma a un discurso extremadamente complejo, donde “se concibe a la Diosa como instrumento catalizador de un proceso de cambio de conciencia, tanto individual como colectivo, femenino como masculino, espiritual como social” (p. 29), que siguen millones de personas en todo el mundo. Sin embargo, como he comentado, la espiritualidad feminista ha sido marginada de la cultura dominante y de la aceptación académica (Klein, 2009). Sabemos, por el contrario, que “las mujeres encuentran en la práctica espiritual un espacio de consuelo, refugio y también de autorrealización” (Ramírez, 2019, p. 147) que entrelaza dicha espiritualidad con lo político y filosófico. El feminismo místico o espiritual, según María J. Binetti (2016), realiza una crítica al falogocentrismo y el paradigma filosófico dualista abstracto, proponiendo cosmologías y

sistemas de sentido alternativos donde cuerpo, emoción y razón no están separadas, apelando a “la experiencia propia de las mujeres, a sus disposiciones y prácticas, como fuente última de sentido y valor” (p. 37). Binetti explica que el significante primordial en este feminismo es la Gran Diosa Madre, inmanente y material, vinculada a la tierra, la naturaleza y los ciclos de la vida. Este arquetipo aparece con múltiples caras y nombres en las diferentes culturas, y suele estar asociado con el ecofeminismo, pero también con la brujería, además de con nociones similares a las de los pueblos originarios, como la triple Pachamama. Binetti explica que “las religiones matriciales son esencialmente telúricas, sensuales e incluso orgiásticas, porque celebran la plenitud, el éxtasis y el exceso de una divinidad que es materia, tierra, energía” (p. 45). Afirma Binetti que el culto a la Gran Diosa Madre es la celebración de la sacralidad de la vida, y que desde el punto de vista sociopolítico “el elemento aglutinante es la afirmación y el cuidado de la vida” (p. 45), algo, en esencia, profundamente anticapitalista y antipatriarcal (Herrero, 2023).

En definitiva, con la incorporación de estos elementos místicos y espirituales al feminismo, la dimensión sensible de las mujeres encuentra su propio espacio de enunciación y conexión con el poder de lo sagrado femenino, los ciclos naturales del cuerpo, la tierra y el cosmos, así como con los mundos inmateriales, a través de sus experiencias y disposiciones prácticas. Las mujeres practicantes del movimiento de la Diosa o de la Wicca Diánica exploran y cultivan su parte espiritual y sensibilidad ética-estética a través de sus ritos. Generalmente, los rituales feministas suelen tener el significado que cada persona le concede o necesita (Hurtado, 1992), siendo una práctica espiritual libre y autónoma no dependiente de sistemas de jerarquías (Binetti, 2016). De igual forma, la brujería es declarada una práctica diversa e inclusiva —así como los *covens* (círculos o aquelarres) entidades autónomas que exploran sus propios sistemas simbólicos y rituales— por el American Council of Witches en 1974 (Tomas, 2022).

En adelante, existe toda una producción teórica alterna a los convencionalismos del feminismo blanco secular occidental, principalmente desde las mujeres del Sur Global, que está influenciada por nociones holísticas sobre el cuerpo y su vínculo con la tierra. El feminismo místico o espiritual va a desarrollar líneas muy fructíferas sobre ética relacional y pedagogía integrativa u holística con enfoques espirituales, interseccionales y decoloniales (i.e. Anzaldúa y Keating, 2002; Sandoval, 2002; Fernandes, 2003; Alexander, 2005; Walsh, 2013, 2014 y 2017). Esta línea de pensamiento va a ser fundamental e inspirará la última parte de esta disertación, ya que: “en los procesos de investigación intercultural, retomar las metodologías que reconocen los espacios sagrados apoya con argumentos sólidos la relación entre la Madre Tierra y el cuerpo de las mujeres” (Foro Internacional de Mujeres Indígenas [FIMI], 2021, p. 20). Es decir, una pedagogía que no establece una separación mente-cuerpo-emociones-entorno.

Volviendo a mi argumentación, es necesario remarcar que el movimiento feminista de la Diosa y la Wicca Diánica en los años 70 animó a muchas feministas y artistas a integrar deidades femeninas y figuras icónicas, como las brujas, en sus propuestas (i.e. Schweigert, 2018; Mónica Mayer citada en González-Martínez, 2021a). De tal modo, grupos de finales de los años 60, 70 y 80, como fueron las múltiples cédulas norteamericanas del Women's International Troublemaker Conspiracy from Hell (W.I.T.C.H.) o el grupo mexicano Polvo de Gallina Negra —que utilizaron las figuras de brujas y la hechicería para sus performances de protesta política— son ejemplos ideales para comprender con precisión aquellas propuestas estético-políticas y espirituales feministas que surgen en el metal contemporáneo. Asimismo, debemos tener en cuenta que, como afirman varias autoras/es (i.e. Herron-Wheeler, 2014), los inicios de la cultura metálica están barnizados del cariz ocultista y ritual que imprimió la primera banda de rock pesado conocida en los 70, llamada *Coven* (Reino Unido). Banda liderada, además, por una mujer practicante de la brujería. De modo que, curiosamente, el

nacimiento del metal está ligado a estas manifestaciones del arte ritual y la brujería feminista de los 70 a través de la banda *Coven*, que ha sido erosionada de los relatos oficiales en la historiografía del metal (Dawes y Strong, citadas en Berkers y Schaap, 2018).

El entendimiento de las prácticas espirituales y místicas del metal feminista requiere un cruce con las nociones del ritual antes mencionadas, para concretar que ambas confluyen en acciones fuertemente evocativo-performativas, donde cuerpo y emoción convergen con intensidad en la acción. Hemos visto como el ritual se compone de acción y símbolos. Como explica Fernández (2012) no hay acción sin cuerpo y, por lo tanto, en el ritual lo que emanan son “acciones pensadas o pensamientos actuados” (pp. 48-49). En interés de mi estudio, resulta de utilidad comprender cómo estas prácticas funcionan como canal y herramienta de sanación/liberación para las artistas, con miras a su posterior implementación pedagógica. A tal fin y seguidamente, presto atención a diversas nociones desde los estudios del cuerpo y la danza, en particular la ritual femenina, que iluminarán aún más mi análisis de las prácticas feministas en las bandas de metal; en concreto, arrojarán luz sobre sus prácticas corporales.

3.1.3. Cuerpo y Danza Ritual Femenina

Para explorar la dimensión físico-sensual del metal feminista, primero, he de plantear la necesidad de hacerlo desde una diversidad epistémica, con base en la situabilidad de los cuerpos que activan las prácticas corporales. De tal modo, mi análisis de prácticas corporales requiere previamente de la elaboración teórico-conceptual de una reflexión crítica articulada sobre el cuerpo que me permita luego, el análisis de las prácticas corporales desde aquel enfoque. Dado que tal reflexión situada sobre el cuerpo está ausente dentro del campo de los estudios del metal, la ofrezco en el epígrafe como parte de mis resultados para introducir mi propio análisis sobre las prácticas corporales. Aquí, enuncio las bases teóricas sobre el cuerpo que fundamentan mi reflexión. De igual manera, aquí se constelan algunas referencias teóricas para llegar a comprender lo que supone la eliminación de la dicotomía cuerpo-mente en la

práctica performativa y dancística del metal feminista, así como su vínculo con las danzas rituales femeninas, con vistas a obtener una comprensión profunda de las prácticas corporales del metal feminista.

El cuerpo es el eje de la existencia humana, donde se entraman en un haz de energías las representaciones socioculturales del sujeto y de la sociedad (Le Breton citado en Moraña, 2021). Los análisis sobre el cuerpo son un camino variable de acuerdo con la selección teórica del investigador, que traza un rumbo de inteligibilidad dentro de las diversas lógicas socioculturales inscritas en el cuerpo y, por tanto, hay que preguntar siempre de qué cuerpo se está hablando (Le Breton, 2002). A partir de esta consideración, es posible trazar arcos argumentales variables, que conecten diferentes concepciones socioculturales del cuerpo con aquellas relativas a la agencia y los procesos de subjetivación de las personas, con el fin de comprender a los diversos cuerpos y sus prácticas de forma situada. Me interesa observar en este marco, sucintamente, este desdoblamiento teórico sobre el cuerpo, para mostrar cómo las mismas prácticas corporales del metal pueden entonces conceptualizarse de forma diferenciada en base a una atención situada en los cuerpos, el tiempo y el contexto de la acción. Elementos que, ya he mencionado, fundamentan la performance, pues en este trabajo se entiende al metal como una performance multidisciplinar.

Los estudios de metal que ponen en el centro el análisis del cuerpo de las personas que crean o consumen metal como eje de sus reflexiones aún son incipientes. Entre las investigaciones que tratan el cuerpo de forma directa o tangencial (i.e. Hudson, 2019; Pérez-Pelayo, 2019) es notable que, aún aquellas referidas a contextos del Sur Global, utilizan enfoques eurocentrados para explicar algunas de las prácticas corporales que son foco de mi estudio (i.e. *headbanging*). En lo que sigue, esbozo dos recorridos teóricos diferenciados sobre el cuerpo, que me permitirán mostrar en mis resultados cómo estas dos vías reconfiguran

nuestro entendimiento sobre las prácticas corporales del metal, y del metal feminista en particular.

El primer recorrido que utilizaré en mis reflexiones sobre el cuerpo comienza con Merleau-Ponty. Para el autor, cuerpo y mundo son concebidos en relación recíproca (Moraña, 2021), esto es, sostiene que somos un cuerpo vivido en un espacio concreto. Merleau-Ponty (1945) señala que el cuerpo-sujeto, en oposición al dualismo cartesiano, evidencia una inteligencia motriz o intencionalidad preconscious. De forma que, en tanto existe una intencionalidad del cuerpo preconscious, la intencionalidad consciente o la cognición, depende o está sujeta o sustentada sobre la base pre-conscious. Las nociones del autor sobre el cuerpo-sujeto desarrollan los actuales entendimientos sobre el conocimiento encarnado desde la perspectiva occidental. Tal conocimiento encarnado, que clama la imposible desambiguación de cuerpo y mente, se propone desde el giro afectivo y sensorial como atravesado y mediado por los afectos del entorno y los objetos circundantes, pero también, como afirma Sara Ahmed (2004), por las emociones. Desde esta perspectiva, seré capaz de articular en mis resultados tanto una conceptualización de los cuerpos metálicos hegemónicos —en relación con las políticas del cuerpo en el contexto occidental (i.e. Han, 2022; Méndez de la Brena, 2022; Ahmed, 2004; López Petit, 2009) y su influencia en la agencia y subjetivación de las personas— como una determinada significación para las prácticas corporales que pretendo analizar: *headbanging*, performance de poder y *bodypainting*.

Por otro lado, seguiré otro recorrido teórico en mis reflexiones para mostrar la resignificación de esas mismas prácticas cuando varían los cuerpos que las activan y los contextos espacio-temporales donde se inscriben. Comenzaré tal recorrido con la superación de la noción de conocimiento encarnado de Merleau Ponty, siguiendo a Boaventura de Sousa Santos (2010), desde el pensamiento de las *Epistemologías del Sur* y los feminismos decoloniales de América Latina, y en consonancia con las elaboraciones de autores como Fals

Borda (2009). Fals Borda desarrolla sus nociones al respecto desde un conocimiento común generalizado en algunos pueblos latinoamericanos bajo el nombre de *Sentipensar*. La noción de *Sentipensar*, que emana del conocimiento popular aportado por la experiencia vivida de personas de otras culturas no occidentales, rescata visiones holísticas del ser humano como un sistema integrado con la Tierra. Se trata de una cosmología basada en las interdependencias del sujeto con el entorno Tierra y otros seres vivos, que nos configura como un único sistema vivo conectivo. La ética del cuidado impresa en estas cosmologías es también interdependiente, como las nociones que encontramos en el Ubuntu en África (Hoffman, 2022): yo soy porque tú eres, una forma de ética relacional que involucra en el autocuidado el cuidado del otro. De tal forma, la categoría cuerpo aquí propuesta, es una noción tetravalente del sujeto compuesto por las dimensiones cognitiva, emocional, física y relacional-interdependiente con el medio y los otros. Esta concepción del cuerpo-territorio-tierra en términos cosmopolíticos, enunciada por voces como la de Lorena Cabnal (2015, 2017, 2020), propone que estas interacciones de interdependencia, al estar mediadas por experiencias de opresión como las coloniales, además de afectaciones materiales al territorio, producen en el cuerpo-sujeto un aprendizaje, no sólo en términos ontológicos y epistémicos sino que de manera sustancial-material, transforma nuestro cuerpo, lo coloniza (Paredes, 2017) —nociones con fuertes resonancias de Fanon (1963)—. En mis resultados diferenciaré, por tanto, en segundo término, cómo se articulan las políticas del cuerpo en el Sur Global, y cómo la falta de atención sobre este punto puede ser óbice para el entendimiento de las prácticas corporales del metal, y del metal feminista en particular.

En adición, para la comprensión sobre las prácticas corporales del metal en términos liberatorios es necesaria la incorporación de algunas otras referencias desde diversas disciplinas. Por ejemplo, Lu Ciccia (2022) desde los estudios de las ciencias biológicas y los estudios de género, afirma que lo que pensamos transforma la biología del cuerpo humano,

porque ambos están sincronizados. Desde esta perspectiva, la opresión de género, raza, etc. es entendida como un estresor vital prolongado y se define como un continuum de microagresiones y macroagresiones de un trauma colectivo (Kira *et. al* citado en Johnson, 2018). Los efectos somáticos del trauma (entendido como opresión) están bien documentados. A nivel neurobiológico produce variaciones en la actividad de las ondas y en el tamaño de las estructuras cerebrales, así como en el funcionamiento de procesos como la memoria o en la respuesta al miedo. A nivel psicofisiológico, produce hiperactivación del sistema nervioso simpático, aumento de la respuesta de sobresalto, alteración del sueño y aumento de los cambios neuro-hormonales que se traducen en el aumento del estrés y la depresión (Van der Kolk citado en Johnson, 2018). La correspondencia mente-cuerpo tiene, de igual modo, un efecto de influencia en sentido contrario al que acabamos de observar. La psicóloga Amy Cuddy (2021) ha demostrado cómo determinadas posturas y movimientos corporales que evocan seguridad, determinación, decisión, fuerza o poder, si se ejecutan y se mantienen durante un tiempo breve, unos dos minutos, consiguen variaciones en los niveles de testosterona y estrés que produce el organismo en un 10%. Estas variaciones fisiológicas, afirma Cuddy, influyen en la autopercepción y en las actitudes con las que se afrontan determinadas situaciones.

De modo que, las mencionadas nociones alumbrarán un entendimiento de la performance de las mujeres feministas del metal, y de la función principal que cumplirá el cuerpo en la empresa de descolonización/despatriarcalización del Ser para algunas de estas artistas. Asimismo, Lorena Cabnal (2015, 2017, 2020) propone que las mujeres tienen en el cuerpo un saber capaz de sanar los duelos y daños y liberar las emociones negativas causadas por las opresiones. Para comprender cómo actúa el cuerpo femenino/feminizado en esta función liberadora hemos de recurrir a los estudios que las propias mujeres indígenas desarrollan y reconocer con ellas que “las danzas, los cantos, el tejido, el sobo, las plantas, la

partería, entre otras, son actividades [...] que es necesario que sean nombradas como metodologías propias de las mujeres [...] para el buen vivir” (FIMI, 2021, p. 37). Estas metodologías históricamente desarrolladas por las mujeres (Segato, 2019) incluyen fines de cuidado, sanación y liberación; configurándose como insurgencias epistémicas (Cariño, 2023). Al mismo tiempo, recordaré que muchas de estas prácticas coinciden con las que fueron tildadas de brujería.

El psiquiatra Bessel Van der Kolk (2020), después de más de cincuenta años estudiando el trauma y el cerebro humano, se rinde ante la evidencia de efectividad que tienen ciertas prácticas alternativas de la medicina no occidental en la sanación del trauma frente a los psicofármacos; citando entre otras la meditación, el teatro, la danza, el canto o el tamborileo. Van der Kolk nos permite comprender cómo este tipo de prácticas corporales actúan en el sistema límbico —zona emocional del cerebro donde quedan grabadas las experiencias traumáticas— así como en el sistema nervioso autónomo y el nervio vago, balanceando los niveles hormonales del estrés y las sensaciones físicas de ansiedad, miedo o depresión. El autor explica, cómo las experiencias traumáticas (aquí entendidas como opresivas o trauma intergeneracional) activan de forma automática mecanismos de defensa incluso en situaciones inocuas. Es decir, la respuesta del sistema límbico y del sistema nervioso autónomo queda alterada, disparando de forma arbitraria una bomba química. Tal como argumenta el autor, todos los traumas son pre-verbales y, por tanto, hay una imposibilidad de frenar o controlar tal alteración por medios racionales. Dicha explosión química viaja a través del nervio vago afectando a todos los órganos del cuerpo, y con el tiempo enfermándolos. A nivel psíquico, la imposibilidad de controlar las sensaciones físicas provoca disociación y pérdida del sentido de Sí. Asimismo, los extendidos psicofármacos que se utilizan para tratar el trauma intergeneracional (opresión) en mujeres y personas racializadas aplastan la personalidad, generando una población zombificada y controlable (Liccia, 2022). Van der Kolk expone las

alarmantes cifras de población racializada y pobre sobremedicalizada con psicofármacos en los Estados Unidos, entre las que se incluyen las infancias de menos de un año de vida. En suma, el autor afirma que las prácticas alternativas mencionadas, tales como los movimientos corporales siguiendo los ritmos repetitivos del sonido, el tamborileo y las danzas son capaces de equilibrar la respuesta química del cuerpo mejor que los medicamentos; el canto estimular el nervio vago, la relajación de los órganos y vísceras; la performance de distintos roles o personajes, como sucede en el teatro, devolver la conexión con el cuerpo y la percepción de control de Sí, etc. De modo que, para este estudio, resulta ciertamente muy interesante conocer cómo se vinculan las prácticas corporales en el metal, desde estos enfoques, para el alivio y liberación psicoemocional de las experiencias opresivas de género. De igual forma, conectar cómo estas prácticas corporales han sido desarrolladas tradicionalmente como metodologías de sanación populares por las mujeres a lo largo de la historia en diversos contextos. Por tanto, observaré algunas danzas rituales femeninas en mis análisis a este fin, para explorar tales vinculaciones y sus conexiones con las prácticas corporales feministas en el metal.

Las danzas rituales que pretenden alcanzar un estado de conciencia alterada, trance o catarsis ofrecen una respuesta a mis análisis en esta disertación. Estas danzas rituales femeninas pretenden, mediante los movimientos del cuerpo, expulsar los males del alma, las enfermedades y demonios encerrados que enferman y atormentan a la persona (i.e. Somer y Saadon, 2000; Cohan, 2010). Las expresiones cinéticas, como estas danzas-trance, son un modo importante de simbolizar un ethos basado en una relación armoniosa entre la naturaleza, el cuerpo y la mente en muchas culturas (Somer y Saadon, 2000; Cohan, 2010). Este tipo de danzas está muy extendido en todo el mundo. La psiquiatría (i.e. Akstein, 1973, 1977) y la psicoterapia han introducido los movimientos de estas danzas trance en diversos estudios con buenos resultados. Por ejemplo, los movimientos de la danza sufí en grupos de mujeres afectadas por la violencia de género (Cernuda, 2020). Mujeres de todo el mundo practican este

tipo de danzas como parte de un ritual de sanación y liberación (i.e. Somer y Saadon, 2000, Cohan, 2010). En mi estudio de las prácticas feministas del metal realizo una articulación contrastada con algunos ejemplos de este tipo de danzas rituales femeninas, como la danza Nakh y la danza Zaar.

Por último, observaré en mis análisis la práctica del *bodypainting* en las artistas de metal feministas, a partir de las observaciones que los estudios de metal han realizado sobre el *corpse paint* en el metal extremo (i.e. Kahn-Harris, 2007) y algunas referencias antropológicas como las aportadas por Dánae Fiore (2007) o Lux Vidal (1992) sobre la pintura corporal y el género en diversas culturas. Sin embargo, las prácticas que pretendo analizar en el metal feminista no son individuales, sino grupales. Esto connota diferencias que deben ser tenidas en cuenta en el análisis, que de forma recurrente se pasan por alto, ya que, de base, podríamos entender al metal como una práctica artística performativa y relacional. Para aprehender los procesos relacionales y de subjetivación compleja que se dan al interior de las bandas y que configuran las prácticas artísticas del metal feminista, sumo a los anteriores, aportes teóricos desde las ciencias sociales. Especialmente, me baso en las contribuciones del psicólogo social Enrique Pichón-Rivière.

3.1.4. Teoría Social de Grupos Desde los Enfoques de Enrique Pichón-Rivière

Para este estudio resulta principal arrojar una mirada desde las ciencias sociales al fenómeno del arte feminista, capaz de iluminar las interacciones que se producen al interior de los grupos artísticos y sus procesos creativos, los modos de hacer; desarrollados como hemos visto anteriormente desde los CR. Los modos de hacer del arte feminista de los 70 y 80 lograban que múltiples procesos de vida fueran conjurados en el hecho creativo, configurándolo como un canal privilegiado para el crecimiento tanto a nivel individual como colectivo de las artistas (González-Martínez, 2021a). Dicha potencialidad liberadora es la que he explorado en trabajos anteriores, analizando tales procesos creativos en los grupos de arte feministas de los 80 en

México, a partir de la teoría social de grupos de Enrique Pichón-Rivière. Es también desde este mismo enfoque que pretendo analizar el metal feminista, para comprobar si se están reproduciendo las mismas dinámicas inter-relacionales dentro de las bandas.

En mis argumentaciones referidas a los grupos de arte feminista desde un enfoque basado en la teoría social de grupos y los postulados de Enrique Pichón-Rivière (González-Martínez, 2021a) aclaro que, lo colectivo —aludido en términos generales como viene siendo la norma en los trabajos académicos consultados— se muestra como una característica más del arte feminista, provocando que esta categoría de análisis quede vacía de su contenido, pues la colectividad tiene diferentes grados y modos de manifestarse. La praxis colectiva de los grupos de arte feminista no es cualquier modo colectivo, denota unas especificaciones concretas. Por ejemplo, entre otras, difiere en las formas relacionales piramidales que usaron los grupos de arte muralistas mexicanos, con un artista central y sus ayudantes. Me interesa concretar, en esta investigación, si las mismas especificaciones diferenciales se reproducen en las bandas de metal feminista, como ya he expuesto. Para ello recurro al mismo marco referencial.

Cuando atendemos al origen de la colectividad, algo tan relevante para comprenderla que viene especificado en la propia definición del término, ésta puede emerger desde un proceso de interacción entre personas, en base a diferentes motivos o causas. En general, en los textos sobre arte feminista se está entendiendo como el resultado de la unión o el esfuerzo común entre personas. Sería pues, una manifestación de elementos compartidos por las personas que forman un grupo, que va a presentarse en forma de obras o proyectos colaborativos. Sin embargo, hemos de notar que al mismo tiempo, los textos están evidenciando que la colectividad es una base (causa) importante del propio arte feminista, al hacernos ver la relevancia del trabajo de los grupos de conciencia feminista (CR), en su surgimiento. Dentro del campo de la psicología social y la teoría social de grupos, ha habido múltiples definiciones de los grupos en base a diferentes aspectos. Turner (citado en Huici *et*

al. 2012) hace una conjunción de todas ellas y las agrupa en tres: 1) definiciones que aluden a la identidad de sus miembros como elemento aunador; 2) las que enfatizan el tipo de interacción e interdependencia entre las personas del grupo por encima de la identidad común; y 3) las que entienden al grupo como una estructura social, un sistema organizado. Daniel Bar-Tal, hace una propuesta integradora y establece unas condiciones necesarias y suficientes para que un colectivo llegue a transformarse en un grupo. Sin embargo, en este trabajo yo utilizaré el término colectivo y grupo indistintamente, como términos asimilados, para referirme a la unión entre personas que, como Bar-Tal establece: a) se autoidentifican como parte del grupo, b) comparten ciertas características similares (i.e. intereses, creencias), y c) desarrollan un cierto grado de actividad coordinada (Bar-Tal citado en Huici *et al.* 2012).

Asimismo, es pertinente delimitar algunas características de los grupos en torno a tres ideas fuerza, que facilitan la comprensión del fenómeno de lo colectivo cuando analizamos los grupos de arte feminista. Estas ideas fuerza están basadas en la teoría de grupos que establece unas tipologías intuitivas, generadas de esta forma (intuitivamente), por el saber y sentido común de todas las personas cuando percibimos los distintos grupos (Lickel *et al.* 2000). Las tipologías intuitivas de los grupos serían; a) grupos de intimidad (pequeños, alto grado de interacción entre los miembros, semejanza identitaria entre los miembros); b) grupos de tarea (pequeños, interacción moderada-alta, objetivos comunes, semejanza identitaria entre miembros media); y c) grupos de categoría (numerosos, interacción entre miembros baja, objetivos comunes, semejanza identitaria entre miembros baja). De tal forma, por un lado, lo colectivo, según las tipologías intuitivas, puede ser resultado de la unión entre las personas con un mismo sentido de pertenencia identitaria, ya sea geográfico, familiar, etc. (i.e. un grupo de amigos, gente oriunda de un mismo pueblo, un grupo de lesbianas). En segundo término, puede generarse colectividad entre personas que comparten gustos, aficiones, y se unen por una tarea común, etc. (i.e. un equipo de aficionados al tenis, una banda de música, un grupo de *gamers*,

un equipo de trabajo científico). La tercera posibilidad es que la colectividad sea fruto de la unión por problemas sociales o intereses (i.e. políticos, económicos, sanitarios) comunes (i.e. colectivos de grupos poblacionales desfavorecidos, grupos de terapia psico-conductuales, colectivos feministas, etc.)²⁰.

Expongo en mi trabajo anterior (González-Martínez, 2021a) que, observando las especificidades de la emergencia de cada una de las tipologías de los grupos, en el caso de los grupos de arte feminista, podemos apreciar una diferencia significativa: coinciden las tres tipologías antes vistas en una misma manifestación de la colectividad. Algo que va a distinguir a los grupos de arte feminista del resto de conjuntos, ya que se van a generar todas las dinámicas relacionales que se dan en las anteriores tipologías grupales de forma simultánea. No es, por supuesto, algo exclusivo de estos grupos feministas de arte. Esta coincidencia de causas y características podría darse en otras uniones de personas, pero sí es algo distintivo de los grupos de arte feminista. De forma que, coinciden en los modos colectivos de estos grupos de arte feminista tres articulaciones, entre muchas otras facetas, en sus dinámicas grupales: identidad, tarea (artística) e intereses sociales comunes. Las anteriores hacen referencia a tres facetas importantes en el desarrollo de una persona: identitaria/subjectiva, creativa/expresiva, y social/relacional. Tales facetas puestas en juego en la praxis de los grupos de arte feminista concitan la confluencia de múltiples procesos vitales que se manifiestan y desarrollan de forma simultánea por medio de la tarea creativa. De modo que, he identificado y explicado desde el trabajo social de grupos y los postulados de Enrique Pichón- Rivière, la confluencia de los siguientes procesos en los grupos de arte feminista: 1) aprendizaje relacional; 2) sanación psico-emocional/ reconfiguración de la subjetividad, 3) apoyo mutuo/*acuerpamiento*²¹; 4)

²⁰ Esta última categoría, está entendida aquí como el fenómeno de unión entre personas, generado por algún interés social y espontáneamente dentro de la sociedad civil.

²¹*Acuerpamiento* es un término que usan las colectivas feministas latinoamericanas para expresar la protección que algunas mujeres ofrecen a otras en las marchas y protestas; significa poner el cuerpo en defensa de la compañera ante amenazas externas o agresiones, al mismo tiempo significa apoyo y protección emocional.

creatividad/expresividad; 5) empoderamiento; y 6) procesos socio-relacionales. A continuación, ofrezco un resumen de esta base referencial, ya que voy a emplearla nuevamente con las bandas de metal feminista, así como evidenciar esta teoría como un enlace al giro pedagógico que pretendo realizar al final de este estudio.

El cuerpo teórico del trabajo social de grupos pertenece a una de las tres grandes áreas de especialización de la disciplina. Comienza a desarrollarse en la década de los 60, principalmente en Estados Unidos en base a la epistemología de la psicología social allí producida. Otra de las escuelas ineludibles del trabajo social de grupos, además de la inglesa, es la latinoamericana —la desarrollada en Argentina especialmente— desde los enfoques, entre otros, del psicólogo social Enrique Pichón-Rivière. Pichón-Rivière establece su propia teoría social de grupos, donde desarrolla una metodología participativa, que llama ECRO (Esquema Conceptual Referencial Operativo) dentro de sus grupos de terapia; a los que denomina *Grupos Operativos* (1971, 2023). Pichón-Rivière critica la falta de dimensión holística de la psiquiatría y el psicoanálisis (Buzzaqui, 1999). Considera que la enfermedad (trauma, afectación) es un problema de índole dialéctica, relacional con el mundo, que tiene una causa histórico-social-política y que, básicamente, es un problema de aprendizaje (Ana de Quiroga, 2009 [1985]). Noto aquí la confluencia con las nociones sobre el cuerpo y la opresión antes descritas, así como el enlace con la pedagogía que tienen los aportes del autor.

Pichón-Rivière se posiciona en contra de la adaptación pasiva que se practica en salud mental, considerando que la cura no se trata de una aceptación indiscriminada de las normas y valores, sino del rescate a otro nivel de la crítica y la denuncia, para establecer a partir de ahí una relación dialéctica mutuamente modificadora con el medio (Buzzaqui, 1999). La adaptación activa al entorno que propone, “se sustenta en la posibilidad de aprendizaje y cambio: el sujeto aprehende la realidad, la transforma y se transforma a sí mismo” (Buzzaqui, 1999, p. 689). De igual forma, argumenta que aquellas personas que han experimentado la

enfermedad (trauma, opresión) en carne propia son poseedoras de un saber valioso y disponen de las herramientas y habilidades para facilitar el proceso de aprendizaje/sanación al resto del grupo, al tiempo que consolidan el suyo propio (Andrade, 2011). En definitiva, es una metodología que valida la experiencia, la vivencia personal y el reconocimiento de otros saberes desde una posición científica no elitista. Para el psicólogo social, la sanación en los grupos operativos se realiza mediante un “aprendizaje en espiral”. El aprendizaje en espiral es uno de corte dinámico, en movimiento dialéctico (Buzzaqui, 1999); un flujo por el que el conocimiento se va construyendo colectivamente de adentro (subjectividad) hacia afuera (grupo y contexto amplio) y vuelta al interior. Este aprendizaje realiza un movimiento giratorio que incluye ir a lo subjetivo (procesos internos), para tomar conciencia de las creencias cristalizadas y de los intereses reprimidos en el inconsciente, volver al grupo a compartir, a través de la aceptación y la reflexión crítica dirigida a redefinir dichas creencias, emergiendo una nueva conciencia individual y grupal y, finalmente, la acción para el cambio (Zaramillo, 2002).

Ana de Quiroga (2009 [1985]) ilumina cómo esta perspectiva de la salud mental está estrechamente relacionada con la pedagogía, y nos ayudará a entender lo que ocurre dentro de un CR. Ana de Quiroga afirma que “lo que nos hace sujetos cognoscentes es ser sujetos de una praxis [...] y las limitaciones para ser sujetos cognoscentes las pone el orden social” (p. 60). De esta forma, explica cómo este orden social se interioriza y se convierte en un obstáculo interno para el sujeto, porque recrea modelos de pensamiento, conceptuales y de conciencia para generar esas relaciones sociales predefinidas. Así, el pensamiento de Pichón-Rivière y el de pedagogos como Paulo Freire convergen para dilucidar que tanto la salud mental como la educación son problemas de aprendizaje que están inter-relacionados. En definitiva, afirma la autora, que todo problema de la subjectividad es un problema histórico-social y político, y que éste es el vínculo entre los planteamientos de Freire y Pichón-Rivière. Este vínculo entre los

procesos pedagógicos y de sanación/liberación de las opresiones internalizadas será explorado, con mayor detenimiento, en la tercera fase de esta disertación.

En definitiva, esta perspectiva, permite identificar cómo circula el conocimiento, dando un giro emancipador, dentro de un grupo de conciencia feminista. La resignificación del esquema referencial previo debe darse a partir del análisis crítico de los sistemas cotidianos, de la experiencia personal de vida cotidiana (Buzzaqui, 1999), como parte de un proyecto grupal que incida en la transformación de su entorno (Andrade, 2011). En base a lo anterior, he argumentado (2021a) cómo los grupos artísticos feministas de los 80 en México, desarrollan una metodología con paralelismo al aprendizaje en espiral que propone Pichón-Rivière. Pretendo ver en este estudio si este mismo elemento se reproduce en el metal feminista con el análisis procesual relacional de sus prácticas.

Para Adrián Buzzaqui (1999) el trabajo grupal desde la metodología de Pichón-Rivière constituye una forma de procesar la realidad de forma alternativa, que saca del esquema etnocéntrico, instructivo, dilemático, etc., y logra romper el estereotipo a través de la integración de diferentes fuentes de saber: la experiencia cotidiana, lo estético, lo cognitivo-intelectual y los aspectos del pensamiento mágico y mítico. Para lograrlo, refiere la importancia que Pichón-Rivière otorga al arte en el trabajo de los grupos operativos. Algo que nos devuelve a la importancia de las concepciones holísticas vistas en el cuerpo, y la consideración de estos aspectos mágico-míticos y rituales en la práctica artística feminista, para poder alcanzar un entendimiento de las propuestas analizadas en este estudio, con miras a su implementación en el ámbito educativo.

En suma, a lo largo de este epígrafe he aportado fundamentaciones, desde diferentes disciplinas, sobre el arte feminista, la pedagogía feminista, el ritual, la brujería, el cuerpo, la danza y la teoría social de grupos que ofrecen un marco de entendimiento multidimensional para mis análisis del metal feminista como herramienta de liberación. De igual forma, me

permite ir delineando estas prácticas artísticas como ejercicios pedagógicos, siguiendo las conceptualizaciones freireanas que Nelson Varas-Díaz (2021) hace sobre el metal decolonial, e imprimirles una mirada de género. Cuestión que se desarrolla, como ya he mencionado, en la última fase de esta investigación. A continuación, ofrezco un epígrafe específico sobre los métodos empleados para la recogida de datos y el desarrollo analítico correspondientes a esta primera fase investigativa.

3.2. Métodos Utilizados en la Primera Fase de la Investigación

Para al alcanzar los objetivos correspondientes a esta primera fase de la investigación, he implementado un diseño mixto de métodos cualitativos que ha incorporado tres técnicas diferentes de recogida y análisis de datos. Estas han sido: A) entrevistas en profundidad con integrantes de bandas de metal feministas, B) un análisis crítico de discurso feminista (ACDF) de diversas fuentes seleccionadas, y C) un análisis crítico de los procesos relacionales, así como de las prácticas corporales del metal feminista, desde un enfoque psicosociológico y pedagógico feminista. Los describo de forma detallada, a continuación.

A) Entrevistas

He realizado entrevistas en profundidad (Gubrium y Holstein, 2002), con 21 bandas de metal feminista del Norte y del Sur Global. Esta cantidad de entrevistas sobrepasa en más del doble los niveles de saturación de información posteriores a la décima entrevista, que ha mostrado la literatura académica (i.e. Saunders, Sim, Kingstone, Baker, Waterfield, Bartlam, Burroughs y Jinks, 2018). Sin embargo, he creído conveniente sobrepasar tales niveles, en orden a mi abordaje amplio del tema y el rango múltiple de países de procedencia de las bandas. Las entrevistas fueron realizadas tanto de forma individual como grupal, con integrantes en representación de sus bandas como con bandas al completo, según la disponibilidad de las personas participantes.

Participantes:

He entrevistado a integrantes de las bandas: *Illmara* (Suecia), *Blast Bitch* (Argentina), *Nightmarr* (Suecia), *Castrator* (EE. UU.), *Völva* (Suecia), *Feminazgûl* (EE. UU.), *Amurians* (Brasil), *Tormentress* (Singapur), *Heavy Bleeding* (Suecia), *War on Women* (EE. UU.), *Testosteruins* (Sudáfrica/Túnez), *Miasthenia* (Brasil), *Derrumbando Defensas* (Chile), *Furias* (Argentina), *Filosa* (Argentina), *Hermostra* (Argentina), *Fayenne* (Suecia), *Nachtlieder* (Suecia), *Santa Muerte* (Brasil), *Yxxan* (Suecia), y *Matriarch* (Puerto Rico). Adicionalmente, integrantes de las bandas *Denigrata* (Reino Unido), *Eskröta* (Brasil), *Yucca* (Argentina) y *November Grief* (Canadá) han colaborado con el estudio a través de comunicaciones o consultas puntuales, y están por ello incluidas en este esfuerzo.

La mayoría de las personas entrevistadas han sido mujeres (cis/trans) de diversas orientaciones sexuales y características raciales, y un hombre cis-heterosexual racializado. La media etaria de las/los participantes se sitúa en la treintena. De igual forma, la mayoría refirió haber sufrido experiencias discriminatorias dentro de las escenas de metal.

Criterios de selección de la muestra:

He seleccionado a las personas participantes en base a los criterios de mayoría de edad, participación en alguna banda feminista de metal y consentimiento de publicación del contenido de las entrevistas. Asimismo, el criterio para la selección de las bandas se ha basado en la existencia de un explícito posicionamiento político feminista por parte de las agrupaciones.

Procedimientos:

Durante 24 meses (2020–21), las personas participantes en el proceso de entrevistas nos hemos reunido vía plataformas electrónicas (Zoom meetings, llamadas telefónicas, entrevistas escritas individuales y grupales, comunicaciones vía e-mail, mensajería de Facebook o

WhatsApp) como consecuencia de los retos que ha supuesto la pandemia Covid-19, durante el período de la investigación. Grabé todas las entrevistas y reuniones en video/audio y las transcribí para el posterior análisis de su contenido.

B) Análisis Crítico de Discurso Feminista (ACDF)

Para el desarrollo del análisis discursivo he tenido en consideración diversas fuentes referenciales que, identifican cómo el análisis crítico de discurso (ACD) sigue la premisa de poner en evidencia y visibilizar —cuestionando de forma crítica y comprometida— las relaciones de poder, dominación y control presentes en los discursos. Según Van Dijk (1999, p. 23), el ACD: “toma explícitamente partido y espera contribuir de manera efectiva a la resistencia contra la desigualdad social”. Por otro lado, la investigación feminista ha planteado la necesidad de un espacio desde el cual poder suplir las ausencias manifiestas sobre las relaciones de género en el ACD, así como poner de manifiesto las perspectivas propias, aportando a los debates y corpus de las disciplinas, a través del análisis crítico de discurso feminista (ACDF) (i.e. Lazar, 2007a; Azpiazu, 2014). El objetivo del ACDF es desvelar cómo los discursos reproducen ideologías que mantienen las relaciones jerárquicas de poder basadas en el género y en otros factores que se entrecruzan de forma interseccional (Lazar, 2007b) y colonial (Vigoya, 2016). De igual forma, intenta visibilizar los discursos que construyen resistencia, contranarrativas y empoderamiento (i.e. Lazar, 2007b; Nartey 2021) con el objetivo de que el conocimiento resulte en herramientas de cambio social (i.e. Lazar, 2007b; Azpiazu 2014).

El ACDF es un corpus teórico en elaboración y crecimiento, en el que es crucial aportar nuevas direcciones y elementos, desplazando las miradas y ampliándolas (Azpiazu, 2014). Siguiendo a Lazar (2007), el ACDF reconoce una dimensión multimodal en los análisis que generalmente falta en otros enfoques. Es importante, por tanto, que el ACDF incida en las maneras en las que generamos conocimiento, con la incorporación, innovación, adaptación y

diseño de métodos creativos que se adecúen al objeto de estudio y/o se abran a vías participativas (Azpiazu, 2014). Por ejemplo, Azpiazu cita a Adele E. Clarke como un modelo dentro del ACDF, al proponer la elaboración de mapas que contribuyan a “situar” los análisis del discurso en sus contextos materiales. En base a las anteriores premisas, he implementado un ACDF adaptado a mis intereses investigativos y objeto de estudio, que describo en detalle a continuación:

Procedimientos:

El ACDF que he desarrollado en esta investigación sigue por un lado el esquema “paso a paso” de Dianna R. Mullet (2018), incorporando un enfoque analítico feminista interseccional. He realizado un análisis multimodal, incluyendo diversas fuentes textuales y visuales del fenómeno a estudiar (i.e. letras de canciones, artes de discos, fotografías promocionales, declaraciones en medios especializados o webs/perfiles promocionales de las bandas, y perfiles personales de las artistas en redes sociales, así como las respuestas de las entrevistas en profundidad realizadas con las bandas). En mi análisis, he privilegiado las consideraciones ideológicas, argumentativas y narrativas sobre las estéticas y lingüísticas, en base al cumplimiento de mis objetivos de estudio. De igual modo, mi ACDF ha estado informado por los resultados de la investigación-acción participativa (IAP) —descrita en el cap. 4— en la que de forma colectiva hemos evaluado los contextos (escenas musicales), donde ha emergido el fenómeno de estudio. Es decir, la IAP aporta a mi ACDF información que ayuda a situar los discursos en sus contextos materiales, incluyendo además, el elemento participativo mediante una herramienta metodológica no contemplada regularmente en los enfoques de ACD. De otro lado, en mi ACDF la participación ha sido implementada en orden a minimizar el posible sesgo eurocéntrico que pudieran contener mis interpretaciones, mediante una revisión dialogada con las bandas autoras del Sur Global, de mis argumentaciones sobre sus obras.

Reitero que mis procedimientos de análisis han seguido la guía “paso a paso” de Dianna R. Mullet (2018), desde un enfoque feminista interseccional, y adaptado en orden a priorizar las consideraciones ideológicas, argumentativas y narrativas del discurso. Describo brevemente los pasos seguidos:

Paso 1: Selección del discurso

Mi ACDF trata de localizar y analizar aquellos discursos artísticos feministas emergentes en los contextos de las escenas musicales de metal. Este es un fenómeno artístico no contemplado en la literatura previa, que resulta muy pertinente al entendimiento de los feminismos dentro de las culturas urbanas y las artes.

Paso 2: Localización, selección y preparación de las fuentes de datos

La localización de las bandas feministas la he realizado a través de una búsqueda individual por medios virtuales en webs especializadas tales como *The Metal Archives: Encyclopaedia Metallum* y *Bandcamp*. De igual manera, a través de mis perfiles en redes sociales solicité la colaboración de mis contactos en diversas escenas musicales para la búsqueda y localización de bandas de metal feministas en cualquier contexto.

Una vez localizadas y seleccionadas las bandas participantes para el proceso de las entrevistas —que constituyen a su vez una fuente de datos para el ACDF— realicé una selección de las siguientes: 32 letras de canciones, 19 artes de discos y 11 imágenes promocionales que aparecen reflejadas en esta disertación. Así como otras complementarias, tales como; declaraciones de las bandas en medios, sus webs/perfiles promocionales, y perfiles personales de las artistas en redes sociales.

He de advertir que, aunque en su mayoría las fuentes analizadas corresponden a los trabajos de las bandas participantes en el proceso de entrevistas, posteriormente decidí incluir en la muestra obras provenientes de otras bandas de metal feminista que han ido emergiendo a

lo largo del proceso investigativo en varios contextos, como forma de profundizar en el análisis del fenómeno de estudio. Por tanto, las fuentes anteriormente citadas, incluyen las obras de las bandas participantes en las entrevistas y otras que he considerado representativas para iluminar mis reflexiones, aunque sus autoras/es no hayan participado en las entrevistas.

Paso 3: Exploración del trasfondo de las fuentes

En esta fase, debido a la magnitud e imposibilidad de abarcar una exploración rigurosa de los múltiples contextos del Norte y el Sur Global donde han emergido las bandas feministas, como ya he mencionado, consideré realizarla a través de una investigación-acción participativa (IAP). La ideación de la IAP se explica detalladamente en el cap. 4 de esta disertación. Sin embargo, tengo que remarcar, una vez más, que sus resultados han informado esta etapa del ACDF de forma eficaz, rigurosa y ética sobre los contextos (escenas musicales) donde ha emergido el fenómeno de estudio; resultando a la par, el conocimiento generado por tal IAP, un aporte para la propia comunidad participante en el avance de la justicia de género en las escenas musicales. Es decir, la IAP aporta a mi ACDF información que ayuda a situar los discursos en sus contextos materiales, incluyendo además, el elemento participativo mediante una herramienta metodológica no contemplada regularmente en los enfoques de ACD.

Por otro lado, en la exploración del trasfondo de las fuentes he tenido en cuenta las identidades de género, orientación sexual y otras características como las raciales, de clase o diversidad funcional de las personas autoras, sus historias de vida y experiencias de participación igualitaria y/o discriminación y violencia, dentro de las escenas musicales. De igual modo, he considerado las fórmulas de producción que utilizan, por ejemplo, *Do It Yourself* (DIY) o *Do It Together* (DIT).

Paso 4: Identificación de temas

El análisis temático lo he enfocado a la identificación y descripción significativa de los diversos posicionamientos políticos dentro de los feminismos, sus argumentos y contranarrativas. En concreto, he revisado la recurrencia, posicionamiento y argumentario ofrecido para varias categorías conceptuales en los discursos, en orden a la relevancia que tienen dentro de las teorías feministas, así como a los intereses que las personas entrevistadas han emergido en las conversaciones. Tales categorías conceptuales han sido:

- Cuerpo, violencia y derechos reproductivos
- Género
- Justicia, venganza y transgresión
- Religión, espiritualidad y brujería
- Empoderamiento
- Interseccionalidad
- Decolonialidad.

Paso 5: Analizar las relaciones externas en las fuentes (interdiscursividad)

He observado la interdiscursividad mediante el análisis comparativo de las diferentes fuentes seleccionadas. De modo que, he explorado las conexiones y concordancias, por ejemplo, entre los posicionamientos realizados por las artistas en nuestras entrevistas y las letras de las canciones o entre las portadas de los discos y los discursos en medios o redes sociales. De igual forma, he comparado tales discursos con otros aparecidos en diferentes textos y estudios de la música metal (i.e. Kahn-Harris, 2007), para contrastar las narrativas hegemónicas y contranarrativas emergidas, así como con textos académicos con perspectiva feminista. En concreto, entro en conversación con los textos de autoras que considero claves en la comprensión del fenómeno feminista en el metal, como Jasmine Shadrack (2021) o

Susane Rodrigues de Oliveira y Thais Nogueira (2022). Por último, he prestado atención a la influencia y las relaciones recíprocas que los discursos tienen para las propias artistas, así como a su recepción en las escenas de metal.

Paso 6: Analizar las relaciones internas de los textos

Como he mencionado, he obviado realizar un análisis lingüístico, debido a la diversidad de la procedencia de las bandas, pues las fuentes están en múltiples idiomas. Dichas fuentes las presento traducidas al español en mis resultados. Por tanto, he examinado los discursos en busca de patrones argumentativos que representen explicaciones de las relaciones de poder y las posiciones políticas dentro de los feminismos. Asimismo, he prestado atención al uso de los símbolos, imaginería feminista, el uso de colores o las metáforas visuales empleadas para el cuerpo-tierra o el desplazamiento del Otro del marco de referencia. Mi análisis destaca una atención profunda al estudio de las figuras femeninas que aparecen en los discursos y a la resignificación de las narrativas históricas y/o míticas en torno a estas figuras.

De otro lado, he ampliado esta etapa incluyendo una revisión de las formas de enunciación de los discursos (i.e. entonación, músculo, abstracción), entendidos como prácticas sociales performativas (Butler, 1990), en base al modelo establecido por Moira Roth (1983) para las diferentes formas que adopta la performance feminista. Esto me ha permitido identificar varios modos narrativo-performativos dentro del metal feminista.

Paso 7: Interpretación o análisis hermenéutico

En esta última fase reflexiva he vuelto a examinar los significados de los temas principales, las relaciones externas y las relaciones internas, revisando los rasgos estructurales y los fragmentos individuales, situándolos en el contexto más amplio y con los temas establecidos en las etapas anteriores. Describo lagunas, así como reflexiones personales críticas en torno a la ética transgresora o el cambio paradigmático dentro del metal.

C) Análisis Crítico de los Procesos Relacionales y de las Prácticas Corporales

En esta sección analítica realizo una indagación sobre los procesos relaciones y las prácticas corporales del metal feminista, desde un enfoque psicosociológico y pedagógico feminista. Las directrices emanadas del IV Congreso Internacional en Investigación en Ciencias Sociales de las Prácticas Artísticas, *Artes en Cruce*, (2016), establecen reflexiones epistemológicas y metodológicas al respecto (Bugnone, Fernández, Capasso y Urtubey, 2016), que sigo para realizar mis análisis. Tales directrices destacan la necesidad de la transdisciplinariedad, y la puesta en práctica de diseños metodológicos y analíticos que integren técnicas provenientes de las ciencias sociales unidas a otras específicas dentro del campo de las artes, capaces de configurar métodos adaptados al objeto de estudio. De tal forma, en mi diseño sigo los desarrollos sobre crítica genética artística de Cecilia Almeida Salles (2008) y los combino con el uso de algunos instrumentos de la investigación basada en imágenes, siguiendo a Marín Viadel y Roldán (2020).

En concreto, siguiendo a Salles (2008), la crítica genética surge con el deseo de comprender mejor el proceso de creación artística. La crítica genética no tiene acceso a la totalidad del proceso de creación y ninguna pretensión de encontrar fórmulas explicativas para este fenómeno, sino el intento de aproximarse, desde diferentes ángulos a los procesos de generación del arte. Interroga la obra desde el movimiento del proceso que la engendra y diseña herramientas que iluminen la plenitud de significados de esta dinámica (Lois, 2014). Busca conocer los procedimientos, teniendo en cuenta de forma principal la actividad de las/los artistas. Es posible, por tanto, indagar en los procesos a través de las huellas que el autor deja en registros, textos y entrevistas en medios, pero de igual manera, la crítica genética señala la posible utilización de una gran variedad de fuentes de datos y técnicas analíticas. Entre otras, la revisión documental especializada, las entrevistas en profundidad, los acompañamientos de los procesos o la observación participante. Mención aparte, merecen los escasos intentos de

análisis de los procesos creativos desde la subjetividad que tienen en cuenta el inconsciente, desde los enfoques psicológicos y pedagógicos (Herrán, 2012).

Procedimientos:

Mi análisis de procesos relacionales de las prácticas artísticas y prácticas corporales del metal feminista presta atención a lo subjetivo. En consecuencia, he desarrollado una crítica genética adaptada a mis objetivos. Es decir, aplicándole en esta ocasión un enfoque teórico-conceptual psicosociológico y pedagógico feminista. Por tanto, para el análisis de procesos relacionales de las prácticas artísticas, he incorporado como fuente primordial la descripción de las propias artistas sobre sus prácticas a través de las entrevistas en profundidad. He complementado esta información con la obtenida en el ACDF sobre esta misma temática. Por otro lado, para el análisis de las prácticas corporales que utiliza el metal feminista, en tanto estas son puestas en acción, de forma general, tanto por artistas como por consumidoras/es dentro de las escenas, a la revisión documental de bibliografía especializada, he incorporado la revisión de fuentes documentales tales como imágenes promocionales, videoclips, performances y actuaciones grabadas en vídeo de las bandas y otras artistas femeninas disponibles virtualmente. Por tanto, en la investigación utilizo algunos instrumentos de análisis propios de la investigación basada en imágenes, tales como las series fotográficas comparativas. Finalmente, he incluido como fuente de datos mi propio saber experiencial como partícipe en las escenas de metal de varios países por un período de más de 30 años.

En concreto, para el análisis de procesos relacionales de las prácticas artísticas he incluido en las entrevistas una sección de preguntas específicas sobre los procesos creativos y de producción con el objetivo fundamental de comprobar si se reproducen las mismas técnicas de creación y de aprendizaje/sanación usadas en el arte feminista a través de los *Consciousness Raising*. He contrastado y complementado la información de las entrevistas con la revisión de las fuentes que nutren el ACDF, especialmente los registros de las artistas en medios y webs

promocionales en torno a este asunto. Por último, he incorporado las fuentes teórico-conceptuales seleccionadas para reflexionar críticamente sobre la información obtenida, en orden a comprender las dinámicas internas relacionales en las bandas.

Para el análisis de las prácticas corporales —*headbanging* y performance de poder— he desarrollado un proceso de visualización y análisis de los videoclips, performances y actuaciones grabadas de las bandas y otras artistas femeninas de metal disponibles virtualmente, centrándome en las características de movimiento, postura y gesto. De igual forma, he revisado las imágenes del archivo fotográfico del proyecto *Rockin' Ladies*, que recoge fotografías performativas de músicas de metal femeninas españolas, cuya directora y creadora ha cedido amablemente a este estudio para su observación. Posteriormente, he contrastado las anteriores fuentes con registros visuales virtuales disponibles de las danzas femeninas Nakh y Zaar africanas, así como con las “posturas de poder” que ha estudiado Amy Cuddy (2021). En cuanto a la práctica corporal del *bodypainting*, he rastreado para su análisis las fotografías promocionales y/o subidas por las integrantes de las bandas seleccionadas a sus redes sociales, así como sus videoclips o grabaciones de conciertos, para observar el uso y forma del *bodypainting* que utilizan y contrastarlos con las referencias visuales y teóricas sobre el *corpse paint* en las bandas de metal extremo. Por último, he aplicado, de forma general, en el análisis de las prácticas corporales, los saberes derivados de mi propia experiencia como partícipe en las escenas de metal.

Toda vez descritos de forma detallada los métodos utilizados en esta primera fase investigativa, a continuación, presento mis resultados. En primer término, ofrezco el ACDF y, seguidamente, el análisis crítico de procesos relacionales de las prácticas artísticas feministas, así como de las prácticas corporales.

3.3. Resultados: El Metal Feminista como Herramienta Artística de

Liberación

Concibo el *Sur Distorsionado* como un espacio tanto geográfico como simbólico donde personas de las poblaciones oprimidas del mundo, impactadas por el proyecto moderno/colonial, utilizan la música metal para reflexionar críticamente sobre sus experiencias. Informando de esta manera a otras personas sobre las dificultades que viven, construir (internamente/externamente) comunidades críticas, y actuar sobre esas vivencias a través de prácticas liberadoras.

Nelson Varas-Díaz, 2022, p. 21.

Los ecos de los distintos feminismos han cruzado la frontera de lo inaudible en el ámbito de la música metal. Su aparición, tardía y residual, es un grito inconexo inmerso en el aparente perpetuo ruido blanco (Clinton y Wallach, 2015) de la masculinidad que ahoga este género musical (i.e. Walser 1993; Weinstein 2000; Kahn-Harris 2007; Hill, 2016). Su presencia residual esconde un rico y complejo entramado de prácticas artístico-políticas que ameritan atención; pese a la dificultad que implica investigar sobre un fenómeno marginal, en el que el acceso a la información es limitado. Por ende, este estudio ha de entenderse como una mirada parcial sobre el fenómeno del metal feminista dentro de un panorama mucho más amplio.

La selección de bandas para mi estudio —21 bandas, más 4 bandas colaboradoras²²— ha incluido en el proceso de entrevistas a aquellas que mantienen un discurso político abierto y directo, de forma que pudiera alumbrar un análisis de conceptos, categorías y prácticas identificables dentro de las epistemologías feministas y del arte feminista. Por tal motivo, descarté de la selección inicial en mis entrevistas aquellas otras bandas más imprecisas,

²²Descritas anteriormente en el apartado metodológico de este capítulo.

alegóricas u oblicuas en sus discursos. Esto no quiere decir que sus aportaciones no sean relevantes al recorrido de los feminismos²³ en la música y cultura metal, sino que, para la clara identificación de emanaciones teóricas feministas en la producción artística de las bandas era necesaria una muestra que mantuviera una postura política explícita que sirviera a mis análisis. Por esta razón, me refiero a estas bandas autodenominadas explícitamente políticas como “metal feminista”, para distinguirlo aquí de la reflexión en torno a los feminismos, entendidos como un avance en la igualdad de género en las escenas del metal de forma general, que pudiera manifestarse en otro tipo de prácticas o activismo.

Sin embargo, desde que comencé este estudio en 2019, estamos asistiendo a una eclosión de bandas que tratan temas que aluden a cuestiones relacionadas con la opresión de género, sin necesidad de que todas ellas se denominen feministas. De modo que, aunque inicialmente estas bandas no fueron contempladas en la muestra seleccionada para las entrevistas, he considerado conveniente incluir algunos ejemplos de estas propuestas en el análisis discursivo, para dejar constancia de que el fenómeno de los feminismos dentro del metal tiene muchas formas de manifestarse. Una vez aclaradas estas cuestiones, comienzo con un mapeo general sobre las características del metal feminista.

²³Agradezco la clarificación que en este sentido me han aportado Mónica Mayer y Karen Cordero, dos de las figuras latinoamericanas más influyentes del arte feminista y la crítica feminista del arte, respectivamente. Ambas coinciden que, en el arte feminista estarían incluidas todas aquellas aportaciones que hubieren contribuido a abrir espacios o a la lucha de las mujeres y personas de género no normativo, aunque las artistas no se declaren expresamente feministas. Ambas defienden que, en muchas ocasiones, la crítica feminista aparece de forma oblicua e indirecta en la producción artística, como una estrategia ante las posibles reacciones o agresiones a las que un mensaje feminista directo puede exponer a la artista, sobre todo en determinados contextos opresivos. Esta posición es compartida por otras historiadoras y críticas feministas del arte como Patricia Mayayo o Andrea Giunta. Asimismo, tal como aduce Francesca Gargallo (2014) existe una razón para aquellas personas que claramente realizan una acción de lucha a favor de las mujeres o diversidades sexuales y de género rechazando el término feminista, en tanto éste es entendido en términos hegemónicos. Es decir, en términos coloniales. Por ende, no se reconocen dentro del feminismo al considerarlo una muestra más de imperialismo occidental y violencia epistémica, experimentada a través de miradas (i.e. programas, ONGs) que les imponen una determinada manera de entender la lucha y liberación de las mujeres.

3.3.1. *Metal Feminista: Mapeo y Visión General*

El metal feminista es un fenómeno complejo, prácticamente ausente de los trabajos académicos de la música metal. La actividad política feminista que usa el metal como herramienta creativa está siendo desarrollada por mujeres, personas LGTBIQ+ y algunos hombres con un fuerte sentido contestatario. Las bandas, por tanto, pueden aparecer con formaciones exclusivamente integradas por mujeres —en este primer grupo están la mayoría de las bandas participantes activas del estudio— o bien ser mixtas. Existen bandas formadas por una sola persona, así como bandas en las que la mayoría de sus miembros son hombres y como cantante hay una mujer. Estas últimas bandas, que he identificado en algunas ponencias como “bandas escuadrón”, son lideradas por una artista feminista que dirige el sentido y discurso de la banda. Aunque en pocas ocasiones se identifican como bandas feministas, el mensaje feminista permea todo su discurso y estética, letras, visuales y declaraciones públicas. Ejemplos de estas “bandas escuadrón” son: *Venom Prison* (Reino Unido), *Meurtières* (Francia), *Svalbard* (Reino Unido) o *Miasthenia* (Brasil) hasta 2021. En ocasiones, existen bandas formadas exclusivamente por hombres, como es el caso de *Operation Volkstod* (Alemania) o *Sleeping in Traffic* (Canadá). Los últimos, entre otros magníficos trabajos de metal progresivo atravesados por mensajes feministas, ecologistas y anticapitalistas, presentan un disco conceptual llamado *Feminism* en 2017, acompañado del siguiente mensaje en su *bandcamp*²⁴:

El concepto del álbum *Feminism* es esencialmente una introducción y una invitación a este movimiento social. Somos conscientes de que muchas personas no saben lo que significa, o han malinterpretado su propósito mayor, y es nuestra esperanza arrojar algún tipo de luz sobre esto. El feminismo es, en esencia, un intento de mejorar las vidas de

²⁴Puede escucharse el álbum *Feminism* (2017) de *Sleeping in Traffic* en el siguiente enlace: <https://sleepingintraffic.bandcamp.com/album/feminism-2>

otras personas a través de la concienciación y la aceptación de las diferentes razas, géneros, capacidades y sexualidades; y de invocar, en consecuencia, un cambio en nuestras actitudes y nuestras acciones. Las letras del álbum están diseñadas para utilizar nuestra plataforma y nuestro privilegio para llegar a nuestros oyentes y animarlos a participar en este movimiento para mejorar el bienestar de los demás.

En definitiva, el metal autodeclarado feminista o con mensaje feminista combina en su discurso una miríada de posicionamientos políticos que producen manifestaciones diversas en los distintos contextos donde emerge. Los feminismos, en las culturas urbanas extremas, articulan en su estética y discurso elementos distintivos de la policromía de las culturas metales con una plétora de posicionamientos políticos feministas, dando lugar a un campo artista y creativo polifónico, complejo y con identidad propia. Como he mencionado anteriormente, entre los estudios relacionados previos, uno de estos posicionamientos ha sido identificado por Jocson-Singh (2019) como una muestra de un feminismo vigilante, por ejemplo, en la banda *Castrator* (EE. UU.), pero existen muchos otros. Cada banda registrada en mi estudio —tanto en el Norte como en el Sur Global— tiene una particular posición política y una forma de entender el feminismo que está afectada en grado sumo por su contexto y por sus experiencias vitales. Este hecho no es baladí pero tampoco sorprendente, conocemos que la experiencia es la base tanto de la conciencia como del arte feminista. Sin embargo, resulta obvio que este tipo de conciencia y subjetividad manifiesta en el metal ha pasado desapercibida a la mayoría de las personas investigadoras.

Tenemos constancia de cómo el arte feminista ha evolucionado en un amplio abanico de formas y temáticas, transmutando a la par con los cambios en las percepciones de género y, por tanto, desde diferentes perspectivas teóricas y políticas. Tal vez este hecho haya dificultado su identificación en las creaciones en la práctica metal, un ámbito que produce obras basadas en una plétora de ideologías feministas; desde el feminismo liberal hasta el radical, pasando

por el transfeminismo, el anarcofeminismo, el feminismo interseccional o el decolonial, entre otros. Hasta ahora, existía la creencia de que no había emergido ningún tipo de metal feminista/queer en la época temprana del surgimiento del heavy metal, y que tenía pocas posibilidades de emerger (Heesch and Scott, 2016). De nuevo, Jocson-Singh (2019) ha sido de las pocas autoras que ha referido un tipo de profeminismo en algunas bandas como *Crisis* (Reino Unido) durante los 90. Sin embargo, como demuestro en este trabajo, existieron otras bandas feministas incluso en los 80 con notables producciones contestatarias. Mi análisis basado en las coordenadas del arte feminista me ha permitido identificar varias bandas de metal feminista de los años 80 y 90 (i.e. *Life Cycle*, *Thrash Queen*, *Smut*, *Female Dominated Society* o *November Grief*).

En la etapa temprana del metal feminista únicamente he sido capaz de localizar bandas situadas en el Norte Global, pues la información disponible es escasa y difícil de obtener. La totalidad de las bandas identificadas en esta época han quedado dentro de la historia del metal en el más completo olvido. Las letras de las canciones son casi imposibles de conseguir y otros materiales adicionales, como vídeos o grabaciones, son casi nulos. Atomizadas, las bandas pioneras feministas están aparentemente aisladas unas de otras en el período histórico en el que se desarrollaron. Una cuestión en notable contraste con las bandas actuales, en las que se tejen redes locales y esfuerzos comunes entre ellas. Algunos ejemplos de esta interacción entre las bandas actuales son la organización de eventos propios, tales como el *Feminist Black Metal Massacre* celebrado en Suecia (2019), en el que participaron bandas incluidas en este estudio. También Argentina o Chile son núcleos importantes en los cuales existe una red de bandas y artistas que trabajan juntas y organizan actividades comunes desde una perspectiva feminista. Por ejemplo, el colectivo chileno VOFEMEX, conformado por vocalistas femeninas de música extrema, ha realizado de forma colaborativa una versión metal y videoclip de la performance *Un Violador en Tu Camino* del colectivo LASTESIS. Al margen de estos proyectos artísticos

musicales existen muchas otras iniciativas colaborativas artísticas y/o activistas feministas. Algunos ejemplos de estas redes de apoyo y acción feminista, entre otras muchas iniciativas, son el proyecto fotográfico para la visibilización de las mujeres en el metal *Rockin' Ladies* (España), la comunidad global virtual *The Doom Hag*, el fanzine colaborativo *Sycamore* (Alemania-España), los sellos musicales feministas/antiespecistas/antifascistas *Vita Detestabilis* (España) y *Fiadh Productions* (EE. UU.), o la plataforma de denuncia de abusos sexuales en el metal *Kill the King* (Suecia). De modo que, el activismo metal feminista está diversificado en una amplia paleta de actividades y acciones creativas, que en su mayoría adoptan formas de producción *Do it Yourself* (DIY) o *Do it Together* (DIT).

Otra observación sobre las bandas feministas pioneras, en contraposición a las actuales, es la negativa acogida y las críticas despiadadas que suscitaron sus trabajos en la época temprana del heavy metal. Una cuestión que puede invisibilizar y disolver, tal como ocurrió, sus esfuerzos y el potencial para inspirar otras acciones similares. Por el contrario, la mayoría de las bandas actuales expresan recibir *feedbacks* del público y críticas positivas a sus trabajos, así como un reconocimiento de la importancia tanto de su presencia, como de sus mensajes. Las respuestas de Shawna Potter, cantante de *War on Women* (EE. UU.), son un buen ejemplo del común de las respuestas recibidas en las bandas entrevistadas:

Solo hemos recibido comentarios negativos de trolls, no de medios de comunicación legítimos [...] He escuchado (decir) a algunos miembros del público y algunas personas de grupos musicales que han aprendido algo escuchando nuestra música, que les gusta lo que hacemos, que es importante y que deberíamos seguir haciéndolo.

A partir de esta breve contextualización sobre el metal feminista ofrezco, a continuación: en primer término, un *ACDF* basado en su mayor parte en letras de canciones, artes de álbumes o imágenes usadas por las bandas, declaraciones de las artistas en los medios, redes sociales, etc., así como en las entrevistas en profundidad que he realizado con las bandas.

Dentro de este primer abordaje analítico distingo los modos narrativo-performativos del metal feminista, analizo una serie de categorías conceptuales en el discurso de las bandas seleccionadas y, finalmente, desarrollo un apartado específico para las bandas del Sur Global. Este último desarrollo analítico diferenciado del Sur Global responde a la necesidad de una comprensión desde paradigmas interpretativos situados. En tal caso, los feminismos negros, autónomos latinoamericanos, comunitarios y decoloniales son la base interpretativa para estas bandas. En segundo lugar, ofrezco un análisis de los procesos relacionales de las prácticas artísticas y de las prácticas corporales. En este apartado, observo por un lado a algunas bandas de metal feminista que he nombrado “bandas coven”, como dispositivos relacionales para el desarrollo personal y la justicia social, y abordo los procesos intersubjetivos de la práctica artística. Por otro lado, presto atención a las prácticas corporales del metal —*headbanging*, performance de poder y *bodypainting*— en relación con sus capacidades físico-sensuales, contrastándolas, por ejemplo, con las danzas femeninas rituales Nakh y Zaar del norte de África. De tal modo, paso a observarlas como herramientas de empoderamiento o como activaciones en el proceso de descolonización/despatriarcalización del cuerpo. En último término, aquí se esbozan, inferidas, las líneas de un patrón didáctico del metal feminista y un ejercicio comparativo con el arte feminista que se ofrecen en detalle en las conclusiones de esta disertación. Comienzo, a renglón seguido, con el análisis de discurso.

3.3.2. Análisis Crítico de Discurso Feminista (ACDF) del Metal Feminista

El siguiente es un ejercicio de exégesis o interpretación, desde una perspectiva empirista feminista, a partir del análisis discursivo de letras de canciones, imágenes y artes de álbumes, entrevistas en profundidad realizadas con las bandas, así como seguimiento de las comunicaciones de las bandas en redes sociales, webs, y páginas personales de las artistas o declaraciones en entrevistas en medios especializados. Mi análisis discursivo, como he avanzado, no se ciñe a las bandas entrevistadas, sino que amplía su rango de observación a

otras para fundamentar mis argumentaciones. De igual modo, mi análisis distingue las bandas del Sur Global en un epígrafe específico, ya que son evidentes algunas diferencias significativas entre algunas de las bandas estudiadas. En suma, propongo una aproximación al “exceso”; entendido como aquello que se desborda, lo que queda en el margen, el resto o la exterioridad. Un exceso encarnado en las prácticas artístico-políticas feministas y crecido en los intersticios de las escenas del metal, donde personas feminizadas han sido relegadas simbólica y prácticamente, a los márgenes de la producción (Savigny y Sleight, 2015). Atiendo particularmente, en las bandas del Sur Global, un exceso rezumante de una herida geolocalizada que se hace visible a través de las producciones artísticas, concretándolas, profundamente atravesadas por ineludibles realidades sociales opresivas.

Desde aquí, invito a escuchar las reverberaciones que emanan de las reflexiones inicialmente propuestas por la teoría y la praxis feminista, y que ahora están presentes en la práctica metal, no sin tensiones y contradicciones. Mi interés se centra en identificar cómo las bandas feministas trabajan categorías conceptuales a partir de las cuales sea posible conectar sus narrativas con las teorías y epistemologías feministas y de género, para dilucidar su significación e identificar las diferencias entre ellas. Recuerdo que, con el fin de minimizar el posible sesgo eurocéntrico que pudieran contener mis interpretaciones, he sometido el análisis de discurso de artes y líricas de las bandas del Sur Global a una revisión y aprobación por parte de las bandas autoras. De mi ACDF global resaltaré cinco temas que detallo a continuación. Comenzaré a partir de: A) la identificación de diferentes modos narrativos-performativos en el metal feminista. Seguidamente, analizaré cómo se tratan en el metal feminista una serie de categorías conceptuales, destacando las referidas a: B) Cuerpo, violencia y derechos reproductivos; C) Género; D) Justicia, venganza y transgresión; y E) Religión, espiritualidad y brujería. Comienzo, a reglón seguido, con los modos narrativo-performativos identificados en el metal feminista.

A) Modos Narrativo-Performativos en el Metal Feminista. Es observable en el discurso de las primeras bandas feministas una correlación con las actuales bandas analizadas, identificable a través de las temáticas que atraviesan sus trabajos. Encontramos ideas críticas que giran en torno a la denuncia de la violencia sexual (i.e. *Smut*, EE. UU.), los derechos reproductivos (i.e. *November Grief*, Canadá) o activan un sentido de justicia retributiva²⁵ a través de ficciones violentas (i.e. *Thrash Queen*, EE. UU.; *Female Dominated Society*, EE. UU.). Dichas temáticas seguirán apareciendo de forma recurrente en las bandas contemporáneas en todos los contextos. Atiendo a lo largo de este epígrafe estas recurrencias, mediante el análisis de algunas categorías centrales que aparecen en la mayoría de las bandas del Norte Global, y muchas del Sur Global, de forma reiterativa. Tales categorías conceptuales atienden a las preocupaciones centrales en la reflexión crítica de las bandas, y se manifiestan generalmente en varios modos narrativo-performativos. He referido que este trabajo no pretende de ninguna manera un tipo de homogeneización sobre el metal feminista, más bien pretende mostrar su gran diversidad. La evidente heterogeneidad del metal feminista —sus múltiples gradaciones discursivas y políticas; abiertas, directas, indirectas, metafóricas— resulta en la imposibilidad clasificatoria de las bandas en cajones estancos. A pesar de lo anterior, sí es posible delinear algunas características comunes e identificar dentro del metal feminista los diferentes tipos de la performance feminista, vistos en Moira Roth (1983). Por supuesto, como la autora puntualiza, puede suceder que las artistas practiquen una u otra de forma simultánea, tal y como ocurre en muchas bandas. En general, propongo que dentro del

²⁵La concepción que aparece en el metal feminista de justicia retributiva está basada en la idea de justicia punitivista ante un crimen, una falta, etc. Es el tipo de justicia generalmente implantada en las sociedades occidentales. Más allá de que la justicia produzca beneficios o perjuicios sociales tangibles, se trata de una justicia aleccionadora. La pena tiene un carácter retrospectivo, acorde con la conducta criminal y estrictamente destinada a sancionar de acuerdo con la gravedad de dicha conducta, no a reparar a la víctima o a que la persona infractora se responsabilice de su falta (Ver: Cavadino, M. y Dignan, J. (1997). *The Penal System: An Introduction*. Sage) En el metal feminista esta aplicación de justicia retributiva (punitivista) ocurre por medio de ficciones simbólicas. Conforman, generalmente, una acción imaginada que responde de forma alternativa ante una justicia que actualmente no responde ante los crímenes contra las personas feminizadas con la dureza que se esperaría de su propia lógica.

metal feminista existen cuatro grandes modos en los que las bandas insertan sus narrativas y performances, y que tres de ellos son concordantes con las tipologías performativas propuestas por Roth. Aquí he denominado a estas tipologías “modos narrativo-performativos” como sigue, y exclusivamente con fines aclaratorios:

Modo Guerrilla: es aquel modo narrativo-performativo de exposición cruda de la realidad. Generalmente, presenta un discurso con entonación y posicionamiento político feminista de confrontación y protesta directa (en la línea de la tradición de protesta punk) o de la performance feminista de reclamo, denuncia o llamada a la acción, como describe Moira Roth. Asimismo, el discurso suele interseccionar con otras preocupaciones de índole política (i.e. capitalismo, ecocidio, racismo). Dentro de esta categoría podemos encontrar bandas como *War on Women* (EE. UU.), *Derrumbando Defensas* (Chile), *Tormentress* (Singapur), *Blast Bitch* (Argentina), entre muchas otras. Este modo narrativo-performativo podrá verse en profundidad ejemplificado en el análisis discursivo que dedico a las bandas del Sur Global, en concreto en mi revisión de la noción de interseccionalidad, a través de la banda *Derrumbando Defensas* (Chile).

Modo Lone (She) Wolf: es aquel modo narrativo-performativo con un carácter autobiográfico que refleja experiencias personales, tal como identifica Roth. Es necesario notar que es coincidencia —que no condición— que en muchas de estas bandas hay una recurrencia a que haya una única persona como integrante, coincidiendo en muchos de los casos identificados, que se trate de una mujer trans o persona de género no normativo situada en el Norte Global. Una cuestión que amerita una atención particular en reflexiones y análisis futuros, en las que esta disertación no ahonda. Son ejemplos, bandas como *Hush* (Islandia), *Coven of the Pestilent One* (Reino Unido), *Yxxan* (Suecia) o *Nachtlieder* (Suecia), entre otras. Dagny Susanne, única integrante de la banda sueca *Nachtlieder* lo expresa así en nuestra

entrevista: “Mi música es sobre mi viaje. Incluso si mi experiencia en una sociedad con puntos de vista más o menos patriarcales está destinada a reflejarse en mi creación”.

Modo Coven: es aquel modo narrativo-performativo que participa de una práctica feminista mística-ritualística, tal como describe Roth. Concurro en bandas a las que presto una especial atención en mis análisis, tanto discursivo como de prácticas y procesos, y que he denominado “bandas coven”. En términos estéticos y/o místico-espirituales, las bandas coven van a transfigurar la tendencia discursiva de protesta y de confrontación directa del punk-rock y el hardcore-metal, en una narrativa visual y lírica que utiliza la alegoría, la metáfora, la magia, la hechicería, la espiritualidad, la ficción especulativa y las figuras mitológicas femeninas. Como argumento más adelante, la espiritualidad feminista y la brujería estarán muy relacionadas con este modo narrativo-performativo como sistema de valores y horizonte de sentido alternativo al sistema patriarcal. Bandas como *Feminazgûl* (EE. UU.), *Denigrata* (Reino Unido), *Void Realm* (EE. UU.) o *Illmara* (Suecia), entre otras muchas, están dentro de esta categoría. Margaret Killjoy, de la banda norteamericana *Feminazgûl*, lo describe así en una entrevista en el medio Astral Noise: “Cuando escribo música, o cuando toco en conciertos, estoy creando conscientemente un espacio mágico, un espacio ritual” (2020, s. p.).

A los anteriores modos narrativo-performativos en los que el metal feminista se manifiesta, hemos de sumar uno más. Es notable, la existencia de una cantidad de bandas cuya performance, narrativa visual y lírica excede las descritas por Moira Roth. En suma, estas formaciones artísticas englobarían un cuarto modo narrativo-performativo dentro de las bandas feministas. Este modo ha sido el primero en identificarse dentro del metal, quizás por su mensaje transgresivo, además de por la notoriedad que ha adquirido la banda en cuestión. Como ya he citado, lo ha descrito Jocson-Singh (2019) en la banda *Castrator* (EE. UU.) como concordante con un feminismo vigilante. He respetado la denominación de Jocson-Singh y he nombrado a este modo narrativo-performativo “Modo Vigilante”. Describo sus características.

Modo Vigilante: es aquel modo narrativo-performativo que hace uso de la violencia simbólica como defensa personal, venganza contra las afrentas, y como herramienta de empoderamiento. Las bandas que usan un modo vigilante participan de una performance y narrativa que gira en torno a la idea de justicia retributiva, venganza contra la violencia recibida y la destrucción del patriarcado por métodos violentos y/o la imposición de un matriarcado con dominio de lo femenino. Dentro de este modo estaría la citada *Castrator* (EE. UU.), entre otras como *Female Dominated Society* (EE. UU.), *Hush* (Islandia) o *Matriarkathum* (Suecia).

Este último modo narrativo y performance, cuando aparece, generalmente está asociado —como bien observa Jocson-Singh (2019)— a las formas extremas del metal. Sin embargo, dicha extremidad no queda restringida a este modo narrativo-performativo, sino que se extiende al resto de los anteriores. Tampoco, dicha extremidad debe ser asociada exclusivamente con el metal, ya que esto hará que interpretemos la violencia simbólica contenida en sus discursos y performances en un sentido erróneo. Revisaré, a continuación, más en profundidad el sentido de la violencia, junto a otras categorías conceptuales importantes que atraviesan las obras feministas de las bandas para esclarecer sus significados. Esto aportará una visión más aguda de las propuestas contenidas en los diferentes modos narrativo-performativos mencionados. En este sentido, a continuación, me centro en cómo se tratan las nociones de: B) Cuerpo, violencia y derechos reproductivos; C) Género; D) Justicia, venganza y transgresión; y E) Religión, espiritualidad y brujería.

B) Cuerpo, Violencia y Derechos Reproductivos. La reflexión sobre el cuerpo, tanto la violencia ejercida sobre los cuerpos de las mujeres, como el reclamo sobre la autonomía de decisión y control sobre el cuerpo propio fueron fuente de preocupación para el arte feminista en las décadas de los 70 y 80. El metal reproduce tales asuntos centrales a la cuestión feminista. Por ejemplo, uno de los temas fundamentales tratados es la reflexión sobre el cuerpo como objeto sexualizado, expropiado, encapsulado y atrapado por la normatividad de género y los

roles tradicionalmente asignados en función de la corporalidad. La banda pionera de thrash-crust metal *Life Cycle* (Reino Unido) exploró esta temática con especial profundidad teórica en sus trabajos.

Tanto de forma visual en las portadas como en sus letras, así como en las notas teóricas desarrolladas en los libretos del EP *Myth and Ritual* (1988) y del siguiente *The Weight of Tradition* (1989); la banda realiza una crítica a los roles de género, presentándolos como una ficción impuesta, una construcción social reproducida en rituales diarios. Exponen, además, una muestra sofisticada de pensamiento estableciendo una conexión entre el proceso de subjetivación y las relaciones de retroalimentación perversa entre los géneros masculino y femenino, en el que ambos quedan capturados y sometidos. Marie, bajista y cantante, lo expresa así en la letra de la canción “Demolition”: “*Nos abrimos en canal / Mártires de los códigos sociales [...] Ella lo refleja a él/ Su ego, siempre hambriento/ La esclava, esclaviza al amo/ Desperdiciados, por la fantasía mutua*”. La letra, junto a la sonoridad circular de la canción, crea una atmósfera asfixiante que refleja la sensación de alienación y opresión de los códigos sociales de género. Tal atmósfera se ilustra con la imagen impactante usada en la portada de *The Weight of Tradition* (1989) (ver figura 1-[hipervínculo al audio](#)), donde se presenta un paralelismo entre la imagen de la izquierda, un cuerpo femenino sin cabeza con una pose sensual —demarcado por la mirada masculina, como un objeto sexualizado, sin alma o razón— y lo contrapone a la imagen derecha, una carcasa humana colgada en un matadero. El par visual organiza conceptualmente una idea sobre cómo el ojo patriarcal atraviesa el cuerpo femenino convirtiéndolo en mera carne, materia sin sustancia.

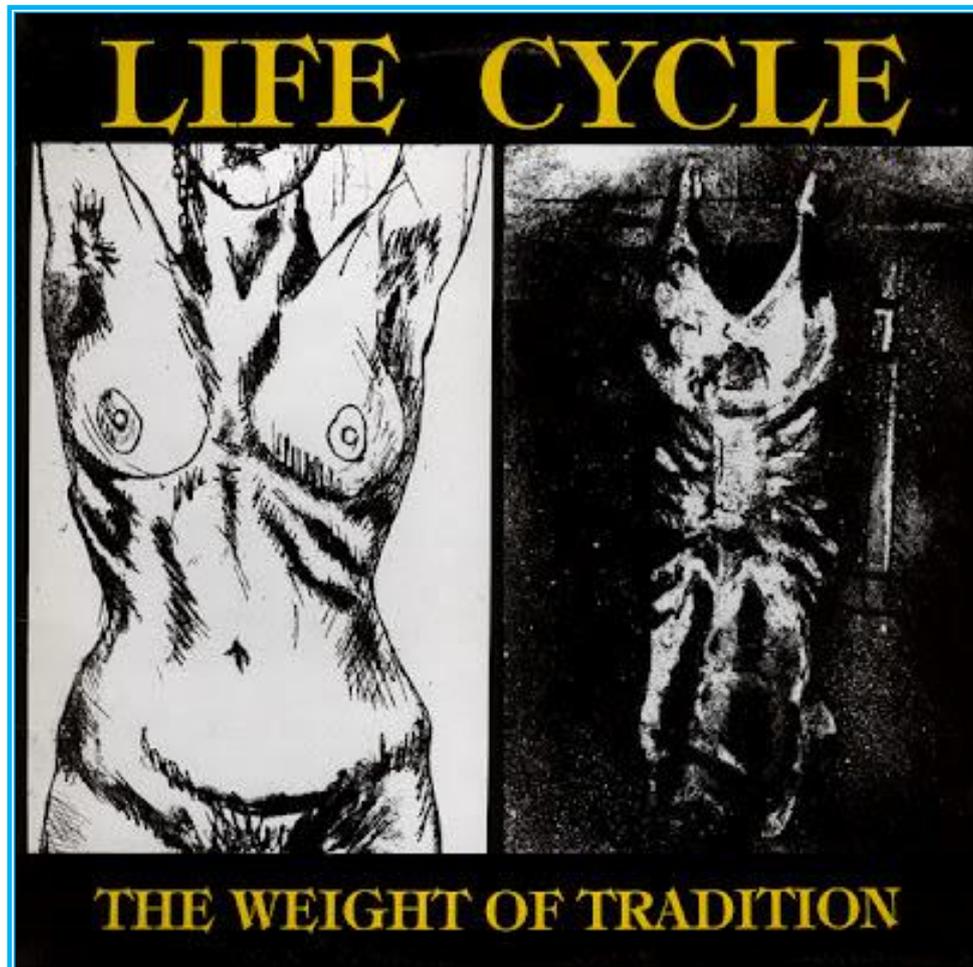


Figura 1.
Life Cycle (1989) *The Weight of Tradition*. [Hipervínculo al audio](#).
Ilustración de portada del EP, dibujo,
lápiz, tinta y carboncillo, 31'4 x 31'4
cm.

De la misma forma, la imagen del interior del libreto del trabajo *Myth and Ritual* (1988) muestra cómo los atributos del cuerpo femenino quedan capturados por una mirada falocéntrica, imponiéndole significados precisos y deshumanizantes. Las imágenes que aparecen en los trabajos de *Life Cycle* son dibujos monocromáticos a grafito, tinta o carboncillo de estética rudimentaria, no especialmente elaborados. Esta falta de pulido en las ilustraciones de las portadas tiene su correlato en el ruido que aparece en la producción musical, y que es sintomática de una contra-estética intencionada en las bandas *underground* en oposición a los cánones de la alta cultura (ver figura 2-[hipervínculo al audio](#)). Tal contra-estética se considera un valor añadido en determinados circuitos del *underground* punk y metal, ya que reviste el producto de un aura asociada con la “autenticidad”, muestra de una postura de “independencia creativa” respecto de la industria musical. Esta particular estética *underground* —y sonido “garage”— la veremos reproducida en algunas portadas de bandas clásicas y actuales, notablemente en las bandas originarias de Suecia/Noruega; lugar donde se generó una cantidad de trabajos clásicos de death y black metal, cuyos formatos visuales y grabaciones rudimentarias son consideradas auténticas piezas de culto. De igual forma, la producción limitada y en formato cassette de este tipo de piezas es usual entre las bandas feministas y, en general, en los circuitos *underground* del metal; ya que produce la idea en los/las consumidores/as de posesión de artefactos únicos de memorabilia, con mucho valor simbólico.

Los textos adicionales en los libretos de *Life Cycle*, como el siguiente extracto del libreto de *Myth and Ritual* (1988), exponen claramente el argumento central sobre cuerpo y género en los trabajos de la banda:

Anatomía es destino dijo Freud, y esta aseveración se manifiesta más verdadera que nunca en nuestra sociedad [...] Vivimos en una sociedad falocéntrica [...] la mujer es representada y se ve a sí misma como objeto porque esto es una conveniente forma de deshumanización, que visualiza a las mujeres en términos de carne. Ella es un

receptáculo vacío de mente y alma [...] ¿Cómo estos factores nos afectan? [...] El hombre vive y sufre las consecuencias también. Busca en la mujer el mito de su virilidad y las alternativas populares del héroe universal, el semental o el protector. El poder de este mito requiere la constante afirmación de las cualidades masculinas.

El conjunto discursivo desplegado en letras, sonoridad, visualidad y narrativa es excepcional y de profunda densidad crítica en los trabajos de *Life Cycle*. La narrativa de la banda articula un recorrido identificable en los postulados de Simone de Beauvoir en *El Segundo Sexo* (2013 [1949]); en la influencia histórica de la mirada social androcéntrica (*male gaze*) y la representación cultural que exponen, tanto John Berger en *Ways of Seeing* (2012 [1972]) como Laura Mulvey en *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (2001 [1975]); la alienación del deseo y la subjetividad femenina a los cánones de belleza y la mirada masculina que expone Sandra Bartky en *Femininity and Domination. Studies in the Phenomenology of Oppression* (1990) o los más recientes planteamientos del mandato de masculinidad en la configuración de *Las Estructuras Elementales de la Violencia* (2003) de Rita Segato. Texto en el que la autora nos ayuda a comprender con extrema claridad lo representado por *Life Cycle* en su propuesta:

En el último grado de la barbarie patriarcal, se revela el esqueleto mismo del sistema; aflora, descarnada, la estructura, se espectaculariza la escena psíquica fundamental, el cuerpo genérico de la mujer se reduce para adherirse definitivamente a la función de objeto destinado al consumo en la construcción de la masculinidad. (Segato, 2003, p. 256)



Figura 2.
Life Cycle (1988) *Myth and Ritual*.
Hipervínculo al audio. Dibujo, lápiz,
tinta y carboncillo, interior libreto, 10
x 7'5 cm. aprox.

Asimismo, *Life Cycle* muestra en la imagen de portada de la demo *Microcosm* (1988) una crítica a los roles de género asignados según las corporalidades. Para ello utilizan una estrategia visual, mediante la imagen de un cuerpo femenino sosteniendo una banana. Este mismo recurso visual en el que un cuerpo femenino sostiene un objeto fálico no es nuevo en el arte feminista, ha sido empleado por artistas como Lynda Benglish en su fotoperformance de (1974) en ArtForum, para parodiar los estereotipos sexuales y de género (ver figura 3-**ensayo visual**). Al tiempo, la letra del tema “Under the Shadow of Man” cuestiona la idea del esencialismo biológico de género: “*Le dijeron que las niñas nacen castradas [...] Y que su inferioridad era el resultado de su pasividad / Le echaron la culpa a la biología / Explotaron su anatomía [...] Le cosieron los labios / La circuncidaron*”.

En efecto, veremos en el siguiente apartado cómo el metal feminista asume, de forma general, el género como una construcción histórico-social impuesta sobre los cuerpos, pero no inamovible, sino como una ficción reiterativa acorde a la teoría de la performatividad de Butler (2007 [1990]). Sin embargo, mostraré cómo está presente en las bandas una conciencia crítica que constata que un mero desplazamiento en el referente simbólico no conseguirá alterar las marcas somáticas y psíquicas de la otredad sexual (Braidotti, 2005). Como explica Braidotti: “la integridad de la subjetividad y del erotismo femeninos, la totalidad de su cuerpo es cortocircuitada en el proceso [y] es necesario un tipo de mimesis mucho más profunda y afirmativa para movilizar las estructuras más arcaicas [...] este secuestro ontológico de la subjetividad [impide] que alguien pueda deshacer, deconstruir, redefinir, o desembarazarse de la subjetividad [sin antes] ser un sujeto desde donde partir” (Braidotti, 2005, pp. 65-82). En base a lo anterior, veremos cómo el metal feminista realiza un ejercicio de mimesis profunda, que excede la representación de género performativa, y trasciende hacia un ejercicio que pretende la recuperación corpo-ontológica femenina en primer término. Tal expresión visual, es enunciada con el mismo tratamiento que del cuerpo hizo el arte feminista de los 70, a través

de la iconología vaginal. Luce Irigaray (citada en Braidotti, 2005) asocia el ejercicio de la mimesis con una forma de resistencia en la que las mujeres reproducen estereotipos femeninos para socavarlos. De tal forma, observaremos cómo el ejercicio de afirmación subjetiva en el metal feminista va acompañado de una purga del dolor que produce. La expresión de la rabia y el resentimiento ante las experiencias opresivas se hacen acompañamientos presentes en las narrativas visuales vaginales, a través de las letras.

Podemos observarlo en las portadas de álbumes y otros formatos de obras plásticas del metal feminista, y asumir que se inclina hacia un mismo cometido; la exaltación y recuperación del cuerpo femenino como representación de un territorio propio. Un territorio expropiado, colonizado, humillado, instrumentalizado y usufructuado, que no pertenece a quien lo habita, ni quien lo habita lo ha amado por mucho tiempo. Así, el cuerpo femenino se erige como texto, como lenguaje propio y símbolo de la alteridad femenina enfrentando a la cultura androcéntrica que lo desprecia, tal como lo hizo el arte feminista de los 70. A menudo, expuesto con una intencionalidad antirreligiosa irreverente, como claramente se observa en la portada del álbum *Curse You all Men!* (2020) de la banda sueca de black metal *Matriarkathum* (ver figura 4-**hipervínculo al audio**). La portada del álbum vuelve a consistir en un dibujo monocromático rudimentario de una vulva enmarcada en un triángulo invertido. La vulva es representada como un símbolo sacro en la imagen mediante la emulación del manto sagrado de la virgen, con la forma que adoptan los labios mayores de los genitales femeninos. Aparece aquí claramente la simbología sagrada y mística femenina, que tiene su origen en la historia remota de muchas culturas²⁶.

²⁶ Ver, por ejemplo: Bonilla, I. (2022). Arte, vulva, vesica piscis y geometría sagrada. *Ibo en Web*. <http://www.iboenweb.com/ibo/docs/pdf/arte-vulva-vesica-piscis-geometria-sagrada.pdf>

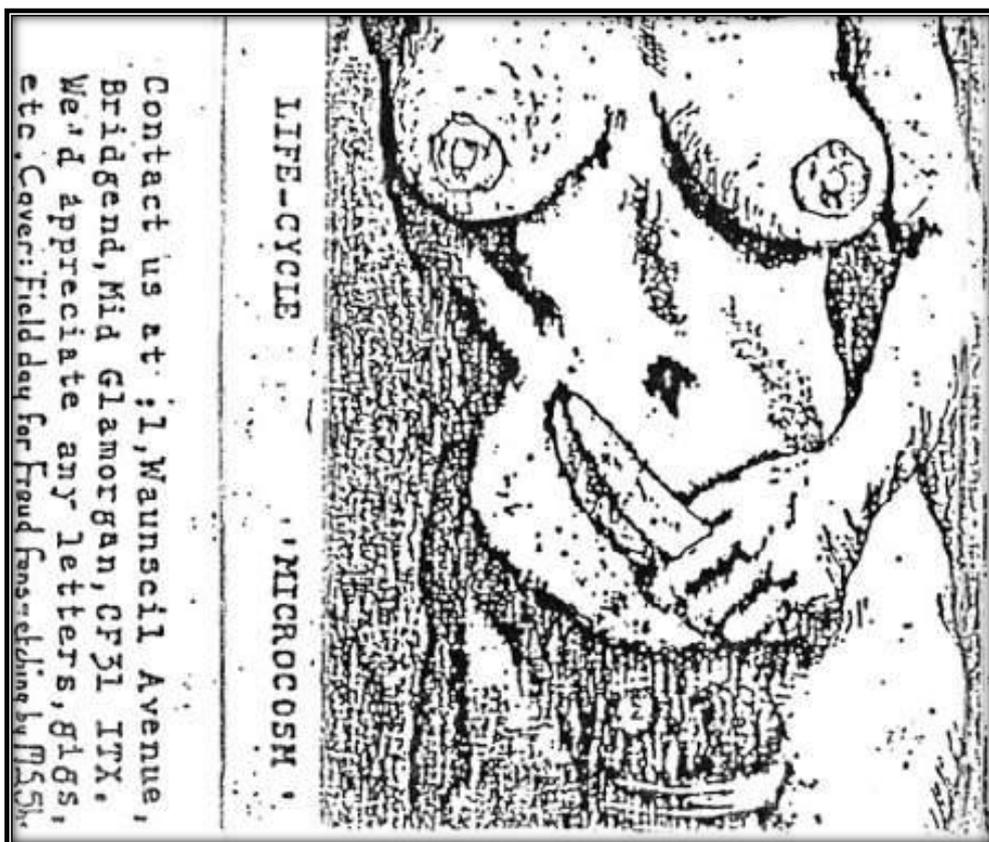


Figura 3.

Autora (2023) *Correlaciones I. Ensayo visual* compuesto por dos citas visuales, arriba, cita visual fragmento Lynda Benglis (1974) *Artforum advertisement*; y, abajo, cita visual literal Life Cycle (1988) *Microcosm*, ilustración de portada de la demo.



Figura 4.
Matriarkathum (2020) *Curse
You all Men!* **Hipervínculo al
audio.** Ilustración de portada,
dibujo, tinta, lápiz y
carboncillo, 31'4 x 31'4 cm.

Por su parte, la letra del tema “Don’t Fuck me Jesus” (ver figura 4-[hipervínculo al audio](#)), perteneciente a dicho trabajo, señala la responsabilidad de la iglesia en la configuración de las estructuras subjetivas patriarcales: “*Las enseñanzas de los hombres / No significan nada para mí / Engaño injustificable [...] Te maldigo falso profeta estigmatizado / Símbolo fálico de la redención [...] Aborrezco y rechazo / Tu culto fálico / Rechazo la sangre de Jesús / Y su semen adoctrinador*”. De igual forma, la letra esboza con sus referencias a la madre divina la importancia para estas mujeres de establecer enlaces espirituales en sus obras, a través de la iconología vaginal: “*La oscuridad interior / Brotó del pozo primario / De la impía madre divina*”. Esta exploración de lo femenino divino será una característica muy notable en el metal feminista, que abordaré en detalle más adelante, al tratar asuntos como la espiritualidad y la brujería. En efecto la iconología vaginal es una de las manifestaciones más salientes del arte feminista espiritual, que bien podría asociarse con las nociones vinculantes que esboza Walter Benjamin (1971) entre la facultad mimética y la magia simpática. Según Cinthia Eller (2000) esta manifestación estaría en el extremo más opuesto a las representaciones estereotípicas y objetificadas de la mujer en la cultura contemporánea, y la podemos identificar a través de numerosos símbolos.

Por ejemplo, el triángulo invertido es un símbolo que se repite y aparece con un significado uterino, reminiscente del equilátero dibujado al aire con las manos alzadas y conectadas entre sí de las mujeres en las marchas feministas de los 70, así como en la geometría sagrada presente en la mesa de gala en *The Dinner Party* (1974-79) de Judy Chicago. La triangulación invertida es, a su vez, un símbolo en la Wicca Diánica que representa el agua y el vientre de la Diosa. Tal figura triangular, así como su asociación con el agua, va a aparecer en portadas de álbumes de metal feminista. Un buen ejemplo de ello es la demo *Ancient Womb of Mercury* (Antiguo Útero de Mercurio) (2019) de la banda sueca de black metal *Fayenne*. En este trabajo puede observarse la figura triangular enmarcando el vacío central del agujero

cósmico primordial; el útero femenino (ver figura 5-[hipervínculo al audio](#)). La banda explica esta asociación en sus entrevistas para medios como Decibel: “Mercurio es un elemento asociado al agua que es igualmente un elemento codificado femenino [...] *Ancient Womb of Mercury* contiene material elegido para representar el poder de los códigos alquímicos femeninos y los elementos” (*Fayenne*, Decibel, 6 diciembre de 2019). Asimismo, en canciones como “Infernal Goddess” la banda propone a lo femenino como el verdadero origen de la vida. Así lo expresan: “En esta canción, como en la mayoría, queremos recordar a los oyentes que el mundo es, y siempre ha sido femenino, en modos más allá de las miserias capitalistas y patriarcales” (*Fayenne*, Decibel, 6 diciembre de 2019).

Resulta inevitable conectar la imagen del antiguo útero oscuro, el título del disco y las canciones de la banda *Fayenne* con la conocida obra de la artista también sueca Monica Sjöö; *God Giving Birth* (1968), con la que la artista revolucionó el panorama pictórico al representar a Dios como una mujer negra pariendo el universo. Como la propia artista afirma: “Quería expresar de forma holística [...] la Gran Madre como espíritu cósmico y fuerza generativa del universo [...] lo que casi me llevó al juzgado por blasfemia y obscenidad” (Sjöö, 1991, s. p.). También es fácil conectar el título y la portada del álbum con los escritos de esta relevante figura del arte feminista, cuyas investigaciones sobre la cultura femenina se materializan en textos como *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth* (1991) coescrito con la poeta Barbara Mor. En el texto, Sjöö explica magníficamente el hondo significado que tiene el giro espiritual feminista en la cultura occidental:

La Gran Madre [...] es la belleza de la verde tierra, las aguas dadoras de vida [...] Ella germina toda vida en su oscuro útero [...] Basada en el matricidio, en la muerte de toda la naturaleza y la explotación total de las mujeres, la civilización occidental se ha arruinado hasta sus cimientos, y no hay otro camino que el retorno de la Madre, quien nos da vida. (Sjöö, 1991, s.p.)

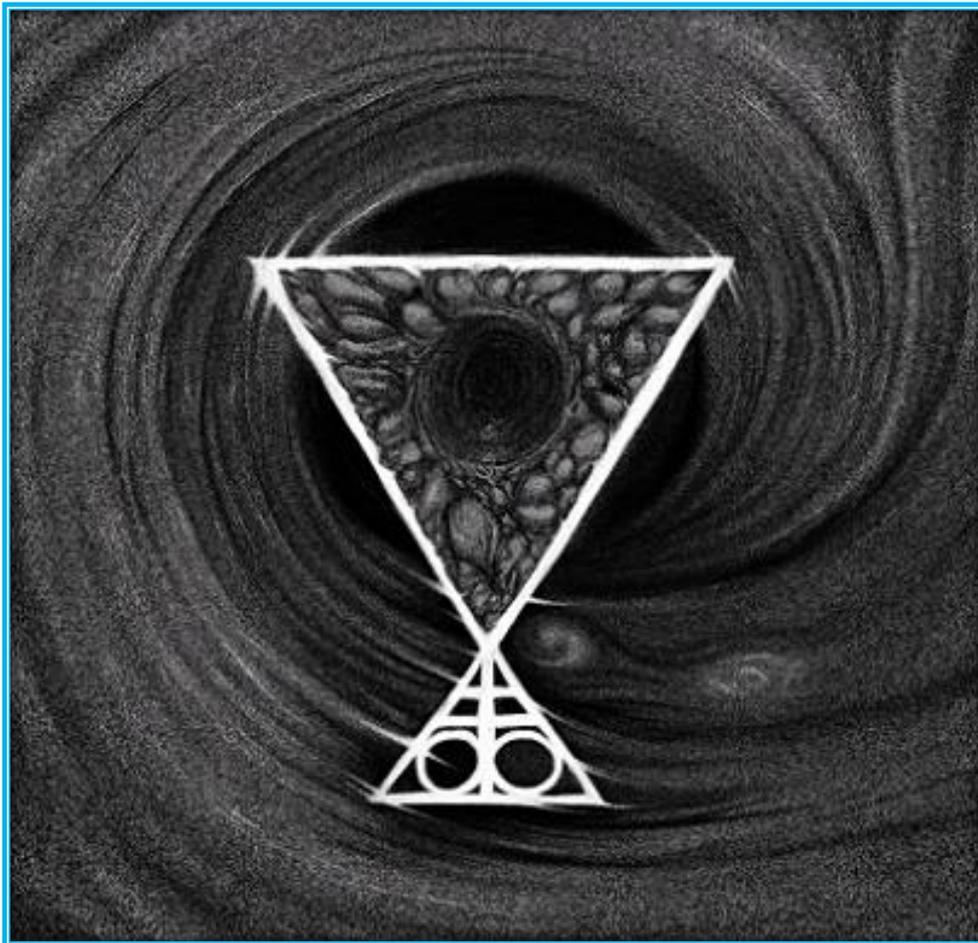


Figura 5.
Fayenne (2019) *Ancient Womb of Mercury*. [Hipervínculo al audio](#).
Ilustración digital de portada, 31'4 x 31'4 cm.

El útero cósmico como símbolo de lo sagrado es siempre un elemento crítico existencial y político femenino, tal como lo es la iconología vulvar, así como los flujos del cuerpo que embadurnaron la plástica feminista setentera. Como señala Cinthia Eller (2000) presentando esta imaginería vaginal y tratando con aspectos como los flujos corporales y la menstruación, las artistas feministas retan la estetización y la higienización que del cuerpo femenino realiza la cultura patriarcal. A la par, revierten el asco y el rechazo que vienen asociados con los flujos, el sudor o el olor de los genitales femeninos en la cultura occidental. El hartazgo de las mujeres ante estos estereotipos y humillaciones sobre sus cuerpos las lleva a poner sus secreciones en el centro de la conversación artística, tanto en sus textos (i.e. *Your Vagina Smell Well Now Naturally*, Phranc, 2012) como en sus lienzos y performances (i.e. Carolee Schneemann).

De igual forma, encontraremos las secreciones corporales femeninas en las propuestas de las artistas metaleras, en algunas ocasiones. En la obra plástica de Jazmine Shadrack (*Denigrata / Nacht Hexe*, Reino Unido) asistimos a una combinación de texturas, materiales y temáticas en plena concordancia con los usos del arte feminista (ver figura 6-**imagen independiente**). Óleos, acuarelas y carboncillos se mezclan con la sangre menstrual de la artista para crear de forma provocadora imaginería vaginal como iconología teológica²⁷, una forma de reclamar la dignidad robada del cuerpo femenino como figura cultural y establecer un vínculo con lo sagrado femenino.

²⁷Como explica Cynthia Eller (2000), el feminismo espiritual usa el neologismo teología (Thealogy) sustituyendo el prefijo griego Teo (dios masculino) por Tea, para reflejar lo sagrado femenino.



Figura 6.
Nacht Hexe (2020) *The Madonna*.
Imagen independiente. Acuarela,
óleo, carboncillo y sangre menstrual
sobre lienzo, 30 x 20 cm.

Las críticas que este tipo de arte vaginal/espiritual ha recibido a lo largo del tiempo han estado centradas en dos aspectos. Cynthia Eller (2000) informa que uno de los aspectos críticos resalta que este tipo de iconología vaginal vuelve a cosificar el cuerpo femenino aunque, como ella misma indica, con un significado que sería totalmente opuesto a las representaciones culturales hegemónicas. El otro aspecto que la autora ve realmente problemático es que las feministas que utilizan estas representaciones obvian realizar una deconstrucción crítica de las estructuras y códigos sobre lo femenino, para focalizarse en una valorización de los atributos del cuerpo femenino y su capacidad reproductora. Sin embargo, tal como argumento en el análisis de la categoría género, el metal feminista es notablemente antiesencialista, incluso cuando utiliza la iconología vaginal o uterina como un símbolo carnal de fuerza, dignidad e identidad femenina. Un fantástico ejemplo aparece en las portadas y las letras de la banda de thrash metal *Transgressive* (EE. UU.).

En la portada del EP *Seize the Means of Reproduction* (2021) aparece la imagen de una acuarela con tinta soplada del aparato reproductor femenino (ver figura 7-[hipervínculo al audio](#)). El EP, según expone la banda en su *Bandcamp*: “es una agresiva llamada de atención sobre el desmantelamiento de los derechos reproductivos en Estados Unidos”. Sin embargo, al mismo tiempo, en la letra de la canción “Incel Incinerator” podemos notar el carácter antiesencialista que refiero: “*Las mujeres no son sus putos genitales / Pueden tener clítoris o penes / Y ninguna te debe una mierda / Así que es hora de quemar / Así que aprende esta lección con fuerza / Es la hora para el hombre de ser carbonizado*”. Este ejemplo resulta excelente para apreciar cómo se alinean en el metal feminista los discursos relativos a la reproducción, la justicia retributiva, el cuerpo femenino y la iconología vaginal e, igualmente, adelanta las nociones no esencialistas del género que voy a exponer en el siguiente apartado.

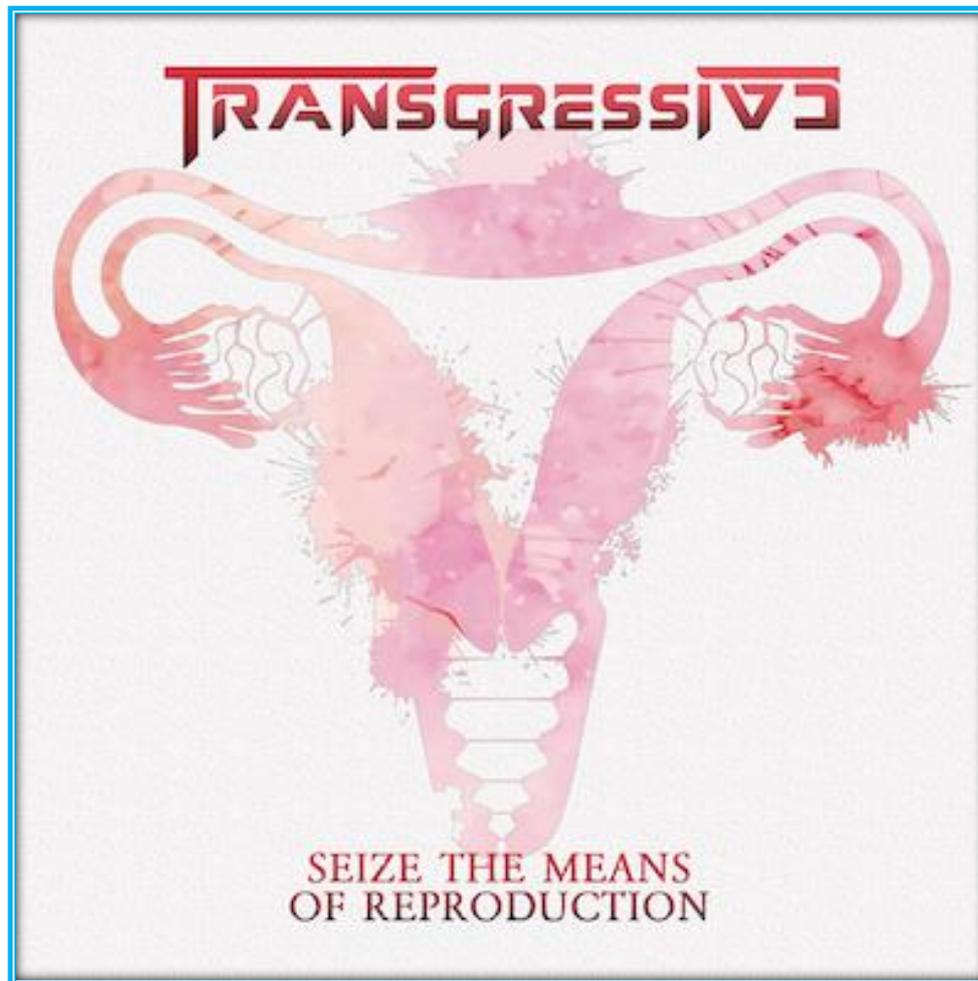


Figura 7.
Transgressive (2021) *Seize the Means of Reproduction*. **Hipervínculo al audio**. Ilustración de portada tomada de Valeri Shuttstock, acuarela y tinta soplada, 31'4 x 31'4 cm.

Siguiendo con las representaciones corporales, el cuerpo femenino violentado, controlado y explotado es una preocupación feminista central que aparece recurrentemente en las artistas de metal. Generalmente asociada al reclamo de derechos reproductivos y la crítica al control que pretende la iglesia y la política sobre el cuerpo femenino, emerge ya tempranamente en letras de canciones como las de la banda de death metal *November Grief* (Canadá) y su demo *Evil-Ution* (1994)²⁸. En el tema “Keep Your Rosaries, Off Our Ovaries” las canadienses claman por la autodeterminación de la mujer sobre su cuerpo y el derecho de elección libre sobre la reproducción: “*Mi cuerpo, mi vida, mi elección / ¡Ignorantes, fanáticos, perdedores! / Mantengan sus rosarios / Fuera de nuestros ovarios / cristianos ignorantes / Imponiendo sus estúpidos puntos de vista / Es sólo el derecho de la mujer a elegir / Tener o no tener / Su descendencia*”. La misma demanda seguirá activa más de dos décadas después en la mayoría de las bandas contemporáneas. Por ejemplo, la banda de hardcore/metal *Svalbard* (Reino Unido) en el tema “Prolife”²⁹, contenido en el álbum *It's Hard To Have Hope* (2018), interpela a los defensores “pro-vida” religiosos: “*Chicas, toda vida comienza en la fecundación /pero la tuya termina en la concepción no deseada / El embrión merece una oportunidad, pero la chica embarazada no / Ella debe ser maldecida con la maternidad no deseada, este debe ser su castigo [...] ¿No vale la pena protegerla? / ¿No es la suya una vida? / ¿Dónde diablos está el límite? [...] Este cuerpo es mío, así que la decisión es mía / ¿Es pro-vida no tener derechos? / ¿Tener hijos no deseados en nombre de Jesucristo?*”.

El cuerpo femenino y los derechos y libertades reproductivas se exponen de forma crítica para cuestionar la mercantilización de la vida y la explotación del cuerpo de las mujeres, en algunas ocasiones. La banda de death metal *Venom Prison* (Reino Unido) no teme la

²⁸Puede escucharse la demo *Evil-Ution* (1994) de *November Grief* en el siguiente enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=w0v6XYsUyFY>

²⁹Puede escucharse la canción “Prolife” de la banda *Svalbard* en el siguiente enlace:

<https://svalbard.bandcamp.com/track/pro-life>

controversia que este tema suscita y expone su postura en contra de los “vientres de alquiler”, tanto en la imagen de portada de su álbum *Samsara* (2019) como en la letra de alguno de los temas que se incluyen en este trabajo. Por ejemplo, *Uterine Industrialization* y su correspondiente videoclip. La imagen se trata de una obra realizada por uno de los artistas plásticos e ilustradores que más colabora con las bandas de metal, Eliran Kantor. El artista utiliza diferentes técnicas de pintura e ilustración, mezclando diferentes materiales como el óleo o el barro. Para el álbum *Samsara* creó una obra de estética neoclásica llevada al terreno de lo extremo con el fin de representar con crudeza la temática de las letras del disco (ver figura 8-[hipervínculo al videoclip](#)). Se trata de la imagen de un cuerpo femenino explotado para la mercantilización de su capacidad reproductiva. La mujer araña de la imagen muestra sus múltiples piernas abiertas en el acto de parir de forma mecanizada decenas de huevos. Observamos en su rostro una expresión de extenuación. En su desvanecimiento, se encuentra maniatada y sostenida por dos figuras masculinas que la mantienen erguida para que siga en su labor mecánica reproductiva.

Una imagen impresionante que combina con la letra del tema “Uterine Industrialization” con el siguiente discurso inequívoco: *“Encadenadas, marcadas y señaladas [...] Sin ética, industrialización del útero [...] Reducidas a máquinas reproductoras fértiles / Inseminadas con el fruto de los privilegiados / Para llevar a cabo sus genes / Un juego enfermo y retorcido / Donde el margen de beneficio es enorme [...] Capitalismo en alto rendimiento / En regulaciones que protegen / Los intereses de las empresas, no de las personas / El cuerpo femenino se utiliza como un recipiente / La mitad de los nacimientos terminan siendo letales”*.



Figura 8.
Eliran Kantor (2019) *Samsara*.
Hipervínculo al videoclip. Ilustración
de portada, técnica mixta, 31'4 x 31'4
cm.

En suma, las violencias sobre los cuerpos femeninos están insertas en las narrativas de las bandas de metal feminista en sus más diversas variantes, pero focalizadas en su mayoría al control ejercido sobre los cuerpos en términos reproductivos y a la objetificación sexual. Otras formas de violencia directa, como las agresiones físicas, crímenes sexuales y feminicidios, se presentan en su mayoría de forma lateral. Es decir, el hecho criminal es prediscursivo, conocemos que ha existido porque se expone la respuesta, la reacción, la venganza. Quizás, esta narrativa elude la descripción de algo que resulta demasiado doloroso o quizás se evita caer en el victimismo. En mi opinión, creo que se obvia transmitir detalles escabrosos referidos a las violencias contra los cuerpos de las mujeres, que ya circulan en el metal en suficientes ejemplos, en los que las agresiones al cuerpo femenino se hacen texto y espectacularizan banalizadas, en términos lúdicos. En las bandas también aparecen discursos sobre violencias simbólicas y otras, incluso referidas al campo de la salud. Por ejemplo, la banda *Eskröta* (Brasil) tiene un tema en el que problematizan la práctica médica de la episiotomía. Otro tema que aparece relacionado con la salud —notablemente trabajado en el arte feminista (Torrent, 2001)— es la preocupación y reflexión sobre el cuerpo roto y la enfermedad/discapacidad sobrevenida, por ejemplo, en la banda *Electromancy* (EE. UU.). De igual modo, la salud mental y el trauma en bandas como *Hush* (Islandia), *Denigrata* (Reino Unido), *Santa Muerte* (Brasil), *Coven of The Pestilence One* (Reino Unido) o el estremecedor proyecto de doom metal experimental de la artista trans Forest Brienne Cutrer, *Ocean of Ghost* (EE. UU.), que deja entre sus piezas la siguiente leyenda al disco *I Am Awake And My Body Is On Fire*³⁰ (2022):

Con *I Am Awake And My Body Is On Fire* he querido plasmar la rabia que acompaña a la aceptación y presentación como persona transgénero, así como la confrontación con los demonios interiorizados de la homofobia y la transfobia [...] tomar las riendas de mi

³⁰Puede escucharse el álbum *I Am Awake And My Body Is On Fire* (2022) de *Ocean of Ghost* en el siguiente enlace: <https://oceanofghosts.bandcamp.com/album/i-am-awake-and-my-body-is-on-fire-2>

cuerpo frente a una nación que me odia. Lo quemaré todo si es necesario porque por primera vez estoy bien despierta y quiero vivir. (*Ocean of Ghost, Bandcamp*)

En definitiva, como veremos seguidamente en los desarrollos que hacen las bandas de la noción de género, el tratamiento del cuerpo femenino como concepto y objeto de representación, así como su consecuente liberación, es entendida en dos direcciones; por un lado, relacionándola con la subjetividad femenina y la performatividad de género, y por otro contra las violencias directas, estructurales y culturales sobre los cuerpos. Esto es perceptible en afirmaciones como las de Marília Massaro en nuestra entrevista, vocalista y guitarrista de la banda de crossover/thrash metal brasileña *Santa Muerte*: “Me identifico con la causa feminista, mayormente para la liberación del cuerpo femenino y la ruptura de los patrones de la violencia de la conducta de género”.

Volveré más adelante a reflexionar sobre la violencia. Para concluir este apartado, observaré que la concepción del cuerpo que aparece en la mayoría de las bandas sería aquella que parte de las nociones de un cuerpo que clama por la autonomía personal. Es notable, como argumentaré más adelante en el análisis de prácticas y procesos, que solo algunas bandas del Sur Global tienen planteamientos alejados de estas nociones, proponiendo discursos en los que el cuerpo va a entenderse de forma interdependiente y ecodependiente. Estas distancias en las concepciones del cuerpo, como mostraré más adelante, tienen fuertes implicaciones en el entendimiento sobre el empoderamiento y la agencia, así como en el proceso de liberación y transformación subjetiva de la persona. Paso ahora a desarrollar cómo el metal feminista, en general, interpreta la categoría género.

C) Género. El tratamiento de las bandas de metal feminista sobre el cuerpo y las violencias coincide con las preocupaciones históricas de las luchas de las mujeres. Como se hará evidente a lo largo de este capítulo, aparecerán más coincidencias entre el metal feminista y el arte feminista. Sin embargo, es notable una distinción importante que une al metal feminista global y que va a distanciarlo de las obras pioneras del arte feminista: su planteamiento sobre el género. El metal feminista global crea una composición en línea con lo que —inspirada en Marisa Belausteguigoitia y Araceli Mingo (1999)— he denominado una “fuga de género³¹”. Esto es, una composición polifónica (voces y perspectivas) —que incluye en sus filas a mujeres, varones y personas queer, con diferentes posturas políticas feministas— vertebrada por un contrapunto que le otorga cierto equilibrio armónico; la concepción de un sujeto múltiple vulnerable frente a las violencias de género.

A partir de aquí, podemos dilucidar cómo la plétora de diferentes concepciones en torno al género —sostenida desde diversas posturas teórico-epistémicas— en las bandas de metal feminista se focaliza hacia una praxis política inclusiva, alejada de posturas totalizantes. Este aspecto, común en las bandas de metal feminista tanto del Norte como del Sur Global, recuerda a la concepción estratégica de un sujeto subalterno múltiple frente al sistema, que es propio de algunos feminismos como el feminismo autónomo latinoamericano y su tradición humanista (Marino, 2019). Así expresa esta idea Heny Maatar, compositor y multistrumentista en la banda autodefinida como “Anti-macho African Death Metal” *Testosteruins* (Sudáfrica / Túnez), en nuestra entrevista:

³¹Fuga: composición musical polifónica en la que aparecen varias voces, llamadas sujetos y contrasujetos, que van vertebrando diferentes temas musicales como respuesta a la voz anterior. El contrapunto musical permite la coherencia y el equilibrio armónico entre las distintas voces. Marisa Belausteguigoitia y Araceli Mingo (1999) utilizan la metáfora de la “fuga” dentro del campo del feminismo y la educación, para señalar una estrategia donde distintas voces coexisten con diferentes perspectivas y discursos. Las autoras aluden así al tránsito entre saberes, y a la configuración de puntos de afiliación entre aquellas voces que hablan desde posiciones híbridas, prófugas de filiaciones teóricas o metodológicas esencialistas.

Ser hombre y feminista es, para mí, obvio. Creo que la mayoría de los problemas fundamentales para los humanos provienen de la cuestión feminista [...] El feminismo para mí es un paso previo para trabajar el humanismo [...] Los ideales feministas y queer son fundamentalmente ideales humanos, ideales y valores de carácter universal. Nuestro punto de partida es la ecuación Opressor Vs Oprimido, la injusticia y la discriminación.

En consecuencia, veremos que las estrategias artístico-políticas de las bandas de metal feministas están contenidas en un doble ejercicio subversivo (fuga): por un lado, frente al binarismo y la injusticia de género, por otro, ante las ataduras teórico-epistémicas de origen que sostienen las diferentes posturas políticas feministas en cada banda. La propia disyuntiva observada en el discurso de algunas entrevistadas evidencia esta fuga a la que hago referencia. El ejemplo más notable es la banda sueca *Fayenne*. En nuestra entrevista Andréa Hillgren, guitarrista y letrista, se define como feminista radical y feminista queer al mismo tiempo. En principio, puede parecer una incongruencia que la propia Andréa reconoce como tal, por la evidente distancia teórica y política que hay entre ambas posturas. Sin embargo, Andréa justifica esta posición explicando la configuración de un esquema de sentido propio que rescata y combina aquellas ideas que le son válidas de ambas posturas. Otro ejemplo lo personifica Constanza Samhain, vocalista de las bandas argentinas *Blast Bitch* y *Filosa*. Constanza identifica como sus ideales los valores ilustrados, propios del feminismo ilustrado de la igualdad en España. Como sabemos, la reivindicación de la igualdad en base a la discriminación de las mujeres por razón de sexo es el fundamento de este feminismo ilustrado, así como de muchas de las políticas públicas de discriminación positiva o leyes contra la violencia de género en contextos de habla hispana. Este feminismo es abiertamente trans-excluyente. Sin embargo, Constanza se declara a la par transfeminista. Este tipo de disyuntivas que pueden resultar anecdóticas, desde la lente teórica feminista resultan incongruencias. Dichas incongruencias, a mi modo de ver, son transgresiones muy conscientes que están realizando las artistas del metal, subvirtiendo los postulados de las diferentes ramas

epistemológicas feministas al no aceptar las limitaciones que les parecen injustas. Un tipo de transgresión emanada del feminismo extremo de estas artistas, que resulta en una desobediencia manifiesta a los paradigmas teóricos dictados desde la academia. También, esta fuga de género nos invita a pensar qué están queriendo comunicar estas feministas extremas al propio movimiento feminista con tal insurgencia epistémica. En mi opinión, dicha transgresión epistémica es la manifestación de una lógica paraconsistente —explicada por autoras como Rita Segato (2019)— en la que A y no-A son posibles al tiempo. Hemos visto esta misma lógica paraconsistente en las bandas de metal, ejemplificada en la iconología vaginal y las letras de la banda *Transgressive* (EE. UU.). Esta es una lógica, una forma de pensamiento que admite la contradicción como una normalidad. Según Segato (2019) es demostrativa de un paradigma epistémico alternativo al patriarcal, y responde a una politicidad en clave femenina³². Siguiendo a Segato, dicha politicidad en clave femenina no debe asociarse a una cualidad esencialista ligada a las mujeres, sino al empleo de una lógica diferencial que, generalmente, ha sido utilizada por las mujeres debido a su condición histórica marginalizada en el patriarcado.

Sin embargo, a pesar de que en el caso del género observamos que se cumple esta lógica paraconsistente, hay otros elementos notables en los que el metal feminista reproduce la inercia de la lógica androcéntrica y patriarcal, regida por una ego-política. El más evidente es el deseo de un empoderamiento heroico, como mostraré a través del tratamiento que hacen muchas bandas de las figuras femeninas míticas y la violencia. Del mismo modo, la transgresión ante las ataduras teórico-epistémicas que denota la fuga de género no implica una ruptura generalizada del encapsulamiento del problema de género con respecto a otros problemas sociales, como serían la clase, la raza, la discapacidad, la geopolítica, etc. Es decir, y más

³²Rita Segato (2019) distingue la politicidad femenina de la patriarcal, en tanto desarrollada en el transcurso de procesos históricos diferenciados para los hombres y mujeres, pero no asociada a una biología concreta. Argumenta que la politicidad femenina ha sido desarrollada, por motivos históricos, en el ámbito de lo doméstico, y se ha configurado en una forma praxeológica, inmediata, tópica, a través de acciones para el sostén de la vida. La politicidad en clave femenina, defiende la autora, contiene una forma de pensamiento basado en una lógica paraconsistente.

específicamente, la mayoría de las bandas del Norte Global, así como algunas del Sur Global, no emergen un esquema complejo de pensamiento crítico con respecto al orden de género tejido en una matriz de variables de relaciones de poder que lo modifican y transmutan, sino un esquema donde existen múltiples opresiones diferenciadas que pueden darse juntas y, por ende, atenderse por separado. En suma, la violencia y la desigualdad de género son sus principales preocupaciones. El discurso gira y está centrado en torno a las dinámicas de poder de género y las instituciones que lo promueven, como la iglesia católica. La denuncia de la violencia e injusticia, el empoderamiento personal y la ruptura de estereotipos a través de una mayor representación son sus grandes objetivos. El género es entendido en las bandas, de forma general, como una construcción social que impone sobre las personas determinados patrones de comportamiento. Una socialización de género que se reproduce a sí misma, a través de la reiteración sucesiva de lenguaje, creencias, acciones, rituales, actitudes y comportamientos que se aprenden y repiten en nuestra vida cotidiana; que acaba generizándonos o configurándonos como seres con un determinado género en el proceso, pero no de forma inamovible. Es decir, como hemos visto en el apartado referido al cuerpo, advierten a la par materialidad y discursividad en el género. Andréa Hillgren de la banda *Fayenne* (Suecia), en nuestra entrevista, lo explica así:

Comparto la creencia teórica queer de que el género es una actuación diaria repetitiva, como dice Judith Butler. No existe un núcleo interno y no es más real que un teatro interminable [...] El género es, en efecto, una experiencia compartida, pero no de forma dogmática. El género es fluido, pero también una realidad material como resultado de la actuación.

Por tanto, la mayoría de las artistas entrevistadas consideran la existencia de una matriz inter-relacional y jerárquica de género, que prima y valúa lo masculino, pero que puede subvertirse mediante la alteración de la performance de género, al menos de forma simbólica,

para combatir la hegemonía androcéntrica. Estas nociones del género se alimentan de un conjunto de teorías correspondientes a la tercera ola feminista norteamericana, y en concreto está asociada con autoras como Judith Butler (1990). También podemos rastrear significaciones semejantes en los planteamientos del “*Doing Gender*” de West y Zimmerman (1987). West y Zimmerman consideran que el género se representa en las interacciones sociales y que los comportamientos son evaluados en consecuencia y en base a unas preconcepciones socialmente aceptadas. Los autores consideran el nivel de la interacción como la esfera donde se invoca y refuerza el género. De modo que, la subversión del género de forma simbólica y la visibilidad de sujetos no hegemónicos procura la sucesión de cambios progresivos en los imaginarios colectivos. Así lo expresó en nuestra entrevista Tessan, bajista e ilustradora de la banda *Nightmarr* (Suecia).

Los hombres ocupan una mayor parte del espacio y del conocimiento, y queremos cambiar eso de forma activa. Anhelamos que haya más bandas que toquen música y tengan actitudes con las que podamos identificarnos, porque estamos cansadas de que todas las canciones estén escritas por hombres, para hombres. Así que tenemos que hacerlo nosotras mismas. Queremos animar a más mujeres, personas trans y no binarias a transicionar de ser consumidoras a ser intérpretes.

Este entendimiento de la injusticia de género, y su consecuente superación a través de cambios en el orden de la esfera representacional, conlleva planteamientos alineados con lo que claramente podemos identificar como un feminismo liberal, que es promovido por las instituciones internacionales, en el que generalmente hay una “desconexión” con el resto de las problemáticas del sistema social, económico y político. Aunque hay muchas bandas que se autodenominan como anarcofeministas, interseccionales o antifascistas —términos paraguas que incluyen posturas en contra del racismo, capitalismo, etc.— son pocas las que consiguen un entrelazamiento en sus letras. En las narrativas de la mayoría de las bandas del Norte Global

las luchas por la justicia de género no aparecen vinculadas expresamente a las luchas por los territorios, contra la colonialidad, la defensa medioambiental, el extractivismo, el racismo y el clasismo, la feminización de la pobreza o las necropolíticas. Cuando aparecen estos vínculos, la percepción y etiqueta de la banda como feminista suele desvanecerse y toman prevalencia las identificaciones con términos como anticapitalista o antifascista; ya que, en general, estas luchas son entendidas por el público, los medios y la academia como separadas. Ejemplos de lo anterior es fácil identificarlos a través de las etiquetas con las que las propias bandas se clasifican en *bandcamp*. Un buen ejemplo es la banda de post-black metal *Sarparast* (EE. UU.), que se identifica como anti-imperialista, y cuyos trabajos contienen canciones con letras anticapitalistas y anticoloniales, a favor de las luchas raciales, así como de las luchas de mujeres³³. Volviendo al encapsulamiento de la problemática de género dentro de las propias bandas feministas, este tipo de posición y narrativa está incluso presente en formaciones en las que la mayoría de sus integrantes se autodenominan feministas radicales, como las suecas *Völva*. La siguiente es una cita extraída de una entrevista que conceden al medio *Queens of Steel*, en la que queda perfectamente claro lo antes expuesto:

No me apetece demostrar que todo es político [...] Sin embargo, creo que se pueden hacer cambios con solo ser visibles. Así que, en el mejor de los casos, haciendo lo que hacemos en *Völva* y con todas las demás bandas femeninas/trans/no-binarias que hay en este momento, podríamos despertar el deseo de crear algo similar, mejor, en los jóvenes, lo cual tendrá su efecto en un par de años. (*Völva*, *Queens of Steel*, 2020)

Digamos que en el famoso debate feminista redistribución Vs reconocimiento entre Fraser y Butler (2000) respectivamente, las narrativas feministas dentro del metal estarían apoyando con más fuerza la vertiente discursiva o de reconocimiento butleriana. De tal modo,

³³Pueden escucharse/verse los trabajos de *Sarparast* en el siguiente enlace: <https://sarparast.bandcamp.com>

podemos identificarlas como propias de un planteamiento que pretende atajar la discriminación y violencia de género a partir de la concienciación, visibilidad de los sujetos/as discriminados/as y transformaciones de los imaginarios colectivos. Un feminismo que ve en la producción de artefactos culturales subversivos una clave para transformar los marcos de percepción, entendimiento y los deseos de las personas. Plantea la liberación femenina y de género en términos de revolución simbólica o centrada en lo simbólico, pues como afirma Bordieu (2000) la representación androcéntrica es el principio generador de esta visión naturalizada de la dominación masculina. En tanto, una representación no binaria y diversa logrará incidir en la reconfiguración social del *habitus*, por seguir la terminología bordieudiana. Las argumentaciones de *Völva* en *Queens of Steel* respecto a la desigualdad de género en las escenas de metal, afirma esta preposición:

Me cabrea enormemente que tengamos un mundo en el que, básicamente, cualquier persona que no sea hombre sea vista como una especie de excepción [...] Tal y como está ahora, sigue habiendo una mayoría de monos masculinos en la escena y, por tanto, lo más probable es que las obras maestras acaben siendo escritas por hombres. Al añadir más y más monos no masculinos a la escena, más y más obras maestras serán escritas por otrxs. (*Völva*, *Queens of Steel*, 2020)

En este escenario, la mayor visibilidad de personas no hegemónicas está enfocada a la función principal de desmontar, deconstruir o resignificar las mitologías colectivas centradas en el culto a la virilidad. Veremos en los siguientes epígrafes, cómo las bandas de metal feminista ponen gran énfasis en reescribir las narrativas y en la proyección resignificada de algunas figuras femeninas arquetípicas. A continuación, paso a profundizar en dicha retórica atendiendo cómo los discursos tratan las nociones de justicia, venganza y transgresión.

D) Justicia, Venganza y Transgresión. He mostrado anteriormente cómo el modo narrativo-performativo vigilante está asociado a discursos sobre justicia retributiva que suelen materializarse a través de ficciones violentas. Sin embargo, la violencia representada por las bandas feministas difiere de la expuesta comúnmente en el metal extremo. Como argumento seguidamente, se trata de una violencia totalmente focalizada y dirigida a sujetos concretos que han perpetrado un abuso. Es decir, se trata de una violencia reactiva frente a la común violencia instrumental que aparece en el metal. La temática de la venganza feminista no es novedosa en absoluto, ha aparecido en el arte realizado por mujeres y en el arte feminista en particular de forma recurrente.

Tal como explica María Jesús Martínez Silvente (TED, 30 de noviembre de 2017), podemos apreciarla en obras tan reconocidas como *Judith decapitando a Holofernes* (1612-13) y *Jael y Sísara* (1620) de Artemisia Gentileschi o *La venganza de la musa* (2019) de Ilya Milstein, entre otras muchas. Las artistas se han armado “literalmente” en el arte contra los agravios, violencias y abusos históricos de poder patriarcales (Torrent, 2017). Es desde este tipo de violencia vista en el arte y, como veremos, en la cultura de masas, desde donde se enuncia el metal feminista. Muestra de ello es la reproducción de las citadas obras de Gentileschi de forma repetitiva en las portadas de álbumes de las bandas de metal feminista (ver figura 9-**serie muestra**).



Figura 9.

Autora (2023) *Correlaciones II. Serie muestra* compuesta por tres citas visuales literales, que contienen a su vez (apropiación) citas visuales fragmento manipuladas. Arriba, cita visual literal Hush (2019) *Dissolution Of Virile Chauvinism*, que contiene cita visual fragmento Caravaggio (1599) *Judith decapitando a Holofernes*; centro, Hush (2021) *Blackheart*, que contiene cita visual literal de Artemisia Gentileschi (1612-13) *Judith decapitando a Holofernes*; y, abajo, Mortal (2021) *Eternal Vengeance*, que contiene cita visual fragmento de Artemisia Gentileschi (1620) *Jael y Sísara*.

Con este señalamiento trato de establecer, primero, una distinción entre las formas transgresivas del metal extremo y el metal feminista extremo, para más tarde entrar a problematizarlas. La transgresión dentro del metal extremo ha sido bien revisada por Keith Kahn-Harris. El autor afirma la importancia de la transgresión en la configuración de las variantes extremas del metal:

El concepto de transgresión capta los elementos centrales de las prácticas del metal extremo [...] al tiempo que refuerza los sentimientos de control y potencia individuales [...] el propósito de la escena es la producción de transgresión. (Kahn-Harris, 2007, pp. 30-48)

Así definida la transgresión, es fácil vincular y aceptar que las bandas feministas extremas entren al mismo saco, pero voy a argumentar por qué no deberíamos incluirlas en esta definición de transgresión, reflexionando sobre la violencia. Khan-Harris (2007) observa que las formas simbólicas de violencia explícita (i.e. asesinato, violaciones, mutilaciones) “proveen una fuente de inspiración constante en la escena” (p. 35), en particular contra lo abyecto, los cuerpos feminizados. Al mismo tiempo, el autor identifica esta narrativa como transgresora, aduciendo que “tal descripción explícita de la violencia sexual es extremadamente rara en la música popular” (p. 36). En efecto, el entendimiento de estas formas discursivas como transgresiones va a ser cuestionado desde la perspectiva feminista. Jasmine Shadrack (2021) pone sobre la mesa cómo estas narrativas no tienen nada de transgresor; no solamente son una realidad cotidiana para las mujeres y personas de género no normativo, sino una constante figurativa en la cultura occidental patriarcal, en la que podemos encontrar miles de ejemplos en el cine, música, cómics, etc.

Por ejemplo, estudios recientes (Chamorro, 2022) que analizan letras de música popular española de múltiples géneros —desde los años 60 hasta la actualidad— muestran cómo las canciones describen detallada y explícitamente la violencia sexual en sus más

variadas formas: manipulación y chantaje, violaciones en manada, agresiones sexuales mediante sumisión química, pedofilia, *stealth*, acoso, grabación de violaciones o abusos y extorsión / ciberdelincuencia, agresiones físicas, feminicidio, prostitución forzada, pornificación y delitos de odio, entre otras. De igual forma, la descripción detallada y explícita de crímenes sexuales y feminicidio es un tema estrella en géneros como el reggaetón y los narcocorridos, en países como México. En concreto, hay zonas del país (i.e. Sinaloa) que llevan tiempo planteando la prohibición de estas músicas populares en las escuelas, por tal motivo (Pixel, 2019). Como han estudiado numerosas autoras/es, los *massmedia*, las artes y la música populares son un canal privilegiado para la legitimación de la violencia contra las mujeres (i.e. Balzi Costa, 2021; Galarza Fernández, Cobo Bedía y Esquembre Cerdá, 2016; Valencia, 2020; Torrent, 2001; Chamorro, 2022), y la música metal hace notables contribuciones al soporte de tal estructura. Heny Maatar, de la banda de death metal *Testosteruins* (Sudáfrica / Túnez), es muy consciente de esta realidad. En el siguiente comentario en nuestra entrevista Heny explica cómo él, a través de trabajos como *Suffering Masculinity*³⁴ (2019), trata de transgredir los límites del propio género musical. Cuestión que nos obliga a reconsiderar el tipo de transgresión que realiza el metal feminista:

Nuestra intención es que el público se dé cuenta de que el gore y la brutalidad (contra cuerpos feminizados) no son una ficción o un imaginario de Netflix. Nuestra realidad es muy brutal en sus propios fundamentos [...] Intentamos extraer el antídoto del veneno. Nuestra estética es utilizar la vehemencia y potencia (del género musical) y usarla por una vez en la dirección correcta³⁵.

³⁴Puede escucharse el EP *Suffering Masculinity* (2019) de *Testosteruins* en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/@testosteruins1506>

³⁵Puede verse al respecto un testimonio completo de Heny Maatar sobre estas cuestiones en el siguiente enlace, perteneciente a nuestra serie de vídeos *No Me Toques el Ampli*: <https://www.youtube.com/watch?v=EKahXVB1-mI&t=1s>

Apuntar aquí la distinción que realiza Alicia Puleo (2003, 2015), respecto de la transgresión, podría ser muy revelador para contrastar el metal extremo y el metal feminista extremo. La autora distingue claramente entre una transgresión batailleana —como violencia indiscriminada sin sentido, principalmente movida o asociada con la pulsión sexual— de una transgresión de las normas injustas o de la injusticia. Este último tipo de transgresión bien podría manifestarse en modos de violencia como defensa personal o venganza simbólica. También puede manifestarse como una forma de resistencia, que emerge contra la brutal opresión, en modos de violencia revolucionaria que afirman la humanidad de las personas colonizadas (Fanon, 1963).

El metal feminista enuncia de forma recurrente esta justicia retributiva en forma de venganza contra abusadores y violadores, como sabemos. Se trata de una violencia totalmente focalizada y dirigida a sujetos concretos que han perpetrado un abuso. Tal como se manifiesta en la portada del EP *No Victim*³⁶ (2015) de la banda de death metal *Castrator* (EE. UU.), en la que aparecen un grupo de mujeres del controvertido movimiento “Gulabi Gang” del sari rosa en India, que no dudan en aplicar la ley del Talión a sus agresores (ver figura 10-**ensayo visual**). Asimismo, la focalización de la violencia también aparece en las letras. Por ejemplo, la letra del tema “Killing After Midnight³⁷”, perteneciente al trabajo *On Fire* (2021) de la banda de heavy metal sueca *Nightmarr*, es un buen ejemplo de lo expuesto: “*Tú que golpeas bajo / Tú que nos privas de nuestros derechos / Tú que abusas de nuestros cuerpos / Ahora debes morir*”.

³⁶Puede escucharse el EP *No Victim* (2015) de *Castrator* en el siguiente enlace:

<https://castrator.bandcamp.com/album/no-victim-ep>

³⁷Puede escucharse el tema “Killing After Midnight” de *Nightmarr* en el siguiente enlace:

<https://nightmarr.bandcamp.com/track/killing-after-midnight>



Figura 10.
Autora (2023) *Correlaciones III. Ensayo visual* compuesto por dos citas visuales. Izquierda, cita visual fragmento United Explanations (2014), fotografía del movimiento del sari rosa *Gulabi Gang*; derecha, cita visual literal Castrator (2015) *No Victim*, ilustración de portada.

Esto nos situaría, en principio, ante un modelo transgresivo radicalmente distinto al que impera en la cultura popular y en el metal extremo. Siguiendo las distinciones de Puleo (2003, 2015), se trataría de un tipo de transgresión “positiva”, frente a la extendida moral de la transgresión batailleana que exalta la violencia irracional explícita y el crimen sexual, difundida por la cultura de masas, y que reconoce en Nietzsche y Sade a sus geniales inspiradores. Un sadismo que ha sido consagrado a través de los abusos sexuales, blanqueados rutinariamente en la historia del arte, bajo las denominaciones de las violaciones con términos como raptos, posesiones o sorpresas (Riaño, 2023). Un tipo de moral transgresiva batailleana que estamos acostumbradas/os a observar en la música metal y que, como indica Puleo, banaliza las violencias y reifica las jerarquías de género arcaicas, bajo la bandera de la libre expresión artística. Queda en evidencia que la violencia del metal extremo está malentendiéndose como transgresión, si su propuesta resulta ser una norma en la cultura popular pero, en cualquier caso, se trataría de una violencia bajo las formas de la transgresión batailleana, como afirma Puleo.

Sin embargo, siguiendo a otras autoras como Rita Segato (2016), debemos de nuevo replantear la transgresión —“descripción explícita de la violencia sexual” (Kahn-Harris, 2007, p. 36)— que aparece en el metal extremo, incluso en su concepción batailleana. Segato concluye y revela, tras años de investigación con presos violadores en Brasil, cómo el crimen sexual y la violencia sexual “sin sentido” movida por una libido irrefrenable masculina en los imaginarios colectivos, no es más que una ficción pues, la violación no es en absoluto un acto para satisfacer una pulsión o deseo sexual, sino un acto expresivo para comunicar y demostrar poder, un acto moral y aleccionador. Es decir, que no transgrede las normas morales, sino que está señalando a la víctima su posición y recordando al ojo social estas mismas normas, refrendándolas. Se trataría, siguiendo a Segato, de una violencia estructural cofundante del propio sistema patriarcal; la violencia contra las mujeres es una imposición moralista sobre los cuerpos femeninos para enseñarles su lugar y, a la par, una exhibición de potencia del hombre

frente a los otros hombres. Un acto desesperado de afirmación masculina. En definitiva, la autora afirma que la violación es un acto expresivo de poder, que sanciona la norma moral, no un acto de satisfacción sexual y, el violador, el mayor sujeto moral social. Esto abriría un nuevo camino interpretativo sobre la masculinidad, a desarrollar en el metal extremo, que excede los objetivos de esta disertación. De modo que, volveré a la noción de transgresión, para problematizarla en las propias bandas feministas desde estos fundamentos. Cristina Isabel Castellano González (2018) realiza un análisis de la serie de televisión *Mujeres Asesinas*³⁸ (2005), en la que se representa el mismo tipo de violencia que estaría apareciendo en el metal feminista. Castellano González explica que las mujeres de la serie:

No van a matar por placer, sino porque se encuentran en los confines de sus límites. En la mayor parte de los casos se muestran violencias constantes y cotidianas aunadas a la violencia del tejido social y la falta de responsabilidad de un Estado sólido [...] La ficción da a entender que los asesinatos hechos por mujeres son probablemente justificados. De ahí que para el espectador sea muy difícil encontrar un juicio moral determinante frente a las víctimas y frente a las criminales. (2018, pp. 44-46)

Como he referido, esta distinción avoca a pensar las distancias con las regularidades que se presentan en el metal extremo. Como mostraré a lo largo de este capítulo, la violencia, la transgresión o el misticismo, inclusive el satanismo, en el metal feminista no responderán al mismo significado, porque no están basadas en el mismo paradigma epistémico y praxeológico que tienen estas mismas manifestaciones, en general, en el metal extremo. En suma, aquí se muestra una de las claves para entender cómo el metal feminista es transgresor de una forma

³⁸De gran impacto y éxito televisivo, está basada en el libro *Mujeres Asesinas* de Marisa Grinstein (2000). La serie de televisión argentina ha sido adaptada en países como Colombia, México, Brasil, Italia y Norteamérica, en este último con el título *Killer Women* (2014). La serie ha impulsado también la producción literaria de Grinstein en la misma línea, procurándole la publicación de dos tomos posteriores de la novela.

diferenciada, y se vislumbra cómo estaría respondiendo a un paradigma Otro, que es en el fondo a donde quiero llegar.

Sin embargo, esta forma transgresiva que provoca una duda ética en el/la espectador/a sobre el crimen —y que en la mayoría de los casos es leída como una amenaza o una advertencia hacia los abusadores (i.e. Castellano, 2018; Rodrigues y Nogueira, 2022)— también es cuestionable o, al menos, un arma de doble filo para las mujeres, aunque en principio pudiera reportar un sentimiento de empoderamiento. Si la violencia a manos de mujeres resulta ser una escena multiexplotada, como hemos visto, en las artes (i.e. Torrent, 2017; Martínez Silvente, 2017) y la cultura de masas (i.e. Castellano, 2018), especialmente con la figura ejecutante femenina, debemos repensar su funcionalidad.

Ejemplos, podemos encontrar en las artes, la música popular, así como en el cine o las series de televisión con esta misma proyección de feminidad violenta y vengativa. Las películas y series —*Marujas Asesinas* (Rebollo, 2001), *Electra* (Bowman, 2005), *Kill Bill 1 y 2* (Tarantino, 2003 y 2004), *The Long Kiss Goodnight* (Harlin, 1996) o la citada *Mujeres Asesinas* (Barone, Nisco, Lecchi, Carnevale, Pivotto, Desalvo e Ibáñez, 2005), entre otras— definen arquetipos de mujeres que se libran mediante el crimen de sus maltratadores o se vengan por “algún daño” cometido contra ellas, como las infidelidades. A fin de cuentas, estas representaciones femeninas son útiles al propio sistema de dominación, pues producen subjetivaciones dentro del mismo marco o paradigma de la crueldad que lo sustenta (Segato, 2016). Es demostrativo, pues, que la citada serie argentina *Mujeres Asesinas* (2005) no solo obtenga un gran impulso de las estructuras mediáticas patriarcales, sino que esté dirigida por siete hombres. En este mismo sentido, Angela Davis (2007) explica que las brutales imágenes de violencia y tortura ejercida por mujeres contra prisioneros en las cárceles norteamericanas no deberían sorprendernos:

Si tomamos en serio lo que sabemos acerca de la construcción social del género. Especialmente en las instituciones basadas en ideologías vinculadas con la dominación masculina, las mujeres pueden fácilmente movilizarse para cometer los mismos actos de violencia que se esperan de los hombres. (Davis, 2007, p. 25)

Tales representaciones sustentan los fundamentos ideológicos patriarcales, pues reifican, a la par, la imagen estereotipada de las mujeres como peligrosas, no confiables, conspiradoras y vengativas. Imágenes explotadas, como sabemos, en los mitos a través de representaciones como las de la celópata Hera, Medusa o las brujas, entre otras. Una imagen violenta de las mujeres que, algunos Estados como México se esfuerzan en difundir a través de acciones propagandísticas, asociando la lucha feminista y las marchas de mujeres con la violencia irracional y el vandalismo (Amnistía Internacional, 2021a). Es decir, los sistemas institucionales y culturales hegemónicos procuran la expansión de una vinculación de la emancipación femenina con la violencia y el caos social en los imaginarios colectivos como fórmula para mantener así una feminidad sumisa. Tal imaginario es reconocible, a la perfección, en el prólogo del libro *Mujeres Asesinas*:

Como casi todas las mujeres del mundo, vieron que sus vidas estaban tomando un matiz que poco tenía que ver con lo que habían imaginado. [...] Frente a la infidelidad de un marido, algunas lloran, arman un escándalo y amenazan con abandonarlo. Otras, lo rocían con ácido. Algunas se sienten traicionadas por una amiga y dejan de hablarle, otras le parten la cabeza con una piedra (Marisa Grinstein citada en Castellanos, 2018, p. 44).

Ante esto, aunque ciertas propuestas puedan percibirse de forma inicial como un ejemplo de transgresión positiva, deberíamos profundizar en su cuestionamiento. Para ahondar en mi exploración de la transgresión dentro del metal feminista, seguiré un interrogante que lanza Robert Walser (2014 [1993]). El autor observa que, más allá de los mensajes subversivos o las rebeldías en las actitudes que aparecen en las culturas del Rock, deberíamos cuestionar:

¿qué se está proponiendo como alternativa a lo que se critica? Ante esta cuestión, en el caso de las bandas feministas donde aparece esta simbología transgresora violenta, son constantes las referencias a la instauración de un sistema matriarcal ancestral. Así clama el advenimiento de un nuevo orden, la banda sueca *Matriarkathum* en el tema “Reclaim the Yonic Flame³⁹”, perteneciente al trabajo *Curse You All Men!* (2020): “¡Reclama el fuego! [...] La destrucción del hombre [...] El regreso a donde todo comenzó”.

El deseo por el regreso de un orden matriarcal atraviesa el discurso de muchísimas bandas que utilizan el metal para, como señala Andréa de la banda *Fayenne* (Suecia): “crear realidades alternativas en la mente de las personas” (Decibel, 2019, 6 de diciembre). En algunas de las bandas que siguen un modo narrativo-performativo vigilante, el anuncio de un cambio de orden se formaliza mediante un ejercicio de ficción especulativa donde se ajusticia a abusadores y perpetradores, al tiempo que se resarcan agravios históricos patriarcales. Añadiré, en favor de este tipo de representaciones dadas en el metal extremo que, aunque la justicia poética no pueda resarcir a las víctimas de las violencias machistas, en un plano artístico puede ser un canal y medio que ayuda a lidiar con los daños morales y psicoemocionales como parte del proceso de sanación del dolor, la rabia y los sentimientos de venganza. En definitiva, conformaría una acción imaginada de justicia que expone un sistema corrupto patriarcal que actualmente no responde ante los crímenes contra las personas feminizadas.

Sin embargo, habremos de cuestionar la idea de la violencia como transgresión más en profundidad considerando que, esta lógica de justicia punitivista, estaría inserta dentro de la pertinente idea de justicia creada por la estructura de dominación patriarcal. Es decir, en el fondo es la misma idea de justicia que sostiene el patriarcado, y que recurre al castigo del

³⁹El término *Yonic* es relativo a los genitales externos femeninos (la vulva) como símbolo de Shakti o del poder generativo femenino.

criminal como parte de la pedagogía de la crueldad en la que se basa su estructura (Segato, 2016).

Esta cuestión es muy interesante observarla para reflexionar qué proponen como alternativa a lo criticado las bandas feministas desde sus propuestas, utopías y teorías políticas. Por ejemplo, la banda de thrash metal *Tormentress* (Singapur) hace un posicionamiento claro al respecto, recordando cómo el movimiento feminista se ha desligado históricamente de las prácticas violentas, en la canción “Visões de Feminista⁴⁰”, dentro de su trabajo *Thrashing Disorder* (2016). La letra de la canción: “*El feminismo no luchó ninguna guerra / no mató a ningún oponente / no creó campos de concentración / no mató de hambre a ningún enemigo / no practicó ninguna crueldad [...]*”, reproduce unas célebres palabras de la profesora Dale Spender. Ciertamente, la estoicidad del mensaje de *Tormentress* en mitad de un catálogo como el de *Sick Chainsaws Productions*⁴¹ (Tailandia), plagado de escenas violentas contra las mujeres, produce estupefacción y extrañeza. Aunque las evidencias confirman que la lucha de mujeres históricamente se ha decantado por la no violencia (Camargo Castillo y García González, 2018), en sociedades estructuradas por relaciones de poder y dominación parece que “rechazar la violencia y defender la no violencia como principio, no tiene justificación racional ni moral” (Singh 2009, p. 245), para muchas personas.

En efecto, la no violencia como principio resulta risible en sociedades donde se ha naturalizado una subjetivación desensibilizada al dolor ajeno y el sufrimiento. Siguiendo a Byung-Chul Han, Camargo García y Sáenz Negrete (2018, p. 133) observan cómo: “se ha consumado el desplazamiento de la violencia, desde su exterioridad hacia nuestro interior, haciendo que la liberación de la violencia ya no sea una posibilidad, pues coincide con el mismo

⁴⁰Puede escucharse el tema “Visões de Feminista” de la banda *Tormentress* (2016) en el siguiente enlace: <https://sickchainsawsproductions.bandcamp.com/track/tormentress-vis-es-de-feminista>

⁴¹Puede verse el catálogo de *Sick Chainsaws Productions* en el siguiente enlace: <https://sickchainsawsproductions.bandcamp.com/>

ejercicio de nuestra libertad”. Jinee Lokaneeta (2016) sigue a Kaufman-Osborn para visibilizar cómo la emasculación se vincula con tácticas enraizadas en la historia militar y cultural a través de la violencia y la tortura. Estas técnicas militares tienen por objetivo convertir las marcas de la identidad de género masculina en caricaturas, una infantilización aterradora para el sujeto. Las prácticas emasculadoras, prosigue, sean ejercidas por hombres o mujeres, manifiestan modos de dominación masculinistas, coloniales e imperialistas (Lokaneeta, 2016). Tenemos ejemplos de esta lógica emasculadora en el metal feminista en títulos de canciones como “The Emasculator” de la banda *Castrator* (EE. UU.); en nombres de bandas como *Emasculator* (República Checa/EE. UU.); y portadas de álbumes como *Animus* (2016) de la banda *Venom Prison* (Reino Unido) (ver figura 11-**imagen independiente**), en la que tres figuras femeninas de aspecto demoníaco castran a un sujeto masculino.

Al respecto de esta tendencia, autoras como Rita Segato (2019) impelen a pensar desde cero una política con otras prácticas que no sean solamente una incorporación de cuerpos de mujeres a las mismas lógicas patriarcales, sino un desafío imaginativo; que no se regiría ya por la acumulación de fuerzas, el deseo de poder y dominio, y la violencia como instrumento para conseguirlo. En definitiva, prácticas que no se adhieran a la pedagogía de la crueldad, que la autora vincula con una mística de la masculinidad en asociación directa con la violencia. En tal sentido, me interesa observar en el metal feminista, cómo este tipo de especulación está de alguna forma presente y contenida en las propuestas y ficciones sobre el matriarcado. Las diferentes significaciones conceptuales del matriarcado se harán evidentes a lo largo de este capítulo, ya que las posturas onto-epistémicas feministas de las bandas connotan distinciones del término.



Figura 11.
Eliran Kantor (2016) *Animus*. **Imagen independiente.** Ilustración de portada, técnica mixta, 31'4 x 31'4 cm.

De tal modo, será interesante observar las distancias que van a ir emergiendo entre bandas como *Matriarkathum*, *Female Smegma*, *Void Realm*, *Ragana*, *Amurians* o *Miasthenia*. Es por este tipo de connotaciones que realizo un análisis discursivo diferenciado de las bandas del Sur Global al final de este epígrafe, donde podrá apreciarse cómo las bandas feministas decoloniales conciben el matriarcado como un sistema relacional respetuoso con la vida, todos los seres vivos y con la naturaleza, sin que exista una jerarquía de cuerpos, a diferencia de un matriarcado que expondría una idea de liberación de lo femenino sustentada en el dominio y la destrucción del hombre.

Lo anterior, sin perjuicio de que las nociones sobre justicia retributiva, antes referidas, puedan aparecer en algunas bandas del Sur Global o las concepciones sobre el matriarcado no jerárquico en algunas bandas del Norte Global. Por ejemplo, la asociación de la liberación femenina con la destrucción del hombre y el dominio de lo femenino es claramente observable en la letra del single “MRA (Men rape, always!⁴²)” (2017) de la banda iraní de grindcore/goregrind *Female Smegma*: “*Los hombres son una puta escoria / Cuélgalos por las pelotas / Castrarlos a todos / ¿Aniquilar? Sí / A todos y cada uno / Dominación femenina / El coño gobierna el mundo [...] La liberación hace a las mujeres*”. Por otro lado, como analizo más adelante, la banda *Void Realm* (EE. UU.) estaría proponiendo un matriarcado sin jerarquía de cuerpos.

Otro buen ejemplo sobre la justicia retributiva violenta en bandas del Sur Global, lo encontramos en la banda brasileña de crossover/thrash metal *Eskröta*. A la par, la imagen de portada del álbum *Cenas Brutais* (2020) me sirve para exponer cómo una interpretación de la violencia entendida de forma transgresiva dentro de los significantes comunes que encontramos en el metal extremo resulta deficitaria pero, también y a la par, cuestionable. El arte del álbum

⁴²Puede escucharse el single “MRA Men Rape, always!” de la banda *Female Smegma* en el siguiente enlace: <https://femalesmegma.bandcamp.com/track/mra-men-rape-always>

es una excelente representación del modo narrativo-performativo vigilante y de la violencia en términos transgresivos “positivos”. A primera vista, en la imagen podemos observar a una mujer que acaba de cometer un crimen. El hecho de que la figura empuñe un cuchillo de cocina ensangrentado y esté en un entorno doméstico nos repele inmediatamente, ya que representa en el imaginario colectivo una de las formas más aberrantes o monstruosas en que puede mostrarse la oscura naturaleza humana, debido a los condicionantes y estereotipos de género: la mujer, esposa y madre de familia, capaz de asesinar. La puesta en escena de la figura femenina portando un arma consigue irrumpir contra los sistemas de creencias y los roles de género (Torrent, 2017). Primero, de forma evidente, representado una imagen muy perturbadora de la feminidad. Segundo, obligándonos a cuestionarnos qué sería del sostenimiento de la vida humana si las mujeres (en masa) con roles de cuidado decidieran ejercer la misma violencia que, en muchos casos, reciben. Por otro lado, la imagen de la mujer sumisa es sustituida por una imagen de la feminidad violenta también hegemónica, como he argumentado más arriba. Notablemente hay en este trabajo visual de *Eskröta* una gran influencia de artefactos culturales como la serie adaptada de televisión *Mulheres Assassinas* (2016), de gran éxito en Brasil.

En adición, la imagen logra constelar otros significados a través del uso inteligente de varios elementos. En primer lugar, la banda consigue conectar la figura femenina directamente con el ideal femenino que transmitieron obras como *La Perfecta Casada* de Fray Luis de León (1583) o la revista *Ángel del Hogar* (Sinués de Marco, 1835-1893). Un arquetipo muy trabajado desde el feminismo, que hace alusión a lo socialmente esperado de una mujer en su función social como madre y esposa: abnegación frente al sufrimiento, sumisión ante su marido, devoción religiosa, sacrificio de su propio yo, entrega al cuidado del hogar y los hijos, discreción, gracia femenina, etc. *Eskröta* consigue el vínculo y la alusión a este ideal femenino

añadiendo un estilo de postal vintage de los años 50 a la imagen y la estética de la figura femenina.

De esta forma, aparece perfectamente peinada, vestida y maquillada como las protagonistas de los anuncios en la televisión o el cine norteamericano de la época. Recrea mediante la estética femenina la alusión a la imagen impecable de perfección y felicidad que proyectaba la publicidad sobre estas mujeres a la sociedad. La elección de esta estética vincula directamente la noción de “*la perfecta casada*” y el “*ángel del hogar*” con la *Mística de la Femenidad* de Betty Friedan (1963). Friedan describe como se entrecruzan la educación, la economía y las campañas de comunicación y publicidad en Norteamérica, después de la Segunda Guerra Mundial, para convencer a las mujeres de asumir los roles tradicionales de esposas, madres y amas de casa, y abandonar sus propios intereses o carreras profesionales. Asimismo, Friedan expone una problemática que asolaba a la sociedad norteamericana de la época: el mal que no tiene nombre. Se trataba de una epidemia de amas de casa de clase media, en sus nuevos hogares tecnificados, aquejadas de soledad, depresión y otras afecciones psíquicas calificadas como “típicamente femeninas”. Una problemática extraordinariamente tratada en películas como *Revolutionary Road* de Sam Mendes (2008). La pirueta visual que hace *Eskröta* en la portada del álbum consiste en la transformación de la imagen del “ángel del hogar” en un “ángel de la muerte” (ver figura 12-[hipervínculo al audio](#)).

Sin embargo, si prestamos atención a la letra del tema “Grita” podemos apreciar que la banda arenga a revolverse contra esta feminidad impuesta y perfecta, más que a acciones violentas contra otras personas: “*Castidad, depresión / sufrimiento, exclusión [...] Propagando la alienación / Imponiendo la sumisión / En el camino al altar, muere de infección / Santidad, imposición / Decadencia, regresión / La mujer perfecta / Tiene que estar en el molde / Grita, revuélvete*”. Este giro discursivo en la letra nos lleva a replantearnos la interpretación inicial de la imagen de portada como “ángel de la muerte”, que supuestamente ha agredido a alguien.



Figura 12.
Alcides Burn (2020) *Cenas Brutais*.
Hipervínculo al audio. Ilustración
digital de portada del álbum, 31'4 x
31'4 cm.

La letra nos obliga a repensar quién es la víctima del crimen y especular si —tal como hizo Virginia Woolf (2021 [1931])— es en realidad una invocación, un grito que llama a las mujeres a asesinar al “ángel del hogar” que vive dentro de ellas y domina sus conciencias. Como argumentaba la gran escritora, las mujeres deben matar el ideal estético a través del cual han sido asesinadas en las artes. En definitiva, la impactante portada del álbum torna hacia una significación que invita a replantear mis primeras asunciones. La imagen cobra un nuevo sentido al intimar con la letra, así como con el deseo que expresa la banda por animar a otras mujeres a vencer los miedos internalizados, las convenciones sociales y lanzarse a realizar sus deseos de tocar metal. Ante estos giros discursivos, queda patente cómo para percibir la densidad significativa en este tipo de expresiones artísticas debemos posicionarnos desde un paradigma interpretativo y una lente feminista que nos ayude a ver más allá de la violencia y transgresión que aparece, en general, dentro del metal extremo.

Ahora bien, la anterior interpretación es notablemente eurocéntrica, pues está basada en un paradigma teórico pensado en base a las experiencias de vida de las mujeres occidentales, y no de todas las mujeres, primordialmente de las mujeres blancas de clase media norteamericanas. Tratándose de una banda brasileña, resulta extraño que hayan elegido en concreto una estética vintage del ama de casa norteamericana para la figura femenina, tan alejada de sus realidades. Cuestiono, a continuación, mi propio argumento, ante la falta de respuesta por parte de la banda a este y otros asuntos relacionados, y problematizo varias cuestiones al respecto. La referencia al “ángel del hogar” aparece solamente en una de las bandas colaboradoras del estudio en el Norte Global. Por lo demás, la mayoría recurre a exponer como su mayor preocupación la violencia sexual, el abuso o las agresiones de género, y los derechos reproductivos. Concretamente, la idea del “ángel del hogar” es utilizada por la banda de hardcore metal *War on Women* (EE. UU.) en las notas que acompañan a las letras de

las canciones en el libreto del álbum *Capture de Flag*⁴³ (2020). En el tema en cuestión, “Divisive Shit”, ni siquiera aparece claramente en la letra, sino en una nota explicativa al margen en el libreto: “la esposa/mujer ideal llegó a ser el *ángel del hogar*; se esperaba que fuera devota y sumisa a su marido. El ángel era pasivo e impotente”. Como podemos observar, la banda norteamericana utiliza un tiempo verbal en pasado para describir esta situación, en contraste con la combinación de presente, presente continuo e imperativo que utiliza la banda brasileña en su letra. Esta sutil variación me lleva a plantear varias suposiciones o posibilidades interpretativas en la imagen de la portada de *Cenas Brutais* (2020):

- A) Que la banda brasileña esté mostrando en esta obra, situaciones no superadas en su contexto, frente al carácter más residual que pudieran tener en el Norte Global, y que continúan siendo una preocupación para las mujeres de primer orden; tales como la dificultad de incorporación a los ámbitos laborales y académicos, la falta de autonomía económica con un carácter masivo o el peso social que tiene la ideología religiosa en Brasil.
- B) Que la banda, de forma indirecta y al tiempo, esté realizando una crítica al feminismo blanco occidental, plasmando la imagen del “ángel de la muerte” como una crítica al mal entendido empoderamiento femenino individualista. Esto es, una búsqueda y acceso de las mujeres a entornos laborales y puestos de poder que sería contraria a muchas de las propuestas emergentes desde los feminismos de los *Sures*. Estos feminismos abogan por la importancia de crear políticas que pongan la vida y el cuidado en el centro, más que acciones de discriminación positiva, pues solo benefician a ciertas mujeres con privilegio racial y económico. Aunque, no encuentro ningún rastro en las letras que apunte a esta crítica en el disco.

⁴³Puede escucharse el álbum *Capture de Flag* (2020) de la banda *War on Women* en el siguiente enlace: <https://waronwomen.bandcamp.com/album/capture-the-flag>

C) Que estemos ante un ejemplo del fenómeno de “colonialidad estética”, tal como señala Walter Mignolo (2010). En tal colonialidad estética habría una subsunción a los paradigmas estéticos feministas de otras realidades completamente alejadas de las que se viven en América del Sur. Esta cuestión, sobre la colonialidad estética, quedará problematizada en el siguiente capítulo a través de la IAP realizada.

En definitiva, la banda *Eskröta* (Brasil) plantea una controversia al poner sobre la mesa un planteamiento crítico con suma distancia de la situación que se vive en su país. A saber; zonas de sacrificio medioambiental, desplazamiento forzado de los territorios, violencia y represión militarizada en defensa del extractivismo, pobreza extrema, villas de la miseria, favelas y basurales como hábitats humanos (Borde y Torres-Tovar, 2017). Si sumamos, además, que estas situaciones afectan de forma desproporcionada en términos de género a las mujeres racializadas, pobres, las infancias, y que son las mujeres las que lideran las luchas en defensa de los territorios, las aguas, etc. (Herrero, 2020, 2023), convoca a preguntarnos sobre el esquema referencial y el encapsulamiento de la categoría género de otros problemas sociales, que he problematizado anteriormente. Volveré a repensar este asunto en el siguiente apartado al hablar del matriarcado. Ahora me interesa, para cerrar este punto referido a la transgresión, tirar un poco más de la hebra de la representación de la violencia, en este caso, explorando la proyección de figuras femeninas en el metal feminista.

La cantidad de figuras femeninas que encarnarían el arquetipo de la bruja, la diosa o la guerrera dentro de las obras de metal feminista es abrumadora. Casi todas las bandas utilizan este recurso de una u otra forma. Se apropian recurrentemente de estas figuras en sus narraciones y discursos, a través de sus letras, imágenes y visuales en sus obras, y en sus propios cuerpos, a través de ropa, tatuajes y pintura corporal. En general, eligen figuras que representan el mal o la desviación femenina de la norma, sobre todo figuras mitológicas estigmatizadas y monstruosas, tales como las arpías en las portadas de los discos y los tatuajes en *Feminazgûl*

(EE. UU.); las gorgonas como Medusa en *Testosteruins* (Sudáfrica / Túnez) y *Hermostra* (Argentina); las furias en el concepto, el logotipo y el nombre del grupo *Furias* (Argentina); deidades oscuras como Hécate para el apodo artístico de integrantes en *Miasthenia* (Brasil) o Babalon para las performances fotográficas de *Denigrata* (Reino Unido); las völvas en el arte, las letras, el nombre y el logotipo del grupo *Völva* (Suecia); guerreras o diosas ancestrales en *Hermostra* (Argentina) y *Miasthenia* (Brasil); diosas telúricas vinculadas a la Tierra, como Yebá Bëló, Caipora, Ticê y Sumá, en las fotografías promocionales y la pintura corporal de *Amurians* (Brasil), entre otras muchas. En palabras de mis entrevistadas:

Llevo años asistiendo a círculos de mujeres para trabajar en el empoderamiento con las ancestras, con lo femenino y con el poder femenino. A nivel estético, en la banda, cada una de nosotras conecta con una diosa mitológica que de alguna manera fue excluida. Yo conecté con una diosa relacionada con el cosmos y las estrellas, y mis compañeras de banda conectan con Lilith o Medusa, por ejemplo. Son diosas con una mitad monstruosa, de ahí también el nombre de la banda (Leonela Hidalgo, *Hermostra*).

Nuestro nombre *Völva* procede de la época precristiana y es una parte importante de la mitología [...] Una völva era una mujer con habilidades metafísicas, pero las persecuciones de brujas entre los siglos XV y XVIII destruyeron lo que quedaba de esta antigua cultura endémica. Nosotras, en *Völva*, nos consideramos los restos de las brujas que no lograron quemar (Åsa, *Völva*).

En general, las figuras femeninas que proyecta el metal feminista podrían agruparse en torno a tres grandes bloques: las entidades femeninas “monstruosas”, las guerreras y, por último, las brujas y diosas. Para explorar estas figuras voy a ir dialogando con las apreciaciones que, Susane Rodrigues de Oliveira y Thais Nogueira (2022), hacen sobre las feminidades extremas. Rodrigues y Nogueira han analizado letras de autoría femenina dentro del metal extremo para visibilizar cómo se proyectan “feminidades extremas [...] transgresoras y abyectas que traspasan los límites de lo aceptable dentro del sistema de género

moderno/heteropatriarcal” (p. 347). En dicho texto titulado *Feminilidades Extremas: Género, Subjetivação e Resistência nas Letras de Autoria de Mulheres no Metal Extremo* —aunque no se ciñen a bandas feministas, sí que aparecen muchas de las aquí citadas— destacan la relevancia que tienen algunas proyecciones femeninas (guerreras, brujas, diosas, etc.) como subversión de la idea de una feminidad pasiva, sumisa e indefensa.

En el primer bloque de estas figuras, las figuras monstruosas, encontramos entidades que han tenido una función de supervisión de los actos humanos y castigo a sus faltas en los relatos mitológicos. Entre las más conocidas están las arpías o las furias. En este grupo también se insertarían figuras malditas por el relato que amenazan al héroe de la historia, como Medusa. Todas estas figuras aparecen en el metal feminista. En general, son figuras atemorizantes que tienen una parte humana y otra animal o, en el caso de las arpías, una morfología donde aparecen rasgos humanos masculinos, femeninos y animales combinados. Las arpías se abalanzan sobre algunos soldados en la portada del álbum *No Dawn for Men* (2020), de la banda de black metal *Feminazgûl* (EE. UU.) (ver figura 13-[hipervínculo al audio](#)).

Al margen de la función castigadora contra los desmanes y abusos de la masculinidad violenta —concretada en la imagen mediante una asociación de la masculinidad con el arquetipo del soldado/guerrero— estas arpías actúan como una figura de protección espiritual para las mujeres. Las entidades “monstruosas” vigilantes son un icono de protección en las bandas, guardan los espacios seguros que construyen las mujeres mediante sus ficciones y simbología. Asimismo, en el caso de las arpías o las gorgonas, constituyen un fuerte detonante que implosiona el género, y evocan las alteraciones de vida simbiótica (humano-animal) en la teoría especulativa de la feminista multiespecies Donna Haraway (2019), para generar parentescos insólitos en la era del Chthuluceno. Aunque Rodrigues y Nogueira no citan este tipo de figuras en su texto son las que, a mi parecer, más se ajustan a lo abyecto y la transgresión

que ellas advierten en su revisión. Sin embargo, las autoras se centran en observar otras figuras como las guerreras, diosas y brujas, que analizo seguido.



Figura 13.
Feminazgûl (2020) *No Dawn for Men*. **Hipervínculo al audio.**
Ilustración digital de portada, 31'4 x 31'4 cm.

El siguiente bloque de figuras que podemos encontrar en el metal feminista son las guerreras. Por ejemplo, las Amazonas en las letras, visuales y la idea conceptual del álbum en *Miasthenia* (Brasil) y en *Amurians* (Brasil). A las Amazonas dedico un análisis en profundidad en el apartado de las bandas del Sur Global, más adelante. De igual forma, aunque es menos frecuente, dentro de la categoría de guerreras, podemos encontrar algunos ejemplos de representaciones de heroínas fantaeróticas. Según Gasca y Gubern (2012) en su *Enciclopedia Erótica del Cómic*; estas heroínas, que inundaron los cómics para adultos de la década de los 60 y 70, van eliminando a criminales y villanos a la par que exhiben un gran poder y una sexualización exacerbada. Ejemplos de estas heroínas fantaeróticas, con clara inspiración en el arte de Frank Frazetta y su discípulo Ken Kelly —cuya estética inunda las portadas de algunas de las bandas archiconocidas de metal como *Manowar*, *Kiss* o *Rainbow*— pueden observarse en portadas de álbumes de bandas como *Filosa* (Argentina) o *Void Realm* (EE. UU.) (ver figura 14-**imagen independiente**).

Rodrigues y Nogueira concluyen su texto aseverando que los diversos tipos de feminidades extremas muestran que “las propias mujeres también reivindican para lo femenino esta asociación con el poder, la libertad, la fuerza, la dominación, la violencia y la agresividad” (p. 373). Efectivamente, un rol muy distinto al de la feminidad normativa convencional. Sin embargo, quiero hacer visible que tal conclusión encierra un planteamiento muy profundo sobre la concepción de liberación femenina, así como sobre la concepción del género y su subversión, que coincide con mis planteamientos anteriores. No negaré que algunas mujeres puedan estar reivindicando desde el metal extremo la violencia o la dominación como valores asociados a lo femenino, sin embargo, mi interpretación va a diferir de algún modo de esta propuesta en varios aspectos que voy a desarrollar seguido. Con ello, pretendo mostrar que dentro del metal feminista conviven múltiples posicionamientos y, en consecuencia, otros planteamientos que podemos enlazar con la espiritualidad femenina y sus propuestas éticas.

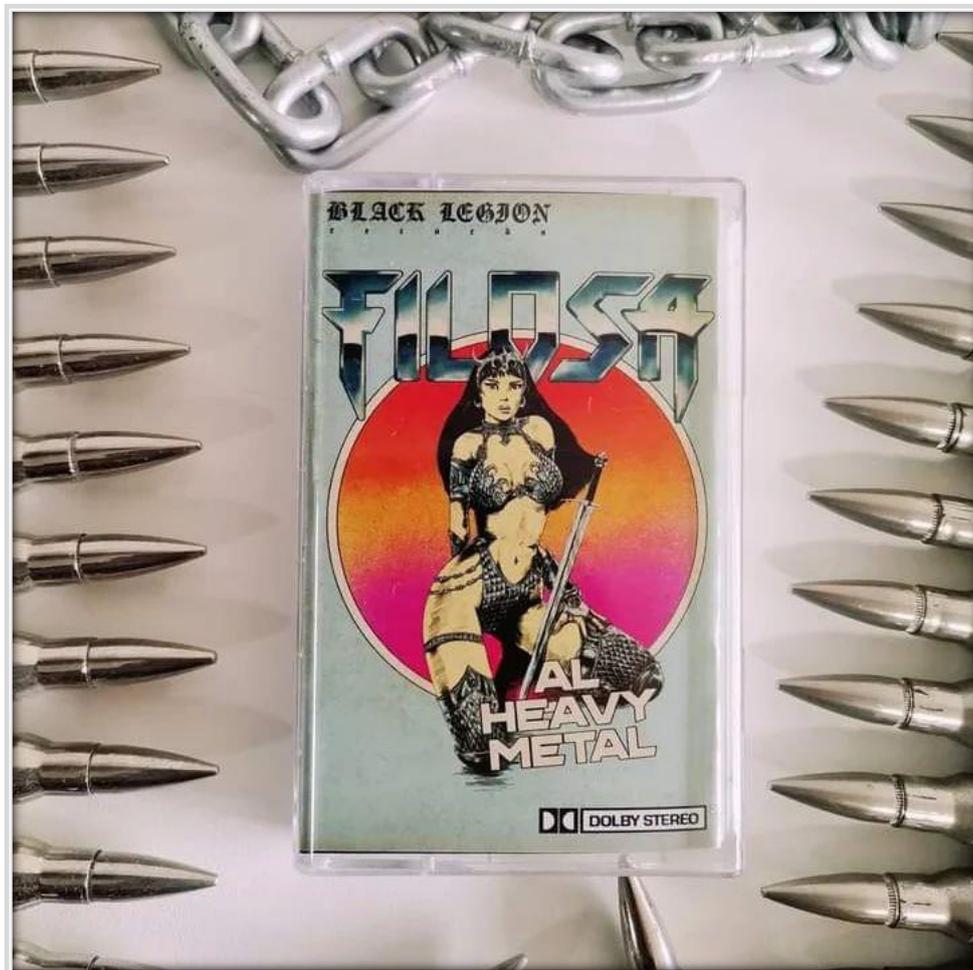


Figura 14.

Filosa (2022) *Al Heavy Metal*.

Imagen independiente. Fotografía promocional que contiene cita visual literal Agudelo, L. Subhuman Illustrations (2020) de la portada del álbum, dibujo a tinta e ilustración digital, 10 x 6'5 cm, edición cassette.

Primero, voy a destacar la distinción que realizo sobre el uso de la violencia reactiva focalizada, que Rodrigues y Nogueira identifican, pero no reconocen como un ejercicio de ficción especulativa que proporciona acceso simbólico a una justicia negada por el sistema y, por tanto, a la variación que esto produce en la noción de transgresión prevalente en la cultura y dentro del metal extremo. Asimismo, por el cuestionamiento ético-político que realizo sobre la idea de justicia retributiva/punitivista hegemónica inserta en la pedagogía de la crueldad y las prácticas violentas que sustentan las instituciones (políticas, culturales, etc.) basadas en la ideología de dominación y la ego-política. Como ya he apuntado, Angela Davis (2007) nos recuerda cómo las instituciones fuertemente dirigidas por esta ideología, como la militar (o el metal), rápidamente movilizan a las mujeres a cometer o representar los mismos actos de violencia. En mi opinión, la proposición acerca de que las mujeres reivindican desde el metal extremo una asociación de lo femenino con la dominación y la violencia, encuentra una explicación más matizada añadiendo tal reflexión ética a la argumentación que proponen las autoras. Otro punto de anclaje para mi argumentación es la aparición en algunas de las bandas feministas de mensajes en sus letras que fantasean con la instauración de un sistema matriarcal, como alternativa al actual modelo —capitalista/patriarcal/racista/imperialista de destrucción de la vida (Gosfroguel, 2022)— que, a la sazón, no encierra un significado de rectoría autoritaria femenina como forma de gobierno, sino un modelo relacional basado en el respeto por la vida, en el amplio sentido de la palabra. Este punto, lo expongo en el apartado referido a la espiritualidad y la brujería, más adelante.

Segundo, por las distinciones que emergen sobre las figuras femeninas que utilizan las bandas del Sur Global, y que realizan ejercicios de restitución, más que de asociación con valores de dominación masculina. Esta cuestión hará una diferencia importante con las bandas feministas del Norte Global, así como de otras representaciones no decoloniales en el Sur Global, que afectan sus significaciones. Aunque dedico un apartado específico al análisis de

las bandas del Sur Global, voy a hacer aquí un inciso sobre el tratamiento de las figuras femeninas a nivel global distinguiéndolo de los enfoques emergentes del Sur Global, para exponer este argumento, y en orden a facilitar la fluidez de su lectura, dentro de esta misma conversación con Susane Rodrigues y Thais Nogueira.

En la mayoría de las bandas a nivel global abunda, desde la iconografía feminista, un uso de figuras provenientes en gran parte de la mitología occidental. Sin embargo, las figuras autóctonas rescatadas, por ejemplo, en el metal feminista decolonial en el Sur Global, aunque también son entidades ctónicas⁴⁴, notablemente tienen una incidencia mayor en lo telúrico. Es decir, son figuras fuertemente vinculadas a la tierra y el territorio. Teniendo en cuenta que, siguiendo a Dussel (2020), en los contextos del Sur Global estas figuras vinculadas a la muerte y el inframundo tienen una significación positiva “no maldita”, armoniosa dentro de los ciclos naturales de la vida y el cosmos; debemos considerar que, los usos y apropiaciones de las entidades, figuras y diosas realizadas por las distintas bandas feministas, deben interpretarse desde marcos explicativos distintos. De modo que, tales marcos nos permitan clarificar que los usos y apropiaciones de estas entidades, en el metal feminista, transicionan desde una pretensión resignificativa de figuras —en muchas ocasiones injustamente convertidas en “malditas” como las brujas o Medusa— en el Norte Global, hasta una función restitutiva-decolonial en el Sur Global, que trata de recuperar la significación original de una figura borrada del relato. Tres de las bandas que evidencian bien lo expuesto son *Fayenne* (Suecia), *Testosteruins* (Sudáfrica / Túnez) y *Amurians* (Brasil). Atiendo estos tres ejemplos, brevemente.

⁴⁴Son ctónicas si lo consideramos desde la perspectiva occidental, ya que —según explica Enrique Dussel (2020) a lo largo de 18 lecciones sobre la *Estética de la Liberación Latinoamericana*— en las culturas originarias la muerte, el inframundo y lo oscuro no tienen la misma significación negativa, sino su par opuesto; corresponden a un mismo ciclo positivo de vida y renacimiento.

En primer lugar, en la banda *Fayenne* (Suecia), el juego resignificador impregna la idea estética de la banda desde el mismo nombre de la banda, como demuestra el hecho de que empleen una versión femenina de Feyenivol (una forma antigua de diablo) en su nombre. De la misma manera la resignificación impregna todas sus letras. En palabras de Andréa, en nuestra entrevista:

El carácter feminista está implícito en las letras, que a menudo se basan en la leyenda de la criatura marina Leviatán como una diosa femenina, una reescritura de un relato patriarcal e histórico-ideológico. Una forma de reescribir y explorar otras interpretaciones de las creencias religiosas patriarcales tradicionales.

Por su parte, *Testosteruins* (Sudáfrica / Túnez) utiliza como portada de su álbum *Suffering Masculinity* (2019) la figura mitológica de la Medusa (ver figura 15-**imagen independiente**). En el centro de la imagen aparece la cabeza de Medusa y a su izquierda se halla un obelisco que apunta al cielo, símbolo prominente en las culturas patriarcales. El mismo obelisco, que está sesgado por la mitad, aparece ahora en la parte derecha de la imagen del revés, como símbolo de su caída, tras la intervención-aparición-mediación-venganza de la Medusa. Con este ejercicio, la banda resignifica la figura de la gorgona maldita, restaurando su dignidad perdida en el relato convencional. Su imagen aparece como un recordatorio espectral de la afrenta cometida contra ella en el relato mítico, y contra todas las mujeres en el patriarcado. Pero aún más importante, la testa de la gorgona actúa como mediadora y transición entre el viejo orden y el nuevo, anunciando un porvenir esperanzador con el fin del patriarcado.

Por último, *Amurians* (Brasil) detenta un rescate de figuras femeninas ancestrales autóctonas erosionadas del relato. Cada componente de la banda se identifica heroicamente con una diosa/entidad ancestral originaria. De esta manera, en su performance, las mujeres de la banda asumen estas identidades y su estética; se visten, pintan sus cuerpos, portan las armas o

elementos atribuidos a cada diosa en sus fotografías promocionales, etc. (ver figura 16-**imagen independiente**).



Figura 15.
Testosteruins (2019)
Suffering Masculinity.
Imagen independiente.
Ilustración digital de
portada, 31'4 x 31'4 cm.

Con esta apropiación e identificación heroica por parte de las componentes de *Amurians* se sirve al rescate de una memoria ancestral-matriarcal, encarnada en figuras como Yebá Bëló; diosa abuela creadora del universo según los indios Dessanas en Brasil (Cezar, 2016). Así lo explica la banda a sus seguidores en sus redes sociales:

Una de nuestras propuestas es rescatar el folclore, las leyendas y las figuras femeninas presentes en las creencias de las naciones indígenas. En esta sociedad cristiana europea en la que estamos insertos, las raíces con las culturas ancestrales fueron rotas y masacradas [...] Nuestras pinturas faciales representan algunas entidades de la cultura indígena: Yebá Bëló, Caipora, Ticê y Sumá⁴⁵. (*Amurians*, Facebook, 2 octubre de 2020)

Asimismo, *Amurians* desarrolla una puesta en valor de la propia cultura y el poder femenino originario previo a la conquista; restaurando la idea de una forma de habitar el mundo y relacionarse estrechamente vinculada a la madre tierra⁴⁶ como fuente de bienestar, armonía, convivencia y respeto para toda la humanidad, el planeta y todos los seres vivos. La idea feminista decolonial expresada en “el futuro ya fue”, refiere a la concurrencia de tres aspectos interrelacionados; la mayor fuerza y presencia de las mujeres en la gestión política de la vida, el respeto e interdependencia de lo humano con todas las formas de vida y la naturaleza y, por último, las cosmovisiones o sistemas de sentido de las culturas indígenas que enmarcan estos tipos de vinculación en sus pueblos. Esta idea podemos verla reflejada cuando la banda explica cómo el arte, las imágenes y las letras son “un homenaje a todo aquello en lo que cree *Amurians*: la fuerza de las mujeres, el respeto a la cultura indígena y la preservación de la Naturaleza” (Facebook, 2020, 2 de octubre).

⁴⁵Actualmente la banda ha sufrido un cambio de formación y algunas deidades se han renovado con las nuevas integrantes.

⁴⁶La concepción del matriarcado o de las sociedades matriciales en las bandas decoloniales no es opuesta a la de patriarcado (una imposición de las mujeres sobre los hombres), sino una forma alternativa relacional emanada del equilibrio de la madre naturaleza, compatible y respetuosa con la vida y el bienestar entre todos los seres vivientes del planeta.



Figura 16.
Amurians (2020). **Imagen independiente.** Fotografía promocional.

De modo que, los ejercicios que observo en los tres ejemplos anteriores, son el de resignificación y dignificación de figuras y narrativas, por un lado, y el de restablecimiento y afirmación de figuras borradas, por otro. Ahondo en este y otros aspectos diferenciales más adelante en el epígrafe de las bandas del Sur Global. Voy a centrarme ahora en el último grupo de figuras —las brujas y las diosas— para concluir la conversación con Susane Rodrigues y Thais Nogueira. A mi modo de ver, son las representaciones que encierran una mayor complejidad, ya que están directamente relacionadas con formas de espiritualidad femenina que, aunque profundas, son generalmente ignoradas. Tal como explica Simonis (2012) “ser diosa o ser bruja se ha convertido en un nuevo topos del pensamiento y del lenguaje femeninos, un apelativo que encierra toda una simbología y un sistema de valores [...] que está influyendo a niveles mundiales e insospechados” (p. 38).

Conocemos bien la simbología crítica que encierran estas figuras gracias a las aportaciones de autoras/es antes referidas como Federici (2004), Gimbutas (1974, 1989, 1991) o Grosfoguel (2020). Asimismo, podemos asociar el sistema de valores que este topos propone con la ética feminista, y más concretamente, con posturas éticas asociadas con el feminismo espiritual, los ecofeminismos, los feminismos indígenas, comunitarios y decoloniales, según contextos. Recuerdo, asimismo, que María J. Binetti (2016) indica que el significante primordial del feminismo espiritual o místico es la Gran Diosa Madre. Este arquetipo suele aparecer dentro del movimiento de la Diosa y la brujería con múltiples caras y nombres en muchas y diferentes culturas. Desde Diana a Gaia o la triple Pachamama, la diosa es el principio femenino existente en la naturaleza.

En el metal feminista aparecen una gran cantidad de referencias a la Diosa con múltiples nombres. En casi todos los casos se eligen deidades ctónicas y telúricas, apareciendo invocadas en las letras de las canciones más que de forma visual. Tampoco suelen aparecer de forma visual ni lírica las brujas. A las brujas, hemos de buscarlas en las performances de las artistas.

En la mayoría de las ocasiones las brujas son las artistas. Por ejemplo, una de las manifestaciones de la Diosa es Illa, en la banda de black metal *Feminazgûl*⁴⁷ (EE. UU.). En el tema “Call out Her Name When You are Lost” del Split (2021) con *Awenden* (EE. UU.), *Feminazgûl* se refiere así a la Diosa: “Grita su nombre cuando estés perdido/a / la encontré en la oscuridad / la encontré en el campo / la encontré en la luz de las estrellas / la encontré en la niebla [...]”. De igual forma, en los agradecimientos que aparecen en el libreto del trabajo, Margaret Killjoy, bruja madre de la banda escribe: “Gracias a Illa, Madre de la muerte [...]”. Illa vuelve a ser invocada también en las canciones del álbum *No Dawn for Men* (2020) en el que aparecen las arpías vistas anteriormente (ver figura 13-**hipervínculo al audio**), por lo que comprobamos, que distintas figuras pueden aparecer de forma simultánea en las bandas, constelando múltiples significados y combinando los modos narrativos antes vistos.

De hecho, es recurrente que encontremos figuras vigilantes, amenazantes o violentas en las imágenes de las portadas (guerreras, arpías) y las espirituales (diosas, brujas) en las letras de los mismos trabajos o en las performances de las artistas. Un magnífico ejemplo lo ofrece el trabajo multidisciplinar de Jazmine Shadrack, en el que la bruja *Denigrata Herself* se manifiesta a través del cuerpo y conciencia de Jasmine en la banda *Denigrata* (Reino Unido). Las invocaciones a la Diosa aparecen en sus poemas, así como en sus performances fotográficas, que son encarnaciones de Babalon o Hécate, tal como ella explica en su monografía (2021), así como en nuestra serie de vídeos *No Me Toques el Ampli* (ver figura 17-**hipervínculo al vídeo**). De igual forma, estas posesiones, encarnaciones o identificaciones heroicas con las brujas están patentes en las fotografías promocionales de bandas como *Feminazgûl* (EE. UU.), *Hermostra* (Argentina) o *Ragana* (EE. UU.), entre muchas otras.

⁴⁷Pueden escucharse la canción “Call out Her Name When You are Lost” de *Feminazgûl* en el siguiente enlace: <https://feminazgul.bandcamp.com/track/feminazgul-call-out-her-name-when-youre-lost>



Figura 17.
Khandie Photography (2019)
Denigrata Herself as Babalon.
Hipervínculo al vídeo.
Performance fotográfica.

Voy a explorar, a partir de las diosas y brujas, el tercer aspecto que me distancia de la interpretación de Rodrigues y Nogueira, a través de la notable vinculación que existe entre el surgimiento de estas representaciones femeninas en el metal con el arte feminista. En concreto, para ejercer una función mediadora cultural entre la violencia normalizada contra los cuerpos feminizados y la toma de conciencia personal, social y cultural (Camargo y Sáenz, 2018). Tal y como afirma Julia Antivilo (2013) el arte feminista —y por ende, el metal feminista— anticipa y prefigura un cambio usando la transgresión —de diversas formas— como detonante anti-institucional.

A continuación, exploraré cómo esta transgresión en el metal feminista incorpora el ocultismo, la brujería, el satanismo o el misticismo a través de una asociación —distante a las observaciones de Khan-Harris y, a la par, recurrente en el arte feminista— con los movimientos espirituales de la Diosa y la Wicca Diánica o la brujería internauta, así como con las cosmovisiones indígenas (Pachamama). Pretendo denotar que este es un fenómeno cultural que está anticipando un cambio de paradigma, un nuevo sistema de valores; filosófico, político y psicológico (Eller, 2000), y un nuevo discurso para expresar la espiritualidad femenina (Simonis, 2012).

Cómo es apreciable, mucho más que una asunción subjetiva de los modos de la masculinidad violenta por los cuerpos femeninos. En suma, estamos ante una manifestación del *Sur Distorsionado*, como “un cambio paradigmático en torno a cómo hacer y conceptualizar el metal y la vida misma [...] a nivel ontológico, epistemológico, metodológico y ético” (Varas-Díaz, 2022, p. 31), en esta ocasión, en clave femenina. Paso a explorar la dimensión espiritual del metal feminista en el último epígrafe de este análisis discursivo antes de entrar de lleno al análisis del Sur Global.

E) Religión, Espiritualidad y Brujería. Como ha sido observable en algunos ejemplos hasta el momento, en el metal feminista existe una crítica global y central a la religiosidad cristiana. El anticristianismo es una pulsión y un tema frecuente en el metal extremo. Según Kahn-Harris (2007), el satanismo es un recurso común en el black metal asociado a la misantropía, y tal misantropía: “está frecuentemente asociada a una autoconciencia elitista, basada en un desprecio por la “debilidad” de la mayoría humana” (p. 40). Veremos las notables distancias que el metal feminista extremo tiene con este tipo de autoconciencia, así como con el alcance de sus cuestionamientos dentro del género musical: tanto en el rango de su crítica anticristiana, como en el recurso al satanismo y la misantropía. De modo que, al final de este epígrafe, tengamos una constelación de pesquisas que nos permita vislumbrar el cambio paradigmático mencionado, la irrupción del *Sur Distorsionado* en clave femenina.

El metal feminista extremo critica aspectos del cristianismo que no son tenidos en cuenta de forma común en las narrativas convencionales del metal. Por ejemplo, en contra de las posturas dogmáticas respecto a las nociones binarias del género, así como de exposición de la misoginia y homofobia contenida en la retórica y moral religiosa, el señalamiento del deseo de control sobre los cuerpos de las mujeres o contra las doctrinas sobre la familia nuclear, entre otras. Por ejemplo, Margaret Killjoy de las bandas *Feminazgûl* y *Vulgarite* (EE. UU.) lo expresa así en la revista *Astral Noise*: “Con (la banda) *Vulgarite*, escribo hechizos contra el marco dualista que la iglesia católica nos impuso” (2020, s.p.). Esta crítica reiterativa aparece con diferentes grados de intensidad en las formaciones artísticas y puede escalar hasta un anticristianismo militante observable en las letras y visuales de bandas como *Yxxan* (Suecia). En trabajos como *Inverterat Korståg* (Cruzada Invertida) (2019), Aisté Skog —única integrante de la banda de black metal— emprende una auténtica ofensiva contra la religión cristiana.

La imagen de portada de este trabajo (ver figura 18-[hipervínculo al audio](#)), que vuelve a la estética rudimentaria de la que gustan las bandas suecas, deja tan poco lugar a la imaginación como las letras de las canciones; que rotulan mensajes muy claros en sus títulos. Entre otros, “Pagan Militant Summoning” (Convocatoria de militantes paganos), “Nuns Slaughter Priests” (Las monjas masacran a los sacerdotes) o “Kärnvapen över kärnfamiljen” (Armas nucleares sobre la familia nuclear). Por su parte, en la portada, las figuras femeninas que aparecen como “verdugas” del sacerdote cristiano son en realidad sacerdotisas, algo que encierra significantes más allá de las primeras impresiones que causa el *artwork*. Tales sacerdotisas van ataviadas con ropajes que asemejan a un *shenti* (falda masculina) de estética egipcia, con el torso desnudo y sus máscaras tienen la forma de la media luna hacia arriba. La media luna hacia arriba es un símbolo de las diosas Astarté (Ishtar) y Artemisia (Selene, Diana, Hécate). Algo que conecta los símbolos de la imagen con mis argumentaciones sobre la vinculación entre el metal feminista y el movimiento cultural de la Diosa y la Wicca Diánica.

Por otro lado, las entrevistas en medios y los discursos en las actuaciones en vivo son otras de las herramientas que las artistas utilizan para lanzar su mensaje crítico a la religión cristiana. Como aclara en nuestra entrevista Marília Massaro, cantante y guitarrista de *Santa Muerte* (Brasil), banda con el nombre de una deidad de gran alcance en América del Sur: “Usualmente utilizo expresiones verbales en los shows como forma de intervención feminista”, así como la banda chilena *Derrumbando Defensas*, también en nuestras entrevistas: “En nuestras presentaciones en vivo hacemos breves discursos acompañados de elementos claros de protesta como nuestras pañoletas con mensajes feministas”. Asimismo, aunque menos usual, es el uso de la poesía para este fin.

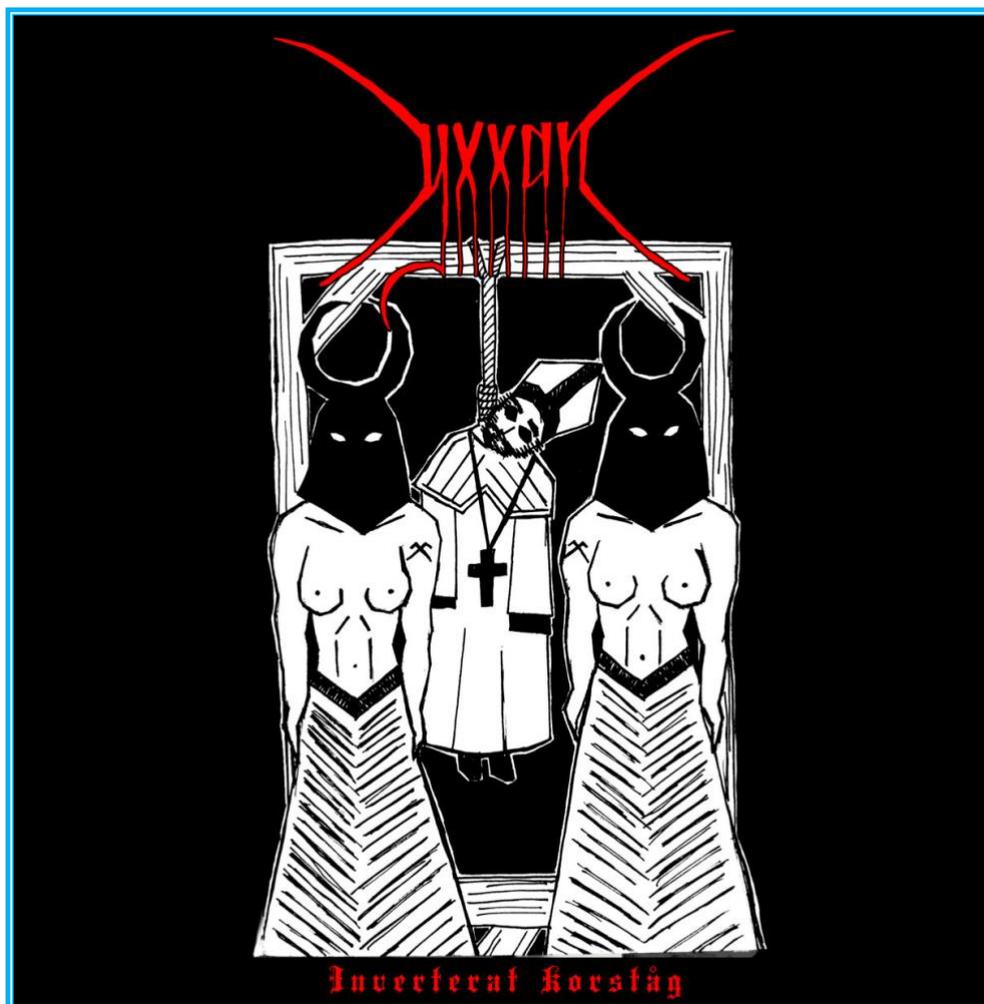


Figura18.

Yxxan (2019) *Inverterat korståg*.

Hipervínculo al audio. Ilustración de portada del álbum, 31'4 x 31'4 cm.

La crítica a la religión y la iglesia católica no implica una falta de espiritualidad. Por el contrario, la espiritualidad y el misticismo estarán presentes en muchas de las bandas como un resurgimiento de las corrientes feministas neopaganas, que sabemos han permeado el feminismo cultural y el arte feminista de forma preminente. De igual forma, dicha espiritualidad está manifiesta en algunas de las bandas del Sur Global como una emanación proveniente de las cosmovisiones indígenas y la Pachamama. La distinción entre religión cristiana y espiritualidad feminista queda perfectamente reflejada en la obra de artistas como Jazmine Shadrack (*Denigrata*), en concreto en los versos de su poema *What a Church is* (Lo que una Iglesia es), en el que son apreciables las nociones de lo sagrado femenino como origen y celebración de la vida, proveniente de las tradiciones espirituales feministas. Asunto que la artista articula con una crítica a la iglesia directamente vinculada con el evento sociopolítico de la quema de brujas.

[...]

A través del poder y las vestiduras de la iglesia, el hombre ha tenido el dominio.

[...]

A través de la condena y la quema, el hombre dijo que éramos brujas.

Y nos quemó.

[...]

Lo que una iglesia debe ser, es un hogar.

Un santuario, un escudo, una fortaleza.

Una iglesia debe resistir la intolerancia del hombre,

no ser la espada

que corte las cabezas de nuestros bonitos hombros

y nos arranque el corazón.

[...]

Sin embargo, lo que una iglesia es para mí,

es un útero de piedra arenisca,

*los pliegues vulvares de la pesada puerta de madera que te arrastran
por el cálido pasillo, dándote la bienvenida al interior.*

*Al recorrer la nave, te quedas boquiabierto ante el esplendor del lugar
sagrado en el que te encuentras.*

Bebes de la pila bautismal y sabes que el único sermón digno de tu fe, la única voz que debe cantar desde el púlpito, envuelta en el resplandor del atril dorado, es el cuerpo de la mujer.

[...]

Tal y como he evidenciado previamente, las reminiscencias del fenómeno cultural de la Diosa y la brujería como espiritualidad neopagana, wiccana y/o indígena plagan las obras de una increíble cantidad de bandas de metal feminista a nivel global, mediante referencias a las figuras de diosas o brujas, conjuros e invocaciones. Dichas invocaciones a las deidades y conjuros o maleficios se configuran como un ejercicio simbólico contra los agravios histórico-patriarcales y anhela un cambio de paradigma civilizatorio. De forma que, este hecho, obligaría a replantear mi propio argumento sobre el encapsulamiento del problema de género antes planteado, en concreto para estas bandas, ya que un cambio de paradigma civilizatorio afectaría a todos los asuntos sociales.

Incluso en bandas de black metal como *Operation Volkstod* (Alemania), cuyo único integrante es un hombre, se utiliza el mismo topos al tratar la temática feminista, anarquista y antifascista que aparece en sus trabajos. En letras de canciones como “Ancient Origin” del álbum *Sex with Satan* (2021) el artista invoca a la Diosa para que repare la afrenta histórica contra las mujeres. Al tiempo, da cuenta de un relato sobre el origen del dominio patriarcal, la desaparición de culturas matriarcales ancestrales, y la ruptura del vínculo de lo humano con la naturaleza: “Comenzó con la muerte de un mundo antiguo / Los hombres se opusieron a la naturaleza [...] La mujer cayó / Los sacerdotes crearon el cielo y la tierra de nuevo / Este fue el comienzo de la esclavitud humana [...] Oh Diosa Madre, condenada para la eternidad / Levántate contra esta ignominia”. Musca Capraque hace una interesante identificación en la letra sobre cómo la caída de las culturas matriciales antiguas y la quiebra del vínculo con la naturaleza está en el origen de otras formas de opresión contra los seres humanos (racismo, colonialismo) y contra la naturaleza (ecocidio, extractivismo), propia de algunos postulados

antropológicos como los de Margaret Murray (1978) o Marija Gimbutas (1974, 1989, 1991), pero también de algunas feministas comunitarias y decoloniales (i.e. Segato, Paredes, Guzmán).

Sin embargo, podemos encontrar ciertos aspectos en el álbum que revelan contradicciones de una dudosa base documental, y que están completamente influenciadas, como advierte Angie Simonis (2012), por el folclore, las creencias y mitologías populares, en donde se entremezclan datos históricos, míticos, antropológicos, psicoanalíticos, hermenéuticos y esotéricos que dan forma a un discurso extremadamente complejo entre realidad y mito. De igual forma, viene influenciado por la visión androcristianocéntrica que encierra el propio satanismo. Por ejemplo, en el álbum el artista utiliza como portada una reproducción en blanco y negro del famoso cuadro *Brujas Yendo al Sabbath* de Luis Ricardo Falero (1878) (ver figura 19-[hipervínculo al audio](#)), y en el tema homónimo “Sex with Satan” asocia como un acto emancipador antipatriarcal una creencia común, aunque errónea, sobre la sexualidad ritual con Satanás sostenida en los aquelarres de brujas. Así podemos escuchar en el tema: “*Sé libre de ser lo que quieras ser / Satanás aplasta el puto patriarcado / Este es el fin de la ideología del viejo hombre blanco / El sexo con Satanás significa igualdad de género*”.

Aunque existen numerosas confesiones forzadas de culto y sexo ritual con Satanás en los archivos de los juicios de la caza de brujas, y que han permeado en el imaginario popular a través del cine; la realidad y los estudios académicos se alejan de esta presunción (i.e. Murray, 1978; González-Wippler, 2022). En las aportaciones sobre brujería y la Wicca por parte de diversas autoras, es apreciable que la práctica sexual sí existía como rito dentro de los covens, sin embargo, las brujas y wiccanos no adoran a Satán. Algo que marca una diferenciación significativa. Como explica la psicóloga y antropóloga puertorriqueña González-Wippler (2022), las brujas y wiccanos/as profesan reverencia a las fuerzas de la naturaleza, encarnadas en la Diosa (Cósmica) y el Dios Astado. Este Dios Astado, explica la autora, se ha confundido

con la figura de Satanás en la tradición y folclore popular, debido a la interpretación colonial que el cristianismo ha hecho sobre las otras religiones paganas, tildándolas de satánicas. En realidad, los actos sexuales en los covens solían darse entre el sumo sacerdote y la suma sacerdotisa del coven, como símbolo de la unión de lo femenino y lo masculino en la naturaleza, es decir, del Dios y la Diosa. Por su parte, la rama de la Wicca Diánica, que es la que siguen en su mayoría las feministas, exclusivamente venera a la figura femenina de la Diosa. Por ende, al no existir en esta variante de la wicca la figura del Dios masculino, también se reformularían las prácticas sexuales rituales de los covens.

A pesar de lo anterior, debo resaltar que, aunque no aparecen de forma general en el metal feminista, hay algunas artistas feministas que sí se alinean con el satanismo. Sin embargo, en este caso, no debemos confundir “el interés del metal en el satanismo” (Khan-Harris, 2007, p. 37) con el feminismo satánico. Rama del feminismo donde la figura de Satán y su doctrina, como significante opuesto al Dios y la moralidad cristiana, estaría alineada tanto con la libertad sexual como con la inclusión. Tal y como ocurre en religiones como el Candomblé, el *feminismo satánico* sirve de refugio a multitud de personas excluidas por el sistema patriarcal heteronormativo. En definitiva, en absoluto el feminismo satánico se relaciona con una práctica espiritual elitista de desprecio por los vulnerables, como ocurre en el metal extremo de forma convencional. Este sería el caso de la banda *Illmara* (Suecia), en la que Skri se identifica con la corriente feminista satánica de forma abierta en nuestra entrevista, aunque no quiso hablar en profundidad de sus prácticas.



Figura 19.

Operation Volkstod (2021) *Sex with Satan*. [Hipervínculo al audio](#). Portada del álbum, que contiene una (apropiación) cita visual fragmento manipulada de Luis Ricardo Falero (1878) *Brujas Yendo al Sabbath*.

Al igual que el feminismo satánico, la brujería es una práctica diversa e inclusiva, y los covens (círculos o aquelarres) entidades autónomas que exploran sus propios sistemas simbólicos y rituales (Tomas, 2022). Estas prácticas rituales en las bandas feministas también tomarán distancia y ampliarán su rango de acción, a través del uso de herramientas y métodos específicos de aquel tratamiento que el black metal suele tener como: “un tipo de medio ritualístico para la transformación personal” (Kahn-Harris, 2007, p. 38). En suma, las mujeres practicantes de este movimiento cultural cultivan su parte espiritual y sensibilidad ético-estética a través de sus ritos. Generalmente, los rituales feministas suelen tener el significado que cada quien le concede o necesita (Hurtado, 1992), siendo una práctica espiritual libre y autónoma no dependiente de sistemas de jerarquías (Binetti, 2016). Por tanto, las herramientas que utilizan las bandas no son meramente discursivas, sino que hay práctica brujeil, ya sea de forma performativa, simbólica y estética o real. Nuestro aprendizaje sobre el metal feminista nos obliga pues, a observar sus prácticas; las exploro en profundidad en el epígrafe destinado al análisis de prácticas y procesos.

Vuelvo ahora a señalar cómo, incluso cuando aparecen las heroínas fantaeróticas en las imágenes, figuras que se ajustan perfectamente a la interpretación que realizan Susane Rodrigues y Thais Nogueira, podemos observar un vínculo fortísimo, tanto en las letras como en las performances y prácticas procesuales de las artistas, con la brujería como sistema de valores, discurso y praxis para expresar la espiritualidad femenina (Simonis, 2012). Un elemento que hace una distinción importante para afinar nuestras interpretaciones. Asimismo, nos permite identificarla como un arma o estrategia, no exclusivamente para la liberación subjetiva, sino de lucha sistémica antipatriarcal. Es decir, la pretensión de tales prácticas no sería un intercambio de roles dentro del sistema, sino un cambio de sistema. En definitiva, estaríamos ante “un instrumento catalizador de un proceso de cambio de conciencia, tanto individual como colectivo, femenino como masculino, espiritual como social” (Simonis, 2012,

p. 29). Mi afirmación queda patente, por ejemplo, al observar todos los puntos antes descritos en la banda de doom metal *Void Realm* (EE. UU.). En la portada del álbum *Psyche's Omen*⁴⁸ (2022) la banda presenta a una de estas heroínas fataeróticas. Sin embargo, en la letra del tema “The Spell” de su demo homónima (2018), realizan el siguiente maleficio invocando tanto a la Diosa, como al Dios: *“Inmortal amada divina madre primordial / del paradigma de la quema / nosotras surgimos de las cenizas / semillas secretas crecen de la tierra / madre hermana y padre hermano / venid a mí / como arriba es abajo”*.

En la letra completa del conjuro se identifican claramente los dos paradigmas de los que vengo hablando. La banda los enuncia en la letra de la canción, como el paradigma de la tiranía y el paradigma de la quema, indicando la referencia al orden patriarcal, por un lado, y a la quema de brujas y las culturas matriarcales ancestrales, como mito paradigmático alternativo, por otro. El tema es un maleficio, y el maleficio es performado de forma ritual, grabado y subido como clip de video a sus redes sociales (Facebook, 2018, 21 de julio). En el mismo aparece la imagen de una mano que enciende dos recipientes sobre un tapete en el que se lee “Las brujas son reales”, mientras suena de fondo el tema en cuestión conjurando en su letra: *“El maleficio es real”* (ver figura 20-**hipervínculo al video**), Finalmente, el conjuro internauta es etiquetado en redes con los *hashtags*: *#matriarchalragedoompop* y *#deathtothepatriarchy*.

Con el citado ejemplo, quiero señalar que nos encontramos ante una intervención en la realidad desde el filo de los mundos inmateriales, que transita de lo imaginativo a lo político de forma virtual; aventura, anticipa y prefigura un cambio, un horizonte de un futuro que ya fue. La idea de matriarcado como paradigma alternativo que propone *Void Realm*, desde el feminismo espiritual, difiere de las posturas dominadoras frente a los hombres antes vistas en

⁴⁸Puede escucharse el álbum *Psyche's Omen* (2022) de *Void Realm* en el siguiente enlace: <https://voidrealm.bandcamp.com/album/psyches-omen>

algunas bandas. Esto es observable en cómo la banda hace patente la inclusión de los hombres en la lucha, no solo a través de la conformación de sus integrantes, sino a través de mensajes explícitos como los memes (ver figura 21-**imagen independiente**), para dejar clara su postura. Este punto se muestra claramente en el mensaje que la banda comparte entre sus seguidores en sus redes sociales acompañando el meme en cuestión: “Estamos muy orgullosos de nuestro @brooks_blackhawk, por ser el chico del póster, ejemplo del perfecto guerrero matriarcal” (Facebook, 2017, 7 de diciembre).

La concepción del matriarcado está basada aquí en un sistema de valores no jerárquico, muy al margen de las propuestas de dominación de los cuerpos femeninos sobre los masculinos vista en *Matriarkathum* (Suecia) y completamente distanciada de la aniquilación masculina vista en *Female Smegma* (Irán). En definitiva, comprobamos que no estaría respondiendo al cambio de “una palabra por otra, una alteridad valorizada como en espejo o en alternancia” sino a “una construcción futura, un mito más que un discurso, el lugar de una resolución de las contradicciones en un relato innovador” (Fraisie, 2018, p. 25). Este aspecto, como discurso y propuesta que convive dentro de las variadas formas que adopta el metal feminista, es el que me distancia completamente de las interpretaciones de Rodrigues y Nogueira, siendo el fundamento principal de las mías.

La banda *Void Realm* expone sus objetivos en redes sociales y en entrevistas a medios, siendo evidente que su lucha antipatriarcal contiene y se concibe desde un profundo núcleo espiritual como horizonte de cambio: “tratamos de dinamitar energética, espiritual y sonoramente el patriarcado capitalista y supremacista blanco que nos deshumaniza a todos” (Facebook, 2017, 27 octubre). Entiendo que, esta escueta frase resume bien la declaración de que la destrucción del patriarcado es una empresa espiritual, que implica un cambio en nuestro sistema de sentido, filosofía de vida o cosmovisión, y que nos incluye a todos/as.



Figura 20.
Enric Torres (2020) *Psyche's Omen*.
Hipervínculo al video. Ilustración
digital de portada, técnica mixta, 31'4
x 31'4 cm.

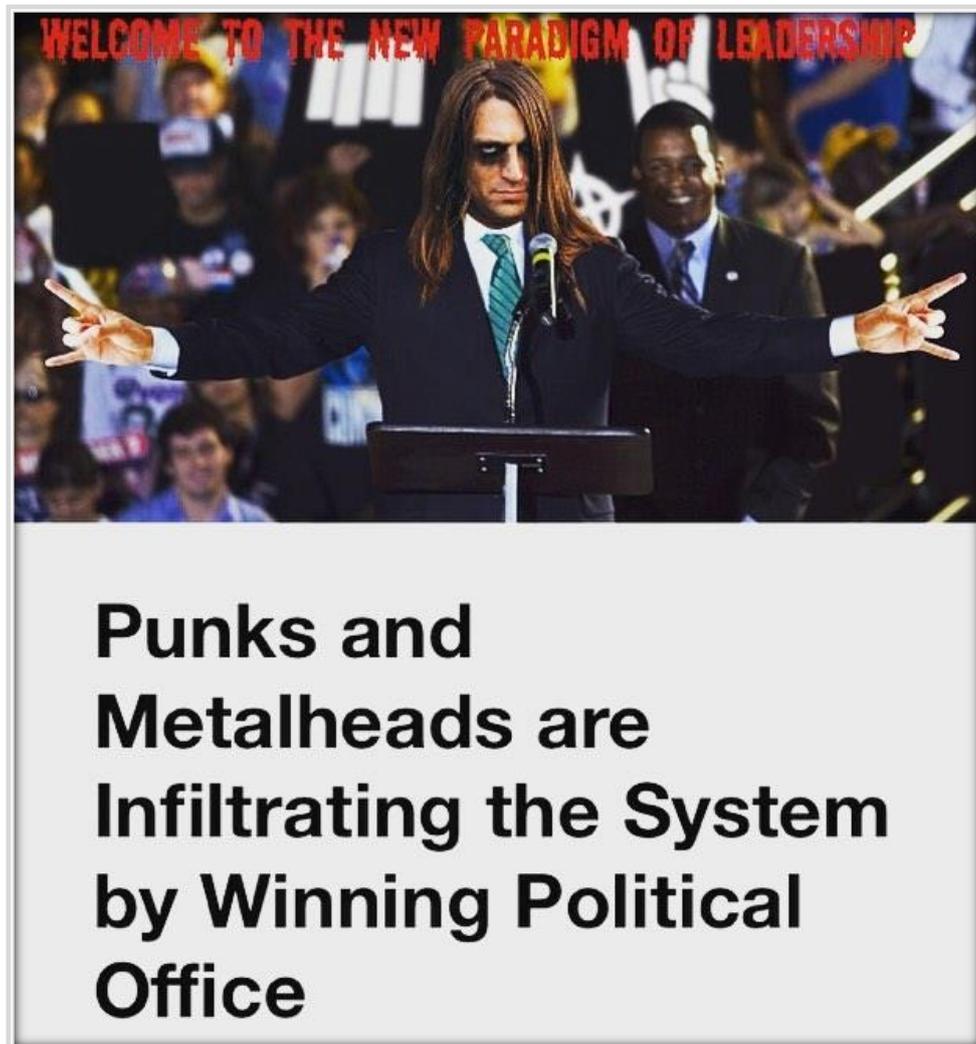


Figura 21.
Void Realm (2017). **Imagen independiente.** Meme compartido en perfil de Facebook de la banda.

En definitiva, lo que andamos observando hace rato es que el metal feminista actúa como un mediador para el cambio cultural, haciendo visibles e identificables en nuestros imaginarios colectivos la proyección simbólica de dos paradigmas distintos. Tal estrategia es la que siguen algunas de las grandes figuras de la literatura feminista, como Úrsula K. Le Guin (2022 [1986]), al contar la historia del paradigma de la bolsa frente al paradigma de la lanza. Este mensaje es potente a la par que muy importante, ya que ofrece la posibilidad de pensar que otras formas de sociedad son posibles, fuera de la actual economía relacional neoliberal. La proyección de tal paradigma alternativo se hará más evidente, y dotado de más densidad espiritual, cuanto más nos alejemos de los centros occidentalizados en nuestra revisión del metal feminista. La hemos visto anticipada en la propuesta de *Amurians* (Brasil), pero llegará a formas extremadamente bellas y poéticas asociadas a la Pachamama en bandas como *Crisálida*⁴⁹ (Chile). Formas que requieren para su apreciación la revisión previa de algunos fundamentos del feminismo decolonial que desarrollo en el epígrafe del Sur Global. Aun así, en la siguiente declaración de la banda *Void Realm* son perceptibles nociones alternas al paradigma occidental del tiempo, aunque no queda claro en la propuesta de la banda, más allá de la no jerarquía de cuerpos, cómo lo humano se relaciona con la Tierra y el resto de los seres vivos. En la siguiente declaración de la banda en el medio *Doom and Stoned* es apreciable lo expuesto: “[la música está] tejiendo un poderoso hechizo de rabia primordial y matriarcal desde más allá del tiempo lineal” (*Doom and Stoned*, 2020, 30 de abril).

Como he mencionado anteriormente, la expresión de la rabia dentro del “sacred metal” —tal como etiqueta *Void Realm* su propia música en *bandcamp*— puede confundirse fácilmente con la transgresión batailleana y una asimilación de cuerpos y subjetividades al

⁴⁹Puede verse como ejemplo el videoclip “Morir Aquí” de la banda *Crisálida* en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=5iXw6mQAHRA>

paradigma de la lanza, que campa a sus anchas en el metal extremo. Así como con la pretensión de asociación de lo femenino a tales valores de violencia, crueldad y dominación como marcas de empoderamiento. Muy al contrario, la expresión de la rabia feminista es un ejercicio catártico y sanador de las heridas psíquicas y morales infligidas por los sistemas de opresión, pero que, en efecto, sí tiene una propuesta alternativa al orden actual. Como mostraré más adelante, en el análisis de prácticas y procesos, tal recorrido en el camino de liberación y sanación psicoemocional sigue técnicas y métodos utilizados previamente en las artes, y resulta imperceptible si nos centramos exclusivamente en el discurso de las bandas o el análisis musical, obviando la praxis feminista. En definitiva, conocemos que “las mujeres encuentran en la práctica espiritual un espacio de consuelo, refugio y también de autorrealización” (Ramírez Morales, 2019, p. 147) que entrelaza dicha espiritualidad con lo político y filosófico. Presto especial atención a estas prácticas liberadoras más adelante, sin embargo, daré un ejemplo discursivo de lo anterior basándome en las narrativas.

La banda de doom/black metal *Ragana* (EE. UU.) es una de las muchas formaciones feministas que siguen esta corriente espiritual. *Ragana* expone una amenazante rabia contra la xenofobia y la misoginia, sin embargo, no podemos observar de forma tan superficial sus trabajos, pues son un recordatorio para sostener la esperanza, a pesar de la oscuridad que nos invade. Tanto en las performances visuales como en sus letras, videoclips, fotografías promocionales y portadas de sus discos hacen gala de una espiritualidad entrelazada con la brujería, la naturaleza y los rituales. Letras, como las del tema “Invocation” del álbum *Unbecoming*⁵⁰ (2013), son un magnífico ejemplo de lo antes descrito, ya que muestran la espiritualidad como ejercicio sanador y empoderador, y como práctica de resistencia: “*Nos levantaremos como el agua [...] Destrozaremos barcos a nuestro paso [...] Nuestros*

⁵⁰Puede escucharse el álbum *Unbecoming* (2013) de *Ragana* en el siguiente enlace: <https://ragana.bandcamp.com/album/unbecoming-remastered>

corazones no se romperán”. Podemos percibir aquí, como emerge el paradigma del agua penelopiano que evoca Margaret Atwood en *The Penelopiad* (2005), donde la autora cuenta la contrahistoria del héroe desde el punto de vista de Penélope y cada una de las mujeres del grupo de criadas. Una historia de prácticas femeninas olvidada por una cultura —donde también se inserta el feminismo hegemónico— que desprecia las prácticas históricas de resistencia femeninas, definiéndolas como pasivas y sumisas. Prácticas que no son reconocidas como estratégicas ni políticas (Segato, 2019) y que, como es observable, se hacen manifiestas en algunas modalidades del metal feminista. Postulo que tales prácticas de resistencia feminista han permeado la participación de las mujeres en el metal desde sus inicios siendo, a la par, una estrategia inteligente, para confundirse entre las formas estéticas recurrentes dentro de un entorno hostil.

Por su parte, el tema “Unbecoming” que da título al disco de (2013) de *Ragana* es uno de los conjuros más conmovedores en torno a la resignificación de la propia subjetividad y el cuerpo femenino: “*Prepararé un altar [...] Mi cuerpo me ha traicionado / Este es un lugar impropio / Donde deshago el hechizo que me hizo*”. Esta maravillosa invocación a las fuerzas interiores a través de prácticas rituales nos remite directamente a la praxis feminista espiritual como práctica mística. Voy a explorar este asunto, para finalizar este epígrafe, conversando con las aportaciones de Jasmine Shadrack (2021). De tal modo, denotaré la necesidad de observación de la experiencia y la praxis dentro del metal feminista. Asimismo, evidenciaré, una vez más, el giro paradigmático en clave femenina que vengo argumentando.

Autores como Walser (2014 [1993]) o Coggins (2016), entre otros, han observado que el misticismo se inserta en el metal, su estética, prácticas rituales y discursos. Como he referido anteriormente, Coggins utiliza un análisis enfocado en el discurso como forma de prevenir algunas controversias que la utilización de la experiencia puede acarrear. Sin embargo, como algunas autoras indican dentro de este debate, obviar la experiencia supone dejar fuera del

discurso a los grupos históricamente marginalizados, negándoles la posibilidad de ser sujetos del conocimiento y de la política (Mohanty citada en Stone-Mediatore, 1998). Por ende, el tipo de análisis centrado en la circulación de un discurso y lenguaje connotado religiosa o espiritualmente —en torno a unos “textos sagrados” del metal (léase; álbumes y performances)— que utiliza Coggins para observar el misticismo en el drone metal, provee grandes dificultades para afrontar esta tarea en el metal feminista, por varias razones.

Tales razones son evidentes cuando leemos la autoetnografía de Jasmine Shadrack (2021), en la que relata su propia experiencia dentro del black metal, desde una lente feminista. Primero, porque la conciencia feminista pone la experiencia en el centro, y la teoría emerge de esa experiencia. Nótese, la forma en la que Shadrack elabora y articula la teoría desde su experiencia personal en toda su narrativa. Segundo, porque el arte feminista y la vida (experiencia) son inseparables, como ya he referido; arte feminista y vida son la misma cosa (Popelka Sosa, 2010). Nótese, por ejemplo, cómo la evolución de la práctica artística de Shadrack —tanto conceptual, simbólica y técnica— discurre en base a sus vivencias personales, yendo de la performance del black metal a la performance estática fotográfica cuando su vida conlleva impedimentos físicos. Por último, porque una vez que emerge tal concienciación feminista, las mujeres y otras personas feminizadas, experimentan serias dificultades para reconocerse en, o identificarse con, los textos emanados desde la experiencia androcéntrica blanca y heterosexual que invade toda la cultura occidental y, por ende, lo mismo ocurre con los “textos sagrados” del metal; ya sean álbumes, cuerpos-ídolo o performances. De modo que, vemos como Shadrack recurre a otro paradigma interpretativo del black metal —en este caso el sistema de sentido filosófico alternativo que provee Hunt-Hendrix (2010)— para explicar su propia práctica. Esto, en mi opinión, responde a que el paradigma —llamémoslo “clásico”— del black metal le resulta completamente ajeno para explicarse a sí misma (su experiencia) desde su conciencia feminista.

El arte feminista en su versión espiritual, como he mencionado previamente, tiene un lenguaje propio que parte de la experiencia y se construye desde un paradigma de sentido declinado por los enfoques críticos de la perspectiva feminista. Tal onto-epistemología está, por razones sociohistóricas, desprovista de textos. Fundamentalmente está basada en una tradición, donde las mujeres, sus cuerpos, sus prácticas y las experiencias vividas y compartidas son los libros (Grosfoguel, 2020). Por tal motivo, a mi entender, no es mera coincidencia que Shadrack concluya así su autoetnografía: “Soy libre, así que llamo a mi conclusión *liber sum* [significa] soy libre en latín, pero también se hace eco de *ego sum liber*, que significa el libro que yo soy. Ambos son adecuados” (p. 274). De modo que, resulta imperativo para comprender la complejidad inscrita en las narrativas del metal feminista la observación de sus prácticas. En ellas y a través de ellas, veremos materializarse la espiritualidad abstracta vista hasta ahora en una práctica creativa ritualizada dirigida, entre otras funciones, a la liberación/despatriarcalización del cuerpo tal como canta *Ragana* (EE. UU.), o como mostraré en el epígrafe del Sur Global, a la descolonización del cuerpo.

En definitiva, el discurso connotado de mística, espiritualidad, brujería, y su ritualística (analizada más adelante) que he evidenciado aquí, es la crónica anunciada del giro paradigmático que Varas-Díaz (2022) llama el *Sur Distorsionado*. Cómo he advertido, a medida que nos alejamos de los centros del Norte Global en el metal, más evidente y palpable es tal giro. Las características vistas hasta el momento son compartidas por muchas bandas en las escenas globales. Es decir, los temas, posturas políticas, categorías conceptuales y simbolismo que he desarrollado hasta ahora pueden aparecer en cualquier contexto. Tal coincidencia puede ser debida a las comunes preocupaciones que tratan y que son cotidianas en diversas realidades, así como a la expansión de fórmulas globalizadas de pensamiento, que afectan igualmente al feminismo. Por tal motivo, voy a centrarme en las distinciones discursivas que aparecen en algunas de las bandas del Sur Global, que asumen posturas

interseccionales o decoloniales, para visibilizar otras formas de pensamiento emergentes dentro de las propias posturas feministas del metal. Con esto, indago en profundidad los sistemas de pensamiento que propone el metal feminista en el Sur Global, a renglón seguido.

3.3.3. *Connotaciones del Metal Feminista del Sur Global*⁵¹

Pese a que son observables similitudes entre las bandas feministas de todos los contextos, el metal feminista del Sur Global tiene una impronta derivada de su lugar de enunciación, que lo distingue de aquel emanado del Norte Global. Por tanto, requiere de análisis específicos, desde marcos teóricos no homogeneizantes⁵², que permitan abrazar las distinciones de su práctica artístico-política. En este epígrafe ahondo en la reflexión sobre las bandas feministas del Sur Global geográfico. Para ello, iré apoyando mis argumentaciones en algunas categorías de análisis usadas por los feminismos negros, comunitarios y decoloniales, que me permitirán advertir la profunda huella que las condiciones históricas del lugar de enunciación dejan en las narrativas de las bandas seleccionadas. De esta forma pretendo distinguir, por un lado; A) una tonalidad relacional de empoderamiento diferenciada en el Sur Global. Por otro, a partir del análisis de las obras de las bandas seleccionadas —*Derrumbando Defensas* (Chile) y *Miasthenia* (Brasil)— identificar dos características propias de la identidad del metal feminista del Sur Global: B) la polirritmia interseccional, y C) el pulso decolonial. Las desarrollo seguido.

A) Tonalidad Relacional: Empoderamiento (Comunitarista) Emancipatorio. Una primera característica distinguible en el metal feminista del Sur Global es la tonalidad⁵³

⁵¹El presente epígrafe recoge mi texto: *An Exegesis of Excess: Connotations and Reverberations of Feminisms Cartographed via Metal Music in The Global South*, publicado como capítulo en el libro *Defiant Sounds: Heavy Metal Music in The Global South* (2023). Lexington Books.

⁵²Cuestión bien argumentada por Violet Eudine BARRITEAU (2011, p. 3): “Irónicamente, mientras que la mayor parte de las teóricas feministas se muestran bastante proclives a discernir sobre los parámetros de exclusión en los que se mueve la producción de conocimiento hegemónico, tienden a reproducir estas prácticas de exclusión mediante el establecimiento de nuevas generalizaciones”.

⁵³Tonalidad: referida al sistema de relaciones existente entre los sonidos de un conjunto.

relacional comunitarista y emancipatoria que guía su concepción sobre el empoderamiento. Autores como Rappaport (1987) postulan que el empoderamiento implica tanto un proceso como un objetivo. Así planteado requiere, por tanto, de un cambio a nivel personal-interpersonal, y de otro a nivel sociopolítico-comunitario (Breton, 1994; DuBois y Krogsrud Miley, 1999; Gutiérrez, 1994). Pese a esto, en la actualidad, es notoria la expansión global de un empoderamiento feminista con un significado individualista y posfeminista, alineado con intereses políticos neoliberales, que no interpela al sistema y que, en muchas ocasiones, alienta la propia autosexualización de las mujeres (McRobbie, 2004; Gill, 2007). En la música metal se ha identificado una dicotomía ejemplificadora de este cariz posfeminista (Savigny and Sleight, 2015). Una muestra de ello es el mayor auge de la presencia femenina junto a la perseverante sexualización de las mujeres en los contextos del metal, que podría ligarse a esta visión posfeminista del empoderamiento, en la que se promociona la opción de elegir libremente ser sujeto sexual (Gill, 2007). Este mismo *double-entanglement* (doble entrelazamiento) (McRobbie, 2004), propio del posfeminismo, atraviesa la consideración del metal como un contexto masculinista y hostil para las mujeres a la par que, en potencia, proporciona la oportunidad de negociar, transgredir o reconfigurar la normatividad de género (i.e. Hill, 2016; Riches 2015; Vasan 2011; Savigny and Sleight, 2015). En última instancia, la agencia femenina —entendida como libertad y elección— deviene sinónimo de feminismo y liberación (McRobbie, 2009). Algo que invisibiliza cómo esta transgresión/emancipación subjetiva femenina es únicamente accesible a ciertas mujeres blancas occidentales (Jess Butler y Simidele Dosekun citadas en Giraldo, 2020), e ignora la consideración de este doble entrelazamiento posfeminista como un régimen regulatorio de la subjetividad femenina, restituyente de la colonialidad de género y la colonialidad del poder (Giraldo, 2016).

Respecto al metal feminista, aunque la colectividad es ya un hecho principal desde la propia conformación de las bandas como un grupo de personas en conjunción artístico-política;

es apreciable que la mayoría de aquellas que se enuncian desde los territorios del Sur Global enarbolan fuertes posicionamientos críticos al sistema, a la par que plantean una praxis comunitarista. El vínculo entre lo personal y lo político en el metal feminista del Sur Global genera un desbordamiento hacia lo social-comunitario, que trasciende el plano artístico. Este mismo exceso o desbordamiento, articulado en las tramas de las escenas locales, ha sido identificado por Varas-Díaz (2021) en las bandas de metal decolonial latinoamericanas. De tal forma, las bandas de metal feminista del Sur Global se alejan de un empoderamiento individualista/grupal con fines de desarrollo personal o escalada de posiciones particulares, para volcarse en una acción con fines de transformación social y generación de cambios en sus entornos y comunidades. Sirva como ejemplo el trabajo como voluntaria que Gwen, la guitarrista de la banda *Tormentress* (Singapur), expresa realizar en nuestra entrevista “al frente de mostradores de atención para las mujeres y las infancias víctimas de abusos en las Filipinas” o el fuerte desbordamiento hacia lo socio-comunitario que identifica a la banda *Blast Bicht* (Argentina). En la voz colectiva de sus componentes, Constanza Samhain, Pely Macchi y Ariel Ledo en nuestra entrevista colectiva:

Nuestro ideal es poder de alguna manera reeducar, informar, que las personas aprendamos a vivir en total igualdad, dejando atrás nuestras enseñanzas retrógradas y patriarcales [...] En nuestro caso tuvimos ganas de expresarlo de forma teórica en nuestras letras y figurativa en nuestras marchas y participación social. Siempre que podemos somos parte de donaciones y ayuda para las personas en desigualdad social o que sufren violencia de género.

Adicionalmente, este exceso hacia lo socio-comunitario apreciable en las palabras de *Blast Bicht* (Argentina), y como veremos en otras bandas, casa de igual manera con la acción pedagógica de las bandas de metal decolonial que describe Varas-Díaz (2021) a través de los “diálogos decoloniales extremos” (p. 6). En suma, en las bandas de metal feminista del Sur

Global, encontramos actividad en y desde sus comunidades físicas y virtuales, por ejemplo: 1) activismo en redes de apoyo y grupos en Argentina o Brasil; 2) la creación de sus propios espacios y conciertos libres de violencia de género en Argentina; 3) activismo en redes sociales, marchas y campañas, y/o diseminación de slogans feministas en la mayoría de las páginas promocionales de las bandas y en sus perfiles personales en Chile, Argentina, y Brasil; y 4) colaboración en iniciativas con otras artistas o colectivas feministas fuera de las escenas musicales, como donaciones y/o colaboraciones e iniciativas con/y en apoyo de personas en desigualdad social o víctimas de violencia de género en Argentina y Singapur, o los pueblos indígenas en Brasil, entre otras.

En definitiva, la tonalidad relacional comunitarista, en casi todas las bandas feministas del Sur Global de este estudio, se muestra como una clave diferenciadora de su visión sobre el empoderamiento. Como he argumentado, esta distinción en el empoderamiento no es baladí; es indicativa de que el metal feminista en el Sur Global se aleja de las posturas posfeministas individualistas. Un reflejo de que la hondura contextual es una cicatriz, una marca en estas bandas. La hondura contextual teje un metal articulado en la comunidad-social, no limitado a los contornos de las escenas musicales, y denota una visión del ideal emancipador distinta a la formulada en el Norte Global. La fuerte vinculación con el contexto denota otra relevante cuestión, un tipo de “*subjetividad enraizada*⁵⁴” en una experiencia de opresión compartida por la comunidad-social amplia, en tanto que, condicionada por la inescapable vivencia de habitar determinados lugares (territorios y cuerpos) al otro lado de la línea abisal (Sousa Santos, 2017). Podremos vislumbrar en las narrativas y discursos artísticos explorados en este epígrafe esta

⁵⁴La idea de “*subjetividad enraizada*” casa bien con la teorización de Francesca Gargallo (2014) sobre los feminismos comunitarios, pues estos consideran que el sujeto se conforma de una parte personal/individual y otra parte social/comunitaria indisolubles. La comunidad es concebida como un cuerpo y cada persona una pieza de ese cuerpo.

“subjetividad enraizada”, así como observar una reflexión articulada en torno a las múltiples opresiones vivenciadas.

B) Polirritmia Interseccional: Hacer Visible la Matriz de Opresiones⁵⁵

Entrelazadas. La segunda característica que constituye la impronta del metal feminista del Sur Global es la polirritmia⁵⁶ interseccional de su análisis político. Cuando la reflexión crítica sobre el género articula los vínculos entre lo personal y lo político integrando distintas dimensiones analíticas desde lo cultural, emerge la interseccionalidad (Crenshaw, 1995). En este trabajo, siguiendo a Patricia Hill Collins y Sirma Bilge (2019), asumo la interseccionalidad como una forma analítica o reflexiva crítica, que parte de la consideración de las realidades sociales y personales como complejidades afectadas por múltiples factores, y como una praxis crítica. Es decir, una forma en que las personas producen esquemas interseccionales o se inspiran en ellos para su vida diaria, trabajo, creación de productos, etc. En esta concepción de la interseccionalidad es notable el énfasis que las autoras ponen en que las acciones estén basadas en una práctica comunitarista; algo que liga la interseccionalidad con la tonalidad relacional del empoderamiento antes mencionada en las bandas feministas del Sur Global. En los estudios de metal con perspectiva de género, al margen de algunos textos de referencia (i.e. Dawes, 2012), la interseccionalidad no ha sido suficientemente reflexionada.

Como veremos, esta será una característica clave, que demarca una distinción sumamente importante con el llamado feminismo blanco del Norte Global, y que define a las bandas feministas analizadas dentro de los territorios del Sur Global. En esta opción polirrítmica interseccional se encuentran la mayoría de las bandas participantes del Sur Global en mi estudio; *Santa Muerte* (Brasil), *Blast Bitch* (Argentina), *Tormentress* (Singapur),

⁵⁵ La “matriz de opresiones” es una categoría conceptual propuesta por Patricia Hill Collins dentro de los enfoques feministas sobre interseccionalidad. Ver: Cejas y Ochoa (2021). *Perspectivas Feministas de la Interseccionalidad*.

⁵⁶ Polirritmia: referida al sistema musical en el que se utilizan varias acentuaciones o ritmos combinados. El poeta africano Léopold Sédar la define por primera vez como el contrapunto rítmico, entre el ritmo de la palabra y el ritmo de los tambores en la música africana.

Hermostra (Argentina), *Furias* (Argentina), *Testosteruins* (Sudáfrica / Túnez) y *Derrumbando Defensas* (Chile). Asimismo, al igual que cada banda tiene diferentes concepciones y posiciones sobre el feminismo, aparecen distintas connotaciones en la forma en la que desarrollan un pensamiento interseccional. Confirman este punto, los diferentes matices sobre la interseccionalidad apreciables en las palabras de mis entrevistadas/os:

La idea de nuestro arte es demostrar fuerza, empoderamiento, y pretendemos expresar todas las protestas sociales y los problemas que vivimos todxs en sociedades capitalistas, machistas, y patriarcales. Vamos en contra de todo eso y nuestro propósito es expresar esa concienciación, tanto de igualdad social como de género (*Blast Bitch*, Argentina).

Inicialmente cuando empezamos en 2007, nuestras letras trataban mayormente de los derechos de las mujeres. Luego evolucionamos hacia otros temas políticos y míticos [...]

Pensamos que sería bueno hablar por las minorías (*Tormentress*, Singapur).

La homofobia, racismo y xenofobia proceden del mismo saco de basura. Primeramente, el comienzo de todo siempre inicia con el desprecio de las mujeres. Luego sigue con el desprecio por los otros, gente de otro color o simplemente diferente (*Testosteruins*, Sudáfrica / Túnez).

Como argumentaba, podemos apreciar los diferentes matices sobre la interseccionalidad, por ejemplo, en las palabras de Heny Maatar (*Testosteruins*). Es destacable como su reflexión sobre la matriz de opresiones entrelazadas se construye sobre la desigualdad de género en primer lugar. Cuestión que no es compartida en todas las posturas feministas, pero que coincide con pensadoras como Rita Segato (2013) o Adriana Guzmán y Julieta Paredes (2015). De igual forma, la interseccionalidad también queda reflejada en las letras y artes de las bandas. Destacaré, a continuación, el análisis discursivo de la obra y las entrevistas realizadas con la banda de hardcore metal chilena *Derrumbando Defensas*, por su elocuente mensaje interseccional.

Las bandas de metal feministas interseccionales en el Sur Global incorporan, a menudo, planteamientos que ahondan en problemas derivados de la economía política; capitalismo y prácticas neoliberales constitutivas de un sistema de vida-muerte (Lidia Fagale en diálogo con Rauber, 2018). Esta intersección suele generarse desde posturas ecofeministas, pues las artistas entienden que el sistema político y económico global, basado en el despojo y la explotación sin límites, tiene consecuencias irreparables para el medioambiente, los seres vivos, los pueblos y la propia vida en el planeta. *Derrumbando Defensas* (Chile) es una de las bandas que desde el Sur Global exponen esta intersección a través de sus letras y visuales. En palabras compartidas por Maritza Aguayo, Constanza Fernández, Mónica Torres y Carolina Vera en nuestra entrevista grupal, puede observarse lo expuesto:

Nuestra banda se ha caracterizado por demostrar descontento, denuncia y rabia en contra de un sistema nefasto en el cual reina el abuso, la desigualdad y el especismo. Nos identificamos con el ecofeminismo, le damos el mismo valor a la lucha contra la explotación de la mujer y los animales, el territorio y el ecosistema, donde el capitalismo y el patriarcado son los principales opresores.

He aquí tres breves ejemplos de las letras en su álbum *Confrontar* (2017), en las que destaca el carácter interseccional de sus reflexiones (ver figura 22a-[hipervínculo al audio](#)). En el tema “Fuck Society”, *Derrumbando Defensas* hace referencia explícita a la responsabilidad de empresas como Apple en el trabajo esclavo de más de 40.000 niñas y niños negros, en las minas de cobalto de la República Democrática del Congo (Amnistía Internacional, 2021b). Así podemos escucharlo en los versos de este tema: “¿Qué es lo que te decepciona tanto de la sociedad? / Oh, no lo sé. Tal vez que colectivamente pensamos que Steve Jobs es un gran hombre a pesar de que ha hecho billones sobre las espaldas de niños y niñas [...]”. Hacen de esta forma, una expresión crítica consciente atenta a los ejes constituyentes del neoliberalismo (androcentrismo, antropocentrismo, imperialismo y racismo), sobre todas las formas de vida y

el daño medioambiental irreparable, desenmascarando la supremacía blanca ligada a la economía, la doble moral de occidente y la falta de ética en sus hábitos de consumo.

En los siguientes ejemplos, de nuevo puede observarse de forma clara la interseccionalidad. Por un lado, podemos apreciar el entramado entre patriarcado, dogma religioso, raza/etnia, clase y orientación sexual, en el tema “Libre de Elegir”: *“Obligadas a cumplir una política social, avalada por la iglesia a la que temes enfrentar [...] Juzgándote mal por tu apariencia y tu actuar, por tu etnia, por tu clase social, hasta por tu condición sexual [...]”*. Por otro lado, en el tema “Savia” identificamos la intersección entre neoliberalismo, destrucción medioambiental, racismo y expropiación del territorio de los pueblos indígenas en América Latina. Concretamente hacen alusión al conflicto del pueblo Mapuche en la región de la Araucanía en este tema, y otros como “Abuso y Represión”.

Es sabido que el pueblo Mapuche, imbatible frente a los conquistadores, no ha podido resistir el poder de la maquinaria económica (Klein, 2008). Tristemente, su lucha en la actualidad debe clamar un reconocimiento como “pueblo originario” que garantice el blindaje de sus derechos ante el expolio neoliberal. El drama es que el propio Estado chileno evita este blindaje de derechos, que engloban la protección de su cultura y territorio, para beneficiar los intereses comerciales de las grandes corporaciones madereras (Klein, 2008). El tema “Savia” grita con fuerza ante esta injusticia: *“[...] Bosques nativos aúllan agitados, toda forma de vida se ve amenazada, ¡La maquinaria arrasa sin piedad! ¡No hay conciencia, esto se ha vuelto una guerra! Hoy vemos miseria y sangre derramada, por legítimos defensores, una industria dictó la sentencia y los culpables lucran explotando nuestra tierra”*.

De forma similar, la apreciación del arte visual del disco de *Derrumbando Defensas* permite observar cómo también la imagen es un reflejo de interseccionalidad como resistencia y denuncia. El último *artwork* realizado en 2020 para la re-edición española del álbum *Confrontar*, muestra dos figuras femeninas encapuchadas con parches en uno de sus ojos. Una

clara referencia, tanto a la presencia que tuvieron las feministas en las protestas sociales sucedidas en Chile a finales de 2019, como a la brutal represión del Estado en tales demostraciones. Durante las manifestaciones de protesta civil se reportaron miles de casos de abusos policiales, detenciones y agresiones sexuales. De igual forma, se produjo una epidemia de lesiones oculares irreversibles perpetradas por las fuerzas de seguridad contra los manifestantes chilenos, que fueron originadas por impactos de proyectiles disparados directamente a los ojos de cientos de personas (Smink, 2019). Algo que hace evidente el carácter interseccional en la crítica de *Derrumbando Defensas*; al evidenciar cómo las mujeres feministas chilenas han puesto el cuerpo en la lucha contra todo tipo de opresión e injusticia social.

De igual forma, el cromatismo bicolor (negro y verde) de la portada es otra señal de la reflexión articulada patente en su visión feminista, así como un denotante diferencial de la gama de colores usados predominantemente en el Norte Global. El verde, un color con un fuerte simbolismo asociado con la tierra en América Latina, aparecerá en muchas bandas. En la imagen de portada, aparecen combinados el verde y el negro. Por un lado, el color verde que emplea *Derrumbando Defensas* está haciendo alusión a la lucha por los territorios y también a la lucha por el derecho al aborto en América Latina. Por otro, el negro de las capuchas y la ropa que llevan las figuras en la imagen de la portada del álbum es el color distintivo y el atuendo que usa el llamado “Bloque Negro” en el movimiento feminista. El “Bloque Negro” feminista actúa mediante la acción directa no violenta; realizando pintas, interviniendo monumentos y, principalmente, haciendo de escudo humano para proteger al resto de personas en las marchas, etc. (Amnistía Internacional, 2021a).

La alusión cromática al feminismo se articula de igual manera en la imagen de la contraportada del álbum de este trabajo, así como en los videoclips, para mostrar la interseccionalidad (ver figura 22b-[hipervínculo al videoclip](#)). En referencia a la imagen, se

observan manifestantes encapuchados —se hace indistinguible el género de forma simbólica— rodeando un auto policial en llamas, representativo de la reacción de repulsa, ante la dura represión sufrida en las protestas civiles. En definitiva, un conjunto visual muestra de la mencionada articulación crítica manifiesta en su pensamiento, que también veremos reflejada en la edición especial en vinilo para el mismo álbum *Confrontar*, bajo el título *Ruidos de Resistencia* (2018). Para esta edición eligen una serie de pequeñas imágenes rectangulares formando un collage, donde se alternan y plasman capturas fotográficas de momentos en las protestas feministas latinoamericanas *Ni una menos* o en las marchas sucedidas por la educación gratuita, junto a otras de violencia represiva contra manifestantes civiles.

La misma articulación crítica estará patente en las reflexiones decoloniales de las bandas feministas del Sur Global. En definitiva, veremos que a este entramado de empoderamiento comunitarista y pensamiento-praxis interseccional se sumará una reflexión en torno a las condiciones históricas que han configurado las injusticias sociales y una aspiración emancipatoria decolonial. De esta manera, asistimos a la configuración de la tercera característica del metal feminista del Sur Global: el pulso decolonial.

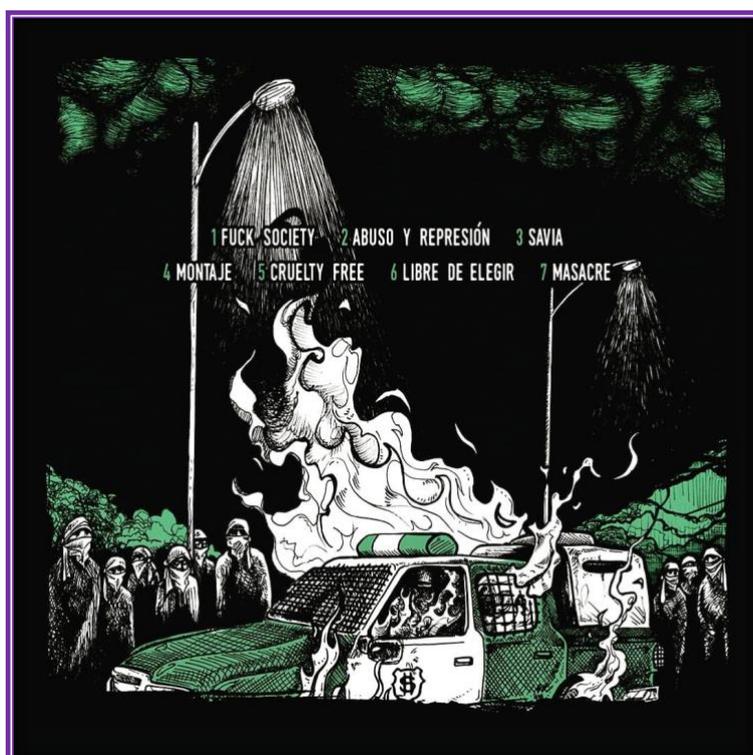


Figura 22a y 22b.
 Mónica Torres y Malditx Sudaca (2020)
Confrontar. **Hipervínculos a audio y videoclip.** Ilustraciones digitales, arriba portada (22a) y abajo contraportada (22b), 31'4 x 31'4 cm.

C) Pulso Decolonial: Mirar al Origen (del Problema). La tercera distinción en la impronta del metal feminista en el Sur Global será un pulso⁵⁷ decolonial como paradigma interpretativo y cauce para una verdadera transformación social. Con el “giro decolonial”, y desde esta escuela de pensamiento crítico latinoamericana, María Lugones (2007, 2008) revisa el análisis sobre colonialidad y género en Quijano (1991-2002), desde el marco interseccional de los feminismos negros, para proponer lo que denomina “sistema moderno/colonial de género”. De esta forma, muestra como las hebras del género-sexualidad-raza forman una urdimbre que configura, desde su misma base, el tapiz de la colonialidad del poder (Quijano, 1998, 2014), del saber (Lander, 1993) y del Ser (Maldonado-Torres, 2007). Lugones propone que el sistema de género moderno colonial habría suplantado las relaciones de género originarias existentes en Abya Yala de forma previa a la invasión española y europea. En consecuencia, la conquista habría impuesto nuevas formas dominantes patriarcales, rompiendo las relaciones comunales de género complementarias no jerárquicas de los pueblos, imponiendo la subalternidad de las mujeres, la heteronormatividad obligatoria, y la eliminación del “tercer género” existente en muchas culturas.

Otras autoras, recogidas en Mendoza (2016), no concuerdan completamente con este análisis, pues consideran que sí habría existido una jerarquía de género anterior a la conquista. Rita Segato (2013) es una de las autoras que lideran esta postura y afirma que, con la conquista se produce una intensificación del sistema jerárquico de género patriarcal que ya existía previamente. En cualquier caso, las dos posturas afirman el mayor poder, reconocimiento, prestigio y respeto del que gozaban las mujeres antes de la conquista en las culturas originarias, ya que eran poseedoras de una ontología propia, espacios y esferas de poder donde eran soberanas. Veremos que las bandas de metal decolonial feministas tienen esta visión del

⁵⁷Pulso: tal como los esquemas cíclicos de vida y muerte en la naturaleza o el latido del corazón, el ritmo musical suele organizarse en patrones de recurrencia regular. El pulso es el latido que fundamenta la rítmica, configura su estructura.

“sistema moderno/colonial de género” y del “patriarcado de la cristiandad” (Grosfoguel en entrevista con Martínez, 2013) muy presente. En palabras de una de mis entrevistadas, Susane Hécate, guía conceptual, vocalista y teclista de la banda de folk/death/black metal brasileña

Miasthenia:

Queremos recordar la fuerza y el protagonismo histórico de las mujeres en la América precolombina, antes de la implantación del patriarcado cristiano y colonial que demonizó, oprimió y castigó la libertad femenina. En las antiguas culturas amerindias, basadas en la complementariedad y la reciprocidad de género, las mujeres eran vistas y tratadas con respeto como líderes tribales, gobernantes, guerreras, diplomáticas, sacerdotisas, diosas, curanderas, productoras de alimentos, educadoras y poseedoras de conocimientos.

A partir de esta breve contextualización podemos observar mejor el pulso de las bandas de metal feminista del Sur Global que asumen posturas decoloniales. Amplían así, la mirada crítica del metal decolonial identificado por Varas-Díaz (2021), sumando una perspectiva y análisis crítico de las condiciones históricas de género en la región y sus repercusiones en la actualidad. En palabras de Susane en nuestra entrevista:

Nuestra música enfatiza la resistencia de los amerindios a la dominación colonial. Es un enfoque feminista [...] Entiendo que la lucha por la igualdad de género también involucra luchas contra el racismo, las herencias coloniales y varias otras formas de discriminación social que apoyan las estructuras de poder heteropatriarcales / capitalistas.

Habría, por tanto, en la perspectiva de estas bandas feministas, varias cuestiones a destacar en sus reflexiones y discursos que van a fungir como estrategias de resistencia feminista decolonial. Estas estrategias son; C.1) afirmar la propia historia y la existencia con anclajes simbólicos en la memoria: rescate y puesta en valor de las figuras ancestrales femeninas; C.2) confrontar el orden establecido desde *identities-in-politics*: defensa y

concepción del cuerpo como un territorio-(cuerpo-tierra)-político; y C.3) confabular alternativas de re-existencia desde la herida colonial: episteme holística y metodología de sanación. Las analizo seguido de forma independiente.

C.1) *Afirmar la Propia Historia y la Existencia con Anclajes Simbólicos en la Memoria: Rescate y Puesta en Valor de las Figuras Ancestrales Femeninas.* Las bandas de metal feministas decoloniales detentan un rescate de la memoria de los pueblos originarios, sus culturas y las figuras femeninas ancestrales autóctonas. Cumplen así una doble función, feminista y decolonial. He evidenciado este aspecto en mi revisión sobre el uso de las Diosas ancestrales que hace la banda *Amurians* (Brasil) más arriba. Cuestión que sabemos hace una diferencia con los usos de las figuras femeninas en las bandas feministas del Norte Global y de otras no decoloniales en el Sur Global. Recuerdo que dejé pendiente un análisis específico de la figura de las guerreras amazonas en el que me embarco, seguidamente. Las amazonas son otras de las figuras ancestrales imponentes rescatadas, de suma importancia. Aparecen en el trabajo de *Amurians*, así como en el de otras bandas. Me centraré en el análisis discursivo de la banda *Miasthenia* (Brasil), a partir de su tratamiento de la figura de las amazonas, para seguir mis argumentaciones.

En sus trabajos —junto a numerosas referencias a la Diosa con diferentes acepciones entre las que destaca Ixchel como diosa telúrica de la fertilidad— aparece todo un álbum conceptual dedicado a las amazonas: “Las letras del álbum *Antípodas* (2017) se inspiran en la fuerza y la resistencia de estas mujeres a la dominación cristiano-colonial que se produjo en la América del siglo XVI” (Susane Hécate, página web de *Miasthenia*). Las amazonas son un arquetipo femenino recurrente en las artes, un peligro que finalmente es vencido por el orden patriarcal (Torrent, 2017). Con la conquista de Abya Yala se trasplanta, entre otros, el mito de las amazonas a las islas y las selvas americanas. En consecuencia, para atender el uso de la figura de las amazonas en *Miasthenia* debemos considerar cómo “la feminidad monstruosa se

americaniza en el Nuevo Mundo” (Jaurregui, 2008, p. 205), y cómo estas figuras míticas fueron utilizadas como un dispositivo de control y dominio simbólico, bajo la forma de una ficción aterradora de la feminidad autónoma (Useche, 2018).

Esta estrategia de representación simbólica del Otro indígena, muy particularmente del Otro femenino, tendrá continuidad en las narrativas venideras hasta el día de hoy. Por ejemplo, en las fotografías que circularán por toda Europa a finales del s. XIX, que servirán a los fines imperialistas (Freire, 2015), y cuyas idénticas representaciones del Otro indígena femenino podemos seguir viendo plasmadas en las instantáneas del presente (Yujnovsky, 2019). El mismo continuum discursivo estereotipante podemos rastrearlo en la representación de los mexicanos/as, y por extensión de todas las personas latinas, en el cine hollywoodiense (Cristoffanini, 2005). Asimismo, buena parte de los/las historiadores/as del presente, desde un discurso científico-histórico, que comienza a mediados del s. XIX, interpretan los conceptos y relaciones de género en la región Latinoamericana basándose en las crónicas del pasado, por lo que sustentan y perpetúan, con pretensión de verdad, un relato basado en el mismo esquema binario y androcéntrico (Rodrigues, 2006). Además, el régimen simbólico que impusieron los conquistadores no solo autorizó la dominación directa y el despojo (Rojas Mix, 1993; Useche, 2018), sino que tiene como consecuencia la disminución histórica del poder político de las y los indígenas (Trexler, 1995). En todo caso, finalmente logra mantener en subsunción subjetiva al Otro. Según explica Julieta Paredes (2017, p. 7):

El objeto de la colonización, aparte de usufructuar los frutos y productos de los territorios colonizados, también es invadir, someter, imponer, dominar, usufructuar y colonizar los cuerpos de las y los colonizados para tomar sus *ajayus*⁵⁸, sus energías, sus espíritus, sus

⁵⁸Ajayu es una palabra que designa a la fuerza donde están contenidos los sentimientos y la razón en el mundo andino.

fuerzas [...] hasta lograr que los invasores se metan en los territorios del cuerpo, de la subjetividad, de las percepciones y de los sentimientos de identidad, placer y deseo.

Como mostraré, la narrativa del álbum *Antípodas* (2017) va a suponer un contra-relato que, utilizando dispositivos visuales y sonoros, interrumpe la continuidad del discurso hegemónico colonial-patriarcal, dislocando el orden simbólico antes mencionado. A través de un uso de la figura del/de la indígena/amazona la narrativa de *Miasthenia* está dirigida a la restauración de mucho más que una agencia política amputada en la esfera de lo simbólico. Sirve a la creación de una retórica de valor mediante el ejercicio del derecho humano a la memoria de los linajes no blancos (Segato, 2019). De igual manera, sirve a la afirmación de identidades, de la propia existencia, a la restauración del *ajayu*. En la propia descripción que la banda hace del álbum en su web promocional podemos apreciar tal intención disruptiva:

El enfrentamiento y la fuerte resistencia de estas guerreras, a las tropas del conquistador Orellana en 1542 en el río Amazonas, todavía perturba el orden histórico cristiano y patriarcal impuesto por los colonizadores. Este álbum aporta una poética histórica que rompe y resiste este orden histórico.

El conjunto conceptual crítico desarrollado en *Antípodas* está repleto de detalles alter-historiográficos que efectúan tal perturbación/restauración, fruto de una profunda revisión de fuentes bibliográficas y documentales⁵⁹. Este discurso, además, expande y trasciende la esfera de lo artístico mediante una estrategia que media en la propia realidad social. De tal modo, la banda comparte en sus redes sociales las fuentes bibliográficas acompañando la promoción del álbum. De nuevo, este tipo de acciones resuenan poderosamente con los ya citados “diálogos decoloniales extremos” propuestos por Varas-Díaz (2021). Asimismo, esta poética que rompe y perturba el orden histórico establecido es apreciable en los artes visuales de la banda y vídeos

⁵⁹Susane (Hécate) Rodrigues es doctora en historia por la Universidad de Brasilia. Su tesis doctoral se centra en el estudio de las figuras femeninas en las fuentes literarias y las crónicas históricas de la conquista.

musicales. En lo que sigue, iré alternando mis apreciaciones sobre el arte del álbum *Antípodas* con las letras de las canciones, para obtener una visión más certera sobre la narrativa que ofrece *Miasthenia* en este trabajo.

El *artwork* del álbum *Antípodas* —mitad derecha de la imagen superior de la figura 23 corresponde al frontal del disco / mitad izquierda corresponde a la trasera del disco— refuerza visualmente las líricas y viceversa, para lograr la mencionada dislocación en la narrativa histórica conquistadora. Por ejemplo, no es casualidad que *Miasthenia* dedique la contraportada —simbolizando lo encubierto— a la representación de aquello que, el Otro invasor ha ficcionado para la construcción imaginaria de América en la iconografía y cartografías del s. XVI (Ruiz, 2021). De forma que, la parte trasera del disco expone visualmente algunos símbolos que señalan la mencionada narrativa de los conquistadores, a la par que las letras van constelando sus significados, contribuyendo a la develación de la falsedad en el continuum narrativo dominador. Así, podemos apreciar cómo la imagen despliega una representación de la esfera de lo imposible; del exceso como antípoda del mundo civilizado. Observamos en la imagen la representación de la barbarie, canibalismo, salvajismo, seres monstruosos como los *blemmias* o las riquezas de El Dorado. Correlativamente, la simbología visual de la parte trasera encuentra una enunciación explicativa con un fuerte componente crítico en algunas letras de canciones tales como “Bestiarios Humanos” o “Novus Orbis Profanum”. El tema que da título al álbum *Antípodas* (ver figura 23-[hipervínculo al audio](#)), hace eco de este mismo ejercicio cuando Susane canta señalando la producción antes mencionada de cartografías como instrumentos del terror: “*Mapas antiguos / Cartografías infames de tierras lejanas [...]*”. Algo que sitúa al oyente ante una perspectiva crítica que le ayuda a identificar en la narrativa histórica el trasfondo de un evento en el que se llevó a cabo una campaña de encubrimiento del

Otro⁶⁰ (Dussel, 1992). Susane continúa notando la construcción histórica de dos caras opuestas del mundo a partir de la proyección de un imaginario del exceso: “*Cinocéfalos teratológicos / Que niegan su razón [...] Imágenes del anticristo / Amazonas y Caníbales / Seres de Eschatía / Que habitan en las Antípodas / En la más oscura barbarie [...] Antípodas del miedo / Separando mundos rivales / Norte y Sur / Este y Oeste [...]*”.

Por su parte, la imagen frontal del disco nos ofrecerá una perspectiva completamente distinta a la enunciada; una cara luminosa que traza una justicia simbólica mediante la puesta en valor de elementos que simbolizan a los pueblos originarios, sus culturas y a las guerreras femeninas. La imagen muestra una escena con múltiples elementos representativos de las culturas autóctonas ocupando todo el espacio principal. Esta parte frontal muestra la riqueza cultural, con un gran templo como símbolo de la arquitectura de sus avanzadas civilizaciones. Las calaveras, adornadas con grandes tocados a ambos lados franqueando la imagen, son un símbolo del sentido mítico que la muerte tiene en las cosmovisiones de las culturas originarias. Dicho juego simbólico de apropiación de todo el espacio central en la imagen consigue realizar un desplazamiento en la centralidad y heroicidad con la que se representaba a los conquistadores en algunas de las láminas de la *Americae Pars Quarta* (Benzoni, 1594), y que relegaba a los márgenes de dichas láminas a un sinnúmero de seres monstruosos.

La ideación del *artwork* del álbum *Antípodas*, mediante este desplazamiento simbólico de los elementos, supone una estrategia y acción decolonial. Por ejemplo, podemos observar cómo los dos navíos invasores aparecen reducidos en ambas partes (frontal y trasera) a una esquina marginal de la imagen, vapuleados por las aguas y semidestruidos. Es decir, ocurre un desplazamiento visual que saca (simbólicamente) del centro del marco (de referencia), destituyéndolo, a ese Otro conquistador que, hasta ahora, cumplía una función “constituyente”

⁶⁰Sostiene Enrique Dussel (2012, p. 47) un proceso de invención y encubrimiento del Otro: “El Otro es la “bestia” [...] masa rústica des-cubierta para ser civilizada por el ser europeo de la cultura occidental, pero en-cubierta en su Alteridad”.

de la propia subjetividad. Pensemos en este desplazamiento visual como un acto decolonial en el delicado interjuego de reconocimientos simbólicos con el Otro, que construyen nuestras subjetividades (Zaramillo, 2002). De esta forma, la imagen destituye al Otro conquistador de su posición central y anula su poder vampirizador sobre el *ajayu*. El tema “Ossário” entrelaza este movimiento visual de los navíos con un grito de insurrección contra la narrativa hegemónica al enarbolar: “*Un mundo tribal / Insumiso y perturbador / Que no se arrodillará ante la cruz*”.

Asimismo, la imagen nos ofrece un enfoque con perspectiva de género que también es apreciable en las letras. En el arte del álbum, la perspectiva de género está dada en la amazona representada en la parte derecha de la imagen frontal. Es una figura femenina imponente, su cuerpo está adornado con pinturas de guerra, blande un arco y una flecha en posición de disparo en defensa del territorio (mapa de América) que le sirve de fondo. Su colocación en primer plano, consigue magnificarla. Así, el arco que porta logra tener en la imagen un tamaño mucho mayor a las embarcaciones enemigas representadas. El cuerpo femenino de la guerrera es bien proporcionado, atlético, no sexualizado, en postura erguida, desafiante; subvirtiendo así la representación monstruosa de cuerpos deformes, encorvados y pechos caídos de las “salvajes indígenas” que aparecen en los múltiples grabados de *Indias Occidentalis* (1590-1634) del taller De Bry⁶¹. Su figura restituye el poder que siempre tuvo lo femenino antes de la conquista, y culmina la doble función de este sismo sonoro-visual que es el álbum *Antípodas*; mover todo el orden simbólico colonial y patriarcal. Letras de canciones como “1542” y el videoclip “Coniupuyaras” (ver figura 23-[hipervínculo al videoclip](#)) son buenos ejemplos de lo expuesto. En el tema “Ossário”, mencionado anteriormente, podemos ver cómo se entrelaza

⁶¹De Bry fue uno de los talleres de grabado encargados de difundir el imaginario salvaje, feminizado y monstruoso del “Nuevo Mundo” entre la sociedad europea de la época, a través de sus obras. Ver: Bueno, A. (2010). La Representación Gráfica de Seres Fabulosos en el «Nuevo Mundo» por el Taller de Bry. *Cuadernos de Arte. Universidad de Granada* 41, 93-110.

perfectamente la perspectiva de género con la crítica decolonial aludiendo a las guerreras femeninas: “*Imágenes de Diosas guerreras / Soldados enemigos / Rehúsan acreditar / Un mundo tribal / De orden matriarcal / En el ossario de las Amazonas / Sacrificios a la grande Diosa*”. De igual manera, el grito de insurrección y confrontación que representa el tema nos sirve de puente para reflexionar sobre la siguiente estrategia feminista decolonial puesta en acción en el trabajo de *Miasthenia*.

C.2) Confrontar el Orden Establecido desde Identities-in-Politics: Defensa y Concepción del Cuerpo como un Territorio-(Cuerpo-Tierra)-Político. El metal feminista decolonial en el Sur Global se enuncia desde lo que podríamos calificar como *identities-in-politics*⁶² —entendidas como identidades estratégicas desde los feminismos decoloniales y comunitarios— que asumen una concepción holística de lo humano, vinculando así el cuerpo con la tierra. Por consiguiente, los cuerpos son entendidos como paisaje, “tierra que anda” (Atahualpa Yupanqui citado en Segato, 2013). En esta concepción del territorio-cuerpo-tierra; los cuerpos son vistos como emanaciones de un espacio geopolítico dominado, colonizado, que constituye al sujeto (Segato, 2013), y lo atraviesa por múltiples violencias coloniales y patriarcales (Cabnal, 2017). De forma comparativa; el entronque de patriarcados (pre y posconquista) le hace al cuerpo femenino lo mismo que las economías extractivistas le hacen al territorio (Paredes, 2010). El cuerpo es entonces ese espacio significado de la vida, en el que eres y estas en el mundo, convirtiéndose en el primer territorio de defensa (Cabnal, 2017). En el vínculo holístico del cuerpo y la tierra hay impreso, por un lado, una concepción sacralizada de la naturaleza desde las cosmovisiones de las naciones indígenas, así como una idea del cuerpo-territorio-político racializado que excede la concepción de raza que hemos visto en la

⁶²*Identities-in-politics* es un concepto utilizado en el *Decolonial Aesthetics Manifesto* (2011), propuesto por el Transnational Decolonial Institute (desde Walter D. Mignolo, 2007) para hacer referencia a identidades (artísticas) “fronterizas” como sujetos políticos estratégicos. Las *identities-in-politics* se distancian de posturas (esencialistas) promovidas desde las políticas identitarias, por lo que recuerda este aspecto no etnocéntrico / no esencialista, a las postulaciones de Gayatri Spivak (1998) sobre un sujeto subalterno, y al uso de un “esencialismo” en términos estratégicos.

interseccionalidad desde los feminismos negros. Veamos, la raza en el cuerpo del sujeto latinoamericano es leída (por el Norte Global) identificando una marca que no tiene que ser siempre el fenotipo de la piel, sino un “trazo, resto y huella de un papel que se ha venido desempeñando, de un arraigo territorial [...] nada menos que indicio de que se estuvo en una determinada posición en la historia y de que se pertenece a un paisaje” (Segato, 2013, p. 225, elabora esta idea a partir de Quijano). El cuerpo así concebido, en los feminismos decoloniales y comunitarios, es el lugar donde se han construido las opresiones, y a través del cual va a ser posible liberarse de ellas. En palabras de mi entrevistada Susane Hécate:

Entiendo el cuerpo como un territorio político [...] El cuerpo es el lugar político de habitación de nuestro Ser. Mis personajes femeninos, en la figura de guerreras Amazonas, constituyen cuerpos-territorios de lucha [...] Esta resistencia es cotidiana, forma parte de los procesos de descolonización del cuerpo.

Siguiendo con el análisis de los elementos visuales que aparecen en el álbum *Antípodas* podremos rastrear esta significación de la tierra y el cuerpo en conjunción. En la imagen, la naturaleza indómita inunda toda la escena convirtiéndose en otro elemento que opone resistencia a la conquista. Las aguas del río Amazonas vapulean a los navíos invasores en alianza con la resistencia de las guerreras. La tonalidad pastelosa elegida para el color verde — emblema de la selva en la pintura amerindia, y propia de las tinturas naturales que utilizan los/as artistas indígenas amazónicos/as (Cortés, 2015)— se emula logradamente en el *artwork* e inunda todo el cuadro. Consigue que todos los elementos, incluidos los cuerpos, queden fusionados al paisaje, simbolizando la lectura que acabo de avanzar sobre el territorio-cuerpo-tierra. De este modo, el cuerpo femenino de la amazona es cuerpo y tierra al tiempo, en el arte del disco. La maravillosa estrategia visual para integrar esta categoría conceptual desde los feminismos decoloniales y comunitarios en el álbum se sigue inteligentemente en las letras para, esta vez, conseguir capturar la tercera estrategia feminista decolonial citada.



Figura 23.
 Autora (2023). **Comentario visual fragmento a fragmento** sobre M. Blasphemator Meneces (2017) *Antípodas*, compuesto por, arriba, una cita visual literal y cinco citas visuales fragmento, de izquierda a derecha y de arriba abajo (a, b, c, d, e) de la misma obra. Cita visual fragmento b hipervinculada al videoclip y cita visual fragmento c hipervinculada al audio.

C.3) Con-Fabular Alternativas de Re-Existencia Desde la Herida Colonial: Episteme Holística y Metodología de Sanación. Las narrativas del metal feminista decolonial del Sur Global proyectan en la comunidad (convirtiéndola en con-fabulación) la posibilidad de imaginar alternativas de re-existencia, desde un paradigma epistemológico holístico decolonial. Es decir, desde un paradigma onto-epistémico que representa una antípoda al pensamiento occidental. La noción de re-existencia (superadora de la idea de resistencia) como posibilidad y pedagogía desde las artes afirmadora de identidades, fue propuesta por Adolfo Albán Achinte (2013). Nelson Maldonado-Torres (2017) sostiene que la re-existencia está anclada a la afirmación del cuerpo y el territorio. De igual modo, afirma que el arte como territorio de re-existencia alude a: 1) la creación de zonas de afirmación de la vida, 2) la expresión del grito como crítica del mundo establecido, y 3) la expresión del deseo de otras formas de vida, relacionales con el Otro. Ya revisadas en *Antípodas* las dos primeras invocaciones de la re-existencia que cita Maldonado, exploro de forma breve la última; la con-fabulación de otras formas de vida desde la herida colonial como episteme holística.

Como he mencionado, el pensamiento mágico/mítico indígena se constituye en el Sur Global como par opuesto a la racionalidad eurocentrada (Quijano, 2014). Este núcleo ético-mítico configura el horizonte de sentido en las cosmovisiones de los pueblos originarios (Dussel, 2020). Una existencia dirigida por valores comunitarios y una densidad simbólica de creencias, rituales y prácticas espirituales (Segato, 2013). Este núcleo ético-mítico es fuente epistémica e interpretativa del mundo y, también, produce una metodología de sanación. La sanación a través de prácticas rituales/espirituales —que bien pueden manifestarse de forma artística en el metal feminista (González-Martínez, 2021b), como mostraré en el análisis de procesos relacionales y prácticas corporales— libera los sentimientos de opresión internalizados.

De tal forma, la descolonización del cuerpo a la que hace referencia Susane, pasa por una sanación de la “herida colonial” (Mignolo, 2005, elabora esta idea a partir de Gloria Anzaldúa). Tal herida colonial conecta pasado y presente, explica el dolor y las consecuencias de la colonialidad en la subjetividad de las personas que no encajan en el molde predefinido por los relatos euroamericanos (Mignolo, 2005). El concepto de herida colonial es identificable en los versos del tema “ARAKA'E”: *“Pasado y presente / De un mundo antiguo / De un continente desconocido / Que sangró por historias, mentiras [...] Cicatrices profundas / En las memorias de tiempos ancestrales / De la sabiduría salvaje / Que corre por mis venas / Memorias de resistencia”*.

Como podemos observar, la traducción, síntesis y empaquetado del trasfondo teórico a códigos artísticos que realiza Susane es brillante. Condensa en unos pocos versos el significado avanzado arriba sobre la herida colonial, al tiempo que lo completa como lugar de conocimiento encarnado. Ya que la herida colonial es concebida como un lugar epistémico y biopolítico, desde el cual se ha dado luz a “la diáspora africana en Césaire, la piel en Fanon o la frontera en Anzaldúa” (Mignolo citado en Herrera, 2010, p. 652). Susane explica este concepto en nuestra entrevista de la siguiente manera:

La herida colonial está ligada a los procesos de exclusión, inferiorización y violencia, aún vigentes en nuestra sociedad marcada por procesos de colonización formal en el pasado. Es una herida dejada por la destrucción, negación e inferiorización de los conocimientos, identidades y prácticas ancestrales indígenas y africanas [...] A través de la ficción histórica problematizamos y cuestionamos la historia oficial que borró nuestro protagonismo. Resistimos a este dolor a través de la construcción de personajes históricos fuertes, con sabiduría.

Como argumentaba, y es notable en las palabras de Susane, la descolonización del cuerpo pasa por la “sanación” de la herida colonial. Siguiendo a Lorena Cabnal (2020), a partir de la liberación de los sentimientos de opresión internalizados, la sanación se torna un camino cósmico-político. Un elemento político cosmogónico pluridimensional para liberar no solo los cuerpos (sexismo amplio, racismo) sino la naturaleza (capitalismo, extractivismo, especismo, etc.), y los saberes otros (colonialidad del saber). La creencia de los feminismos comunitarios de que las mujeres tienen en el cuerpo la memoria de un saber ancestral capaz de sanar los duelos, las relaciones de poder, la violencia epistémica, el desplazamiento territorial, etc. (Cabnal, 2015, 2017, 2020) está reflejada como hemos apreciado en los versos de Susane: “*De la sabiduría salvaje / Que corre por mis venas / Memorias de resistencia*”. Una memoria sedimentada en el cuerpo de las mujeres, un saber legado en las prácticas de resistencia cotidiana que suponen actos sumatorios en el proceso de descolonización del cuerpo — excediendo la concepción de Merleau-Ponty del conocimiento encarnado (Sousa Santos, 2018)— y qué, como mostraré más ampliamente en el análisis de prácticas corporales, resulta en una metodología de sanación. En palabras de Susane:

Entiendo el cuerpo como un territorio político [...] Por eso es desde este lugar que reflexionamos y producimos arte, un lugar desde donde luchamos constantemente contra los procesos de inscripción de nuestros cuerpos en territorios marcados por la colonialidad del Ser [...] Se trata de una resistencia cotidiana, que forma parte de los procesos de descolonización del cuerpo.

Hemos podido observar cómo las narrativas escrutadas en las bandas de metal feminista decolonial, concretadas a partir del análisis del trabajo de *Miasthenia*, proyectan en la comunidad un discurso que abre la posibilidad de imaginar otras formas de vivir y relacionarnos. En este sentido, resulta revelador el trabajo de la antropóloga Marisol de la

Cadena sobre cosmo-política. De la Cadena (2020) hace visibles esas otras formas posibles de vivir y relacionarnos, a través de su definición del exceso. Para la autora, el exceso es aquello que resulta ontológicamente imposible de comprender para la razón moderna occidental. Todo aquello que es incapaz de imaginar y reconocer de forma inteligible. Por ejemplo, la concepción del tiempo de forma circular o aceptar que una montaña es un Ser Tierra. Por ende, resultaría que es en la antípoda del pensamiento occidentalizado, o en el exceso que vengo rastreando en el metal feminista, donde podríamos encontrar la emergencia de una posibilidad alternativa para imaginar otras formas de existencia respetuosas con la vida. En la revisión realizada sobre el álbum *Antípodas* ha sido palpable cómo este exceso es fundamento de las alternativas de re-existencia que son proyectadas y confabuladas en/con la comunidad-audiencia. En definitiva, y para concluir, es el exceso visitado a lo largo de este epígrafe en sus diferentes manifestaciones, desde donde se pronuncia el metal feminista en el Sur Global. Desde “*Las fronteras de lo posible*”⁶³ en palabras de Susane, para confabular la idea de que “otro mundo es posible, desde la memoria larga de los pueblos [...] una comunidad de comunidades, donde el poder es un verbo conjugable: yo puedo, tú puedes...” (Paredes, 2016, vídeo, 55 min. 27 seg.).

A lo largo de mi análisis discursivo he mostrado la amplia paleta de perspectivas y temas que podemos encontrar dentro del metal feminista, dando así cuenta de la complejidad que encierra este fenómeno artístico. Si embargo, tal y como he reiterado en varias ocasiones, tal fenómeno debemos observarlo no solo desde su vertiente discursiva sino atendiendo a sus prácticas. Será en los procesos y prácticas donde encontraremos las claves para una comprensión más profunda de esta expresión estético-política pues, el feminismo es teoría y praxis al tiempo. Me centro en el análisis de los procesos relacionales de las prácticas artísticas

⁶³Verso del tema “Novus Orbis Profanum” de *Miasthenia*.

y de las prácticas corporales, desde un enfoque psicosociológico y pedagógico feminista, a continuación.

3.3.4. Análisis de Procesos Relacionales y de Prácticas Corporales en el Metal Feminista

En los siguientes apartados analizo en profundidad la praxis feminista en el metal, centrándome en dos aspectos que considero centrales: los procesos relacionales que se dan al interior de las bandas y las prácticas corporales. Mi enfoque e interés es psicosociológico y pedagógico más que artístico, en tanto me centro en observar las dinámicas de aprendizaje/sanación que se dan durante la práctica artística, así como en la potencial función “liberadora” de las prácticas corporales, desde una perspectiva de género. Por un lado, a través del análisis procesual, seré capaz de mostrar la vinculación entre los modos de hacer del metal feminista y el arte feminista. Cuestión que me permitirá situar a las artistas feministas del metal en la misma línea genealógica dentro del recorrido histórico de los feminismos en las artes. De igual forma, me permitirá visibilizar cómo las bandas de metal feminista conforman —a través de estrategias concretas utilizadas regularmente en el arte feminista— dispositivos relacionales para el desarrollo personal y la justicia social, y cuáles son los procesos vitales que la práctica creativa conjura. Con todo, se irá esbozando un patrón didáctico entre ambas manifestaciones artísticas; el metal feminista y el arte feminista, que ofreceré en las conclusiones de esta tesis. En segundo término, analizo las prácticas corporales que las/los artistas ponen en acción, centrándome en concreto en tres prácticas: *headbanging*, performance de poder y *bodypainting*. Tal análisis, me permitirá elaborar una reflexión crítica sobre tales prácticas, utilizando como apoyatura distintos recorridos teóricos sobre el cuerpo. De modo que ofreceré consideraciones diferenciadas en torno a las mismas prácticas corporales, según los cuerpos que las activan y los contextos. Finalmente, mediante la redirección del foco del análisis hacia los cuerpos que activan las prácticas corporales, pondré en cuestión la consideración generalizada sobre la potencialidad liberadora del metal en estudios previos, ofreciendo, a la par, algunas

consideraciones pedagógicas con perspectiva de género. Comienzo, a reglón seguido, con los procesos relacionales de las prácticas artísticas.

3.3.4.1. Procesos Relacionales de las Prácticas Artísticas en el Metal Feminista. A continuación, presento un análisis de los procesos relacionales de las prácticas artísticas dentro del metal feminista⁶⁴. A partir del mismo, seré capaz de mostrar cómo sus modos de hacer están vinculados a una tradición dentro de la historia del arte feminista. En concreto, mostraré cómo se alinean con aquellos modos de hacer desarrollados en Norteamérica durante el *Women's Liberation Movement* en los años setenta; principalmente a través del uso de los *Consciousness Raising* (CR), los rituales performativos y el uso de figuras femeninas arquetípicas “malditas”, tales como las brujas. Examino cómo las artistas, al igual que los grupos artísticos feministas de la segunda ola feminista norteamericana, crean un marco integrador que trasciende el ámbito de lo artístico, logrando convocar y atender simultáneamente diversos procesos personales y sociales. Del mismo modo, destaco y diferencio las estrategias específicas que las artistas extremas desarrollan para entender, por un lado, a estas bandas feministas como potentes dispositivos relacionales, que he denominado bajo el término “coven bands” (bandas coven) y, por otro, al conjunto de sus prácticas como una acción didáctica de resistencia feminista para la superación personal y la justicia social. Por tanto, mostraré cómo las bandas coven —cuyo nombre es una metáfora que evoca una reunión o círculo de brujas— son, a la vez, una conciencia crítica colectiva y una plataforma multifuncional donde se conjuran varios procesos vitales. En mi trabajo anterior sobre el arte feminista (2021a) he argumentado que la historia del arte feminista no ha profundizado suficiente en las implicaciones de los modos colectivos de creación y los ha relegado a una mera característica de este tipo de arte. En consecuencia, la mayor parte de los estudios hacen hincapié en las biografías de las artistas, describiendo e

⁶⁴El presente epígrafe fue publicado en versión inglesa en 2022 en la revista *Metal Music Studies*, bajo el título: *The Didactic Role of Feminist Art in Metal Music: Coven Bands as Relational Devices for Personal Improvement and Social Justice*.

interpretando sus obras. Así pues, personalmente me ha interesado observar, desde un punto de vista sociológico, qué tipo de procesos vitales suscita el arte feminista cuando se realiza en grupos. Recuerdo que he identificado tales procesos vitales en anteriores trabajos. Estos son: 1) aprendizaje relacional, 2) sanación psicoemocional/reconfiguración de la subjetividad, 3) apoyo mutuo/acuerpamiento⁶⁵, 4) creatividad/expresividad, 5) empoderamiento y 6) procesos socio-relacionales (González-Martínez, 2021a). A través de las conversaciones con las artistas feministas de metal he comprobado cómo todos esos procesos vitales se entrelazan con sus prácticas artísticas, de tal modo, que permite entender a las bandas como poderosos dispositivos relacionales para gestionar las dificultades de la propia vida. Desarrollo estas ideas a reglón seguido.

Numerosas bandas de metal feminista comparten una tipología en la que que sus prácticas y dinámicas internas resuenan en perfecta consonancia con el ethos de trabajo colectivo de la tradición artística feminista. En palabras de Joss batería de *Völva* (Suecia) en nuestra entrevista: “La hermandad ha sido y es mi mayor fuerza motriz. Para mí, sería imposible tener lo teórico (feminismo) sin lo experimental y viceversa”. Como ya he mencionado, a esta tipología de bandas de metal las he bautizado bajo la denominación de “coven bands” o “bandas coven”. Con tal denominación hago referencia al vínculo que tienen las artistas del metal con la tradición feminista en el uso de rituales performativos, así como a la evocación de figuras femeninas malditas como las brujas. Por otro lado, el nombre es un tributo simbólico a Esther “Jinx” Dawson, bruja y lideresa de la banda *Coven* (Reino Unido), comúnmente erosionada del canon de la música metal (Dawes y Strong, citadas en Berkers y Schaap, 2018), como ya he mencionado anteriormente. Las bandas coven son grupos de metal feminista, donde se establece un vínculo físico y emocional profundo. Es decir, se configura

⁶⁵Recuerdo nuevamente que *acuerpamiento* es un término utilizado por las feministas latinoamericanas, en referencia a la protección que unas mujeres ofrecen a otras en marchas o protestas; significa poner el cuerpo en defensa de la compañera. También significa apoyar, acompañar y proteger emocionalmente a alguien.

un espacio ritual físico y simbólico de sororidad o hermandad femenina⁶⁶, con el objetivo de conjurar ciertos procesos vitales. Es decir, estos espacios sirven para potenciar el empoderamiento y la reflexión crítica, el crecimiento personal, la sanación psicoemocional, el aprendizaje y la concienciación colectiva, el apoyo mutuo, la protección, la creatividad y la acción social a través de la práctica artística.

La configuración de las bandas como un espacio físico y simbólico “sacralizado” está mediada por la ritualización de las prácticas y las performances. Cuestión que potencia sus alcances, como bien sabemos por los estudiosos/as que han prestado interés a la práctica del ritual. Como tal, las bandas coven proporcionan una plataforma para que estas personas canalicen simultáneamente los múltiples procesos vitales mencionados, conformando un organismo ritual de conciencia crítica colectiva. Así, las artistas configuran un poderoso dispositivo relacional que trasciende los términos de la producción artística para incidir en la transformación de su propia conciencia, y existencia personal y social.

Aunque ninguna de las bandas entrevistadas afirmó conocer o inspirarse en el arte feminista o en artistas feministas, sus obras o estrategias, sabemos que la conexión inconsciente en los patrones de ideas y conceptos son recurrentes en el movimiento artístico feminista. Como afirma Gabriele Schor (2020), las mujeres en el arte feminista que no se conocen entre sí y que no han visto las obras de otras artistas suelen replicar y reproducir las mismas ideas, hasta el punto de producir obras casi idénticas. Este fenómeno parece darse también con las bandas feministas de metal, que muestran los mismos patrones, representados de forma preponderante en sus modos de hacer basados en la metodología que utilizó el arte feminista en los 70 en Norteamérica, a través de los (CR). Podemos corroborar este punto en las afirmaciones de

⁶⁶Aunque la mayoría de las bandas incluidas en esta tipología están formadas íntegramente por mujeres (cis/trans), las bandas coven no son un espacio restringido a la participación masculina. No obstante, tal y como sucede en los aquelarres de brujas, los hombres pueden asistir, pero se trataba de un espacio ritual de comunión y energía femenina.

Gimena Zamorano, vocalista y bajista del grupo *Furias* (Argentina), y de Margerine, guitarrista de *Hermostra* (Argentina) en nuestras entrevistas:

En el proceso de la banda, encontramos una forma natural de hablar y escribir sobre lo que nos pasó como mujeres como una necesidad de expresar nuestra voz [...] Hablamos de experiencias cercanas, algo que nos pasó a todas en la vida y que nos conecta con experiencias comunes, tristemente normalizadas. (Gimena, *Furias*)

Nadie nace feminista. Es imposible salir de la ideología patriarcal hasta que no despertamos y tomamos conciencia. Las amigas te ayudan a tomar conciencia, primero descifrando las cosas que te han pasado a ti personalmente, ya que descubres que esas cosas no solo te pasan a ti, sino también a las demás. (Margerine, *Hermostra*)

Asimismo, muchas bandas feministas también conectan con la tradición del arte feminista en el uso del ritual, la práctica de la brujería y en el uso de figuras y entidades femeninas míticas. Por lo tanto, las bandas coven adoptan diversas formas, dependiendo de su uso de los CR y de las prácticas de empoderamiento que utilizan. Para distinguirlas, propongo tres distinciones nominales dentro de las bandas coven, con el único ánimo de hacer visibles sus diferencias: a) CR-Coven, b) W.I.T.C.H.-Coven, y c) Wicca-Coven. Las describo a continuación.

a) CR-Coven: Esta tipología de banda coven se configura como un organismo crítico y sororo que funciona como un CR en su forma más básica. La estrategia de “apropiación del mito” no siempre está presente, pero sí la praxis artística colectiva ritual, que sabemos graba con fuerza saberes y emociones. Entre estas bandas se encuentran *Derrumbando Defensas* (Chile), *Torrentress* (Singapur), *Heavy Bleeding* (Suecia), *Santa Muerte* (Brasil), *Filosa* (Argentina) o *Castrator* (EE. UU.), entre otras. En la voz colectiva de las cuatro integrantes de la banda chilena *Derrumbando Defensas* en nuestra entrevista:

El trabajo artístico colectivo es un transmisor que potencia la transformación [...] las experiencias comunes se pueden reconocer, lo cual genera una intervención de concienciación. Es una herramienta poderosa porque traspasa las fronteras físicas e implanta y refuerza las ideas.

b) W.I.T.C.H.-Coven: Son aquellas bandas coven que no solo poseen las características de un CR-Coven, sino que también emplean a menudo la “apropiación del mito” como recurso/herramienta, y la magia/hechicería como juego de rol performativo en términos estéticos y simbólicos. Esta forma de coven encaja con el perfil de grupos artísticos de los 70 y 80 como las famosas cédulas de guerrilleras feministas sin escobas W.I.T.C.H. norteamericanas —cuyo nombre tomo prestado— o el grupo mexicano Polvo de Gallina Negra, con sus conocidas recetas de brujería para echar a los violadores el “mal de ojo”. En este nivel de coven, ni el ocultismo ni la brujería son prácticas reales, pero el ejercicio ritual performativo, visual y sonoro conlleva un simbolismo significativo en relación con las entidades femeninas evocadas, que he atendido en profundidad anteriormente en el análisis discursivo. A esta forma pertenecen bandas como *Feminazgûl* (EE. UU.), *Amurians* (Brasil), *Furias* (Argentina), *Hermostra* (Argentina), *Yucca* (Argentina), *Völva* (Suecia) o *Fayenne* (Suecia), entre otras. Margaret Killjoy, bruja madre de *Feminazgûl* (EE. UU.), describe el funcionamiento de este nivel de coven en una entrevista para el medio Astral Noise:

La música es magia. Lo digo tan literalmente como puedo, como alguien que practica la magia y los hechizos, pero que es agnóstica [...] Toda mi música teje hechizos diferentes, con materiales diferentes. El black metal y el doom metal son dos de mis materiales favoritos. Escribo música con dos grupos de metal. Con *Feminazgûl*, escribo hechizos contra la dominación patriarcal del mundo [...] Con *Vulgarite*, escribo hechizos contra el marco dualista que nos impuso la iglesia católica y contra la autoridad en todas sus formas. Como las letras son apenas comprensibles, trabajo en su lugar, lo mejor que puedo, con el contenido emocional en bruto de la propia música y, por supuesto, trabajo

con símbolos, con visuales [...] están concebidos para reforzar una cultura que honra la la resistencia. (Margaret Killjoy, Astral Noise, 2020, s.p.)

c) Wicca-Coven: Son aquellas bandas coven que combinan las características de las dos formas anteriores, no solo en términos simbólicos o estéticos, sino con la práctica real del ocultismo, la brujería o la hechicería mediante rituales artísticos. Los grupos *Illmara* (Suecia), *Void Realm* (EE. UU.) y *Denigrata* (Reino Unido) son ejemplos de este tipo de conjuntos. En este sentido, la excelente autoetnografía de Jasmine Shadrack (2021) nos ayuda a comprender este nivel de coven. En palabras de Shadrack, sobre su propia práctica artística en *Denigrata* (Reino Unido):

La brujería como práctica ritual matrifocal se ha desarrollado, particularmente para Denigrata Herself y Manea, en una estrategia feminista de resistencia [...] Nuestra encarnación del arquetipo de la bruja en el escenario y en nuestra perichoresis ofrece un feminismo restaurador dentro del black metal, subvirtiendo su masculinidad jurídica desde el interior de su discurso dominante. (Shadrack, 2021, pp. 206-07)

Aunque he diferenciado distintos tipos de bandas coven, en lo siguiente argumentaré cómo, en general, todas ellas desarrollan un proceso interno de aprendizaje/sanación que emerge y cumple con los requisitos que constituyen las bases de la pedagogía feminista, y cómo estos procesos erigen a las bandas —mediante el uso de las técnicas CR— en dispositivos relacionales que permiten la transformación personal y social. Recuerdo que las pedagogías feministas siguen una serie de principios rectores encaminados al desarrollo del pensamiento crítico y la reforma social en favor de la igualdad de género (Ferguson, 2019a). Como será observable, las estrategias de las que fue pionero el arte feminista —que inspiraron las pedagogías feministas de los programas de arte en los 70— son actualmente evidentes en las prácticas de las artistas feministas de música metal en las bandas coven. Mi objetivo es poner de relieve sus prácticas y cómo están vinculadas a los propósitos de las pedagogías feministas más comprometidas con la justicia social y la educación emancipatoria (i.e. hooks, 2021

[1994]; Ferguson, 2019b; Belausteguigoitia y Mingo, 1999; Rajani, 2015). De tal forma, los fundamentos esenciales de las pedagogías feministas deben abordarse para identificar las dinámicas subyacentes en las bandas coven, comprobando, cómo las artistas feministas del metal cumplen con creces los requisitos de las pedagogías feministas más rigurosas. Examinaré sus procesos relaciones de creación teniendo en cuenta los cuatro principios o pilares que sustentan toda pedagogía feminista: 1) aprendizaje participativo-colaborativo, 2) validación de la experiencia personal, 3) fomento de la justicia social, el activismo y la responsabilidad social, y 4) desarrollo del pensamiento crítico (Ferguson, 2019b, elabora a partir de Stake y Hoffman). Para mostrar las pautas de trabajo de las artistas, destacaré algunas ideas en las que baso mis argumentos. De esta forma, se hará visible un patrón didáctico emergente que vincula los modos de hacer de las bandas de metal feminista con los grupos de arte feminista de los 70. Para lograrlo, me apoyo en la teoría social de grupos de Enrique Pichón-Rivière.

Las bandas coven, cuando se formulan como grupos estético-políticos CR, cumplen el primer requisito de las pedagogías feministas: crean conocimiento colectivo a través del aprendizaje participativo. También alcanzan el segundo pilar porque validan su propia experiencia (corporal, emocional y psíquica) al compartir sus experiencias personales. Algo que les permite, en lo sucesivo, emprender elaboraciones críticas en el nivel intergrupal a través de la reflexión y el diálogo. En sus redes sociales, Leonela Hidalgo, vocalista y guitarrista del grupo *Hermostra* (Argentina), relata el proceso de la siguiente manera:

Este fue un año muy movido, trabajando [...] ensayando, ideando cosas, haciendo zoom para decidir los próximos pasos, compartiendo nuestros procesos internos, y acompañándonos plenamente [...] Estar juntas es explotar de risa, y pasar de eso a hablar de temas totalmente serios y trascendentales. (L. Hidalgo, Facebook, 2021, 19 de diciembre)

Su narración del proceso no es lineal ni organizada, como se advierte en la cita. En este sentido, los movimientos de vaivén que describe son totalmente coherentes con la noción de “aprendizaje en espiral” expuesta en los Grupos Operativos del psicólogo social Enrique Pichón-Rivière (1971). Recuerdo que Pichón-Rivière explica que el grupo operativo debe crear desde la afectividad un proceso de resignificación (individual y colectivo) para hacer consciente lo inconsciente (i.e. prejuicios, creencias). El proceso de dicho aprendizaje en espiral incluye diferentes pasos en el despertar de la conciencia; primero el individuo debe ir a lo subjetivo (procesos internos) para tomar conciencia de creencias cristalizadas e intereses reprimidos en el inconsciente, luego volver al grupo para compartirlos, a través de la aceptación y la reflexión crítica dirigida a redefinir dichas creencias, emergiendo una nueva conciencia individual y grupal, así como una acción para el cambio (Zaramillo, 2002). Margerine, guitarrista del grupo *Hermostra* (Argentina), expresa esta idea de la siguiente manera en nuestra entrevista:

En la banda, nos empujamos unas a otras; en un momento dado, no me sentía segura para tocar y cantar. Esto me pasa; con las chicas de la banda, me siento más segura y pido ayuda, todas pasamos por ese proceso de aprendizaje [...] Una aporta su idea al grupo; somos como un círculo en el que esa idea se convierte en otra idea común. Hay muchas ideas individuales dando vueltas en el círculo, que luego se convierten en una idea diferente y común.

Al tiempo, en su comentario podemos apreciar varios de los procesos relacionales que he descrito anteriormente, entre ellos apoyo mutuo, protección y empoderamiento, así como el creativo. Sigo con el aprendizaje colaborativo que me parece principal, referenciando a Ana de Quiroga (2009), para vincularlo con el proceso de sanación. Según la autora, la perspectiva de la salud mental está estrechamente relacionada con el aprendizaje, cuestión que nos ayuda a entender lo que ocurre dentro de un CR. De Quiroga afirma: “Lo que nos hace sujetos

cognoscentes es ser sujetos de una praxis [...] y las limitaciones para ser sujetos cognoscentes las pone el orden social” (2009, p. 60). El orden social se interioriza y se convierte en un obstáculo interno para el sujeto porque nos impulsa a recrear modelos de pensamiento, conceptuales y de conciencia para generar esas relaciones sociales predefinidas. Es así como el pensamiento de Pichón-Rivière y el de pedagogos como Paulo Freire convergen para dilucidar que tanto la salud mental como la educación son problemas de aprendizaje interrelacionados. En definitiva, todo problema de la subjetividad es un problema histórico-social y político, afirma Ana de Quiroga, y éste es el vínculo entre los planteamientos de Freire y Pichón-Rivière, así como del aprendizaje y la sanación psicoemocional.

El proceso de aprendizaje en espiral es entonces, a la par, una metodología de sanación, que se alinea bien con el segundo pilar de las pedagogías feministas —la validación de la propia voz y experiencia vital— porque demuestra que la reflexión crítica y el proceso de resignificación deben comenzar compartiendo las experiencias cotidianas (Zaramillo, 2002), como ya he mencionado. De igual forma, este proceso de aprendizaje también está en línea con el cuarto pilar —desarrollo del pensamiento crítico— ya que establece a nivel grupal los vínculos o conexiones entre lo personal y lo sociopolítico, así como la identificación de los nudos de poder en el entorno, tal como establece Paulo Freire (1970). Finalmente, las artistas intervienen en sus contextos a través de su producción artística, así como fuera de las escenas musicales a través de su participación en redes y proyectos de activismo en pro de iniciativas comunitarias. Este sería el tercer pilar de las pedagogías feministas y de la metodología pichoniana, la orientación del grupo hacia la tarea con fines de resolución de un problema. En palabras de Natalia Ré, guitarrista de *Furias* (Argentina) en nuestra entrevista: “entrelazamos el activismo con el metal”. Como sostengo, esto se hace eco del tercer pilar de las pedagogías feministas: el activismo y la justicia social. Una cuestión que las bandas coven —especialmente aquellas del Sur Global— promocionan, ya que en su mayoría tienen una posición feminista

interseccional o decolonial que, he mostrado más arriba, involucra en la práctica la lucha por la igualdad de género con otras cuestiones subyacentes como la raza, la pobreza o el daño medioambiental, entre otras. De tal forma, encontramos actividad en y desde sus comunidades (físicas y virtuales) en muchos países del Sur, como he expuesto, que desborda los límites de las propias escenas musicales para involucrarse con las necesidades de las comunidades de sus contextos. Esto es, desplegando procesos socio-relacionales en pro de la justicia.

Continuando con las dinámicas de los CR artísticos de los años 70, las artistas feministas del metal (particularmente las del Sur Global, aunque las bandas suecas también se involucran en algunas de estas actividades) están dando un salto cualitativo importante en sus planteamientos sobre el empoderamiento con respecto a los grupos “clásicos” del arte feminista, al lograr articular el proceso creativo a través de las técnicas de CR, con un proyecto grupal que involucra la intervención en sus comunidades. Un asunto en el que solo algunos grupos de arte feminista, como los que se formaron en México en los 80, pusieron un mayor énfasis (i.e. Giunta, 2018; González-Martínez, 2021a). Por ejemplo, como observó Mónica Mayer en nuestra entrevista, en el *Feminist Studio Workshop* les enseñaban a las artistas cómo exponer su trabajo en una galería, cuestión que a ella no le interesaba mucho por provenir de un país donde la inmensa mayoría vive en pobreza (González-Martínez, 2021a). En otras palabras, las bandas de metal feminista del Sur Global perfilan una resistencia encaminada al empoderamiento tanto personal como social (Rapaport, 1987). Así, muchas bandas coven superan las expectativas de un CR, convergiendo sus formas más en sinergia con las desarrolladas por Pichón-Rivière, priorizando el desarrollo de acciones orientadas a la resolución de un problema concreto en sus contextos. De tal modo, se configura una acción social como punto nodal de las agrupaciones que coincide con el objetivo primordial de los llamados Grupos Operativos pichonianos: “la experiencia grupal de aceptación, identificación, pertenencia, solidaridad, catarsis y apoyo intergrupal [...] debe apuntar siempre a resolver un

problema explícitamente o una tarea, resignificando y analizando prejuicios, creencias e imaginarios, entre otros” (Andrade 2011, p. 200).

Hasta aquí, he establecido la fórmula fundamental de las bandas, cuando se erigen como un CR-coven, en su tipología más básica. Dicha fórmula consiste en el desarrollo de un proyecto creativo de aprendizaje/sanación en espiral, que cumple con todos los requisitos de las pedagogías feministas, integrando las técnicas CR con la tarea social para el empoderamiento y la transformación colectiva. Tal combinación permite la convergencia y el trabajo paralelo de los múltiples procesos vitales mencionados anteriormente. Como argumenté, algunas bandas coven se enfocan simultáneamente en la resignificación de imaginarios y creencias empleando diversas estrategias, mediadas por la licencia creativa de las artes, explorando las esferas de la imaginación, el juego, la magia, la mitología o las leyendas y tradiciones populares. Las artistas feministas del metal condensan esta búsqueda en el uso de los rituales performativos y las figuras femeninas mitológicas, generalmente “malditas” en el relato histórico, como las brujas. He analizado en profundidad la densidad simbólica del uso de estas figuras y rituales a nivel discursivo, en lo que sigue me centro en la práctica y los procesos de subjetivación compleja que se despliegan. Recuerdo que, este asunto no suele mencionarse como un recurso dentro de las pedagogías feministas pero, como sabemos, ha beneficiado en grado sumo a los grupos artísticos feministas.

La observación del W.I.T.C.H.-Coven es una de las tipologías de las bandas que me parece especialmente relevante para entender la práctica de los rituales performativos en el metal feminista. Para este análisis, destacaré en primer lugar la importancia que Pichón-Rivière y su escuela de pensamiento otorgan a las artes para inducir una catarsis necesaria en el acceso al mundo de las creencias cristalizadas en el inconsciente y para reconstruir la subjetividad (Buzzaqui, 1999). Este proceso de concienciación y auto-recuperación, para revertir los daños psíquicos y morales causados por las matrices de dominación en las personas (hooks, 2021

[1994]) es traumática y difícil para las mujeres (Bartky, 1990). Por ello, el arte facilita esta transición.

Las artes sirven como canales para la introspección personal al permitir que las personas accedan a ideas y articulen conceptos que de otro modo no serían nombrados, y para la sanación psicoemocional (i.e. Buzzaqui, 1999; Zito Lema, 1985; Eisner, 2020; Irwin y Springgay, 2008; Moreno, 2016). Buzzaqui (1999) explica el proceso de esta manera; los sujetos creativos deben ser capaces de retroceder, sumergirse en su mundo interno y soportar la agonía y el miedo consecuente, así como mantener un diálogo con sus “personajes internos”, captando percepciones, sensaciones y representaciones específicas y transcribiéndolas en un código específico (i.e. artístico, literario, científico). En consecuencia, concluye, la dinámica de la experiencia psicoanalítica es similar a la del proceso creativo. Un asunto que las artistas feministas extremas tienen claro, como demuestran las palabras de Skri, guitarrista del grupo sueco *Illmara*, en nuestra entrevista: “Creo que toda lucha necesita algún tipo de arte que ayude a liberar las mentes de la gente, que empuje el pensamiento de la gente fuera de la caja”.

Se puede identificar aquí que el proceso artístico mediado por la metodología CR abarca la experiencia descrita por Pichón-Rivière (aprendizaje dialéctico en espiral y exploración del mundo interno). Sin embargo, como he mencionado anteriormente, Pichón-Rivière sugiere no sólo una transcripción de tales creencias, estereotipos o miedos, sino también la condición de resignificación para la sanación. Este ejercicio de resignificación, que ya he mostrado anteriormente en el análisis de las figuras femeninas, es observable en muchas de las bandas coven. Carolina Pérez, baterista de la banda *Castrator* (EE. UU.), expresa el concepto de la siguiente manera en nuestra entrevista:

En la banda no queremos presentar a las mujeres con miedo, como víctimas de algún agresor [...] Todas las mujeres tenemos ese miedo en el fondo de la cabeza. Escribimos

letras que cuentan la historia de una mujer que se da la vuelta y mata al agresor. De este modo, se repone y supera ese miedo.

Un ejercicio de ficción especulativa que nos recuerda la necesidad, planteada por autores como Henry Giroux (1999), de que las pedagogías feministas vayan más allá de la mera exposición de la queja y realicen un acto imaginativo de transformación del sufrimiento en algo nuevo. En tal sentido, los W.I.T.C.H.-Covens crean una práctica ritual performativa de acceso a lo subjetivo para intervenirlo y resignificarlo. Estas bandas inducen una catarsis colectiva en la que el sonido rítmico inspira un baile (*headbanging*⁶⁷) y una performance de poder en la que, a la par, reivindican y resignifican simbólicamente figuras mitológicas femeninas “malditas”. Conocemos que los rituales son actividades vinculadas al cuerpo y unos símbolos (Fernández, 2012) con un enorme potencial transformador. La pedagogía sacralizada implícita en los rituales está dotada de una energía simbólica que nos permite viajar más allá de las nociones tradicionales del conocimiento y adentrarnos en los intersticios de la mente, proporcionando acceso a nuestro inconsciente, ampliando nuestra comprensión y grabando con fuerza conocimiento y emociones (Bickel, 2008). Barbara Bickel (2020) defiende la práctica artística ritualizada como un canal de aprendizaje “a-racional”. Una forma de conocimiento que incluye el cuerpo, emociones, sentidos, intuición, imaginación, misticismo, espiritualidad y lo relacional y que, según explica, en la cultura occidental se ha malinterpretado como irracional. Las artistas de metal feministas son plenamente conscientes del uso del ritual performativo y sus potencialidades para generar un cambio en sí mismas y en las personas espectadoras/participantes de la performance. Así lo expresan, Margaret Killjoy, de la banda *Feminazgûl* (EE. UU.) en el medio Astral Noise, y la banda *Void Realm* (EE. UU.) en su entrevista para el medio Doomed and Stoned:

⁶⁷Trataré en profundidad el *headbanging* y la performance de poder en mi análisis de prácticas corporales en el siguiente apartado.

Cuando escribo música o doy conciertos, creo conscientemente un espacio mágico, un espacio ritual. Deseo que la gente entre en un estado mental alterado. Quizá sea una forma de eludir los sistemas lógicos para comprender el mundo [...] no muy diferente de las técnicas que uno podría aprender a través de la terapia cognitiva. (Margaret Killjoy, Astral Noise, 2020, s.p.)

La misión de *Void Realm* es traer a los oyentes de vuelta de la muerte psíquica con hechizos catárticos de fuerte resonancia, que revivirán el alma devastada de la humanidad y manifestarán una realidad liberada. (*Void Realm*, Doomed and Stoned, 2020, s.p.)

Varios autores que han abordado la catarsis y los rituales han encontrado en la música metal una fuente de inspiración. Por ejemplo, Henry y Caldwell (2007) investigaron un marco preliminar para comprender cada componente del proceso de catarsis en los rituales colectivos. Explican que los rituales de la música metal, como el *headbanging*, se han empleado como forma de resistencia o refugio por este motivo. Atiendo esta práctica corporal en el epígrafe siguiente de forma específica mostrando cómo el cuerpo en acción en el ritual de las artistas feministas del metal sirve para llegar a ámbitos subconscientes y liberar al cuerpo de emociones negativas como la rabia, la agonía, el miedo o el dolor. Según Fernández (2012), el segundo aspecto del ritual es simbólico. Me centro ahora en este aspecto del ritual, los símbolos y el elemento resignificativo subjetivo. Henry y Caldwell (2007) informan sobre cómo los rituales están impregnados de mitos e historias emocionalmente significativas. Así, los rituales se basan en narraciones ampliamente aceptadas que explican la naturaleza del mundo y la razón de ser de la conducta social en una cultura determinada (Stern citado en Henry y Caldwell 2007). En consecuencia, mientras incluyan una enseñanza moral oculta, que prescribe una estructura simbólica de la subjetividad, como afirma la psicoanalista Emilce Dio Bleichmar (1996), los mitos deben reescribirse. Los mitos transmiten creencias, prejuicios y estereotipos que se consolidan en el inconsciente y se naturalizan como sentido común. Por lo tanto, Dio Bleichmar —al igual que Pichón-Rivière ha defendido la resignificación de los estereotipos y prejuicios

instalados en nuestras mentes— aboga por la necesaria apropiación y reelaboración de las narrativas para reformar las instituciones de lo simbólico, los mitos inconscientes y los fantasmas, prestando especial atención a la cuestión de género. Como revelan Henry y Caldwell (2007), los mitos están constantemente en el centro de numerosas representaciones rituales llenas de elementos teatrales simbólicos, muchos de los cuales incluyen arquetipos a través de símbolos. Por ejemplo, las brujas encarnan el arquetipo destructivo. Los mitos, a través de los arquetipos femeninos en sus múltiples variantes, consiguen inculcar en nuestras mentes una asociación de la feminidad autónoma con el mal, el vicio, el caos y la destrucción. Como he mencionado previamente, las artes han sido un canal privilegiado para transmitir estas ideas. En tanto, las bandas W.I.T.C.H.-Coven resuelven el uso simbólico del mito en el ritual con dos propósitos: 1) la identificación heroica para la creación y el empoderamiento y 2) la resignificación de creencias y estereotipos. Atiendo brevemente estas funciones.

Asumiendo que el proceso creativo necesita un desencadenante, y por tanto no es automático, crear siempre requerirá, en primer lugar, una afinidad simbólica con una figura reconocida⁶⁸: Ícaro siempre deberá sus alas a Dédalo (Anzieu citado en Buzzaqui, 1999). La identificación heroica con un gran personaje es necesaria para iniciar lo que Proust denomina el despegue creativo (Lagache citado en Buzzaqui, 1999). En consecuencia, los W.I.T.C.H.-Coven utilizan figuras mitológicas femeninas para llevar a cabo una identificación heroica con fines de creación y empoderamiento, al tiempo que redefinen los estereotipos y los prejuicios sexistas. El uso de estas figuras tiene fines simbólicos de identificación para la creación, reconstrucción del yo interno/empoderamiento y resignificación simultáneamente porque, como he mostrado, las artistas invisten a estas figuras en sus narraciones con un sentido de justicia retributiva contra las afrentas de la narrativa heredada que las condena. En otras

⁶⁸Por tal motivo, la crítica feminista del arte y, en general, los feminismos ponen tanto énfasis en la necesidad de recuperar o generar referentes femeninos. Así como, por otro lado, la recurrencia a su borrado e invisibilización, responde a otros intereses.

palabras, se apropian de estos arquetipos negativos, los reinventan y los presentan al público con un significado renovado; exponiendo la falsedad e injusticia del relato.

De modo que cuando desglosamos los elementos simbólicos del ritual utilizado por los W.I.T.C.H.-Coven, podemos apreciar que su capacidad de empoderamiento está perfectamente clara. La experiencia de empoderamiento, que fomenta el valor, la confianza en uno/a mismo/a y la determinación, mediante la identificación heroica con figuras o deidades a través de rituales, puede rastrearse en formas artísticas feministas (Bickel 2008), así como en diferentes culturas. Un ejemplo llamativo es el levantamiento protagonizado por las/los “Jumping Immortals” contra el dominio nacionalista en China en 1940, descrito por Paul R. Katz (2017) en un expresivo artículo titulado: *Dances of the Doomed: Ritual and Resistance Among China's Western Hunan Miao in the 1940s*. Katz sostiene que, aunque muchos estudiosos desestiman estas prácticas o las describen como mera superstición, los rituales colectivos son cruciales para comprender la resistencia y las fuerzas de empoderamiento en los acontecimientos históricos. Su estudio ejemplifica el argumento anterior dilucidando la causa del coraje y actitud de los “Jumping Immortals” ante una muerte segura, en el efecto que causan en las personas los rituales ceremoniales. Al mismo tiempo, dado que estos rituales están estrechamente ligados a las actividades de las mujeres, su análisis subraya la importancia de reflexionar sobre el género en ellos. Los rituales de los “Jumping Immortals” descritos por Katz, oficiados por mujeres, muestran una sorprendente similitud con los que llevan a cabo las artistas feministas del metal. Katz explica cómo bailaban saltando repetidamente hasta alcanzar un estado de trance que les permitía una “posesión” performativa (identificación heroica) con deidades femeninas, las “Seven Immortals Maidens”. Con esta referencia al estudio de Katz, me gustaría destacar el poder de empoderamiento y transgresión que he referido anteriormente en las prácticas artísticas ritualizadas de los W.I.T.C.H.-Coven. Además, cuando observamos las prácticas descritas tanto en los “Jumping Immortals” como en las de las artistas de metal

feministas, podemos encontrar fuertes resonancias con la repetición de patrones inconscientes que se describen en el arte feminista y, como mostraré, en las prácticas de resistencia feminista.

En resumen, en esta sección he discutido cómo las bandas coven evocan las pedagogías feministas a través de sus procesos creativos específicos como parte de un continuum de estrategias de resistencia que forman parte del mismo recorrido de los feminismos en las artes. Estos elementos conforman una didáctica mediada por las artes y fundamentada en las técnicas CR, el ritual performativo, el uso de figuras mitológicas y las intervenciones sociales. A continuación, recopilo el alcance de los procesos relacionales que se conjuran en las prácticas artísticas.

A nivel individual, las prácticas de las artistas feministas del metal promueven la subjetivación-deconstrucción, junto con la resignificación de los imaginarios personales, lo que resulta en la emergencia de una nueva conciencia, al mismo tiempo que sanan concomitantemente los daños psicoemocionales. A nivel grupal, se crea un vínculo intersubjetivo entre la experiencia concreta y su dimensión política, junto con la identificación de nudos de poder en el entorno, de los que emerge una nueva conciencia colectiva crítica. La identificación heroica también se forma a nivel de grupo como catalizador de la creación artística y para el empoderamiento personal/grupal. Además, el nivel grupal ofrece la oportunidad de tejer una red de apoyo, afecto y protección mutua. Finalmente, las artistas actúan colectivamente para el cambio a nivel social interviniendo en los problemas de su entorno y resignificando imaginarios colectivos en el ámbito socio-comunitario con sus artefactos crítico-artísticos. En consecuencia, los múltiples procesos vitales personales y sociales que se entrelazan en la práctica de las artistas feministas del metal, tal y como los desarrollaron los grupos de arte feminista hace décadas, siguen vivos en la música metal a través de las bandas coven. De igual forma, debemos considerar cómo las prácticas artísticas sometidas aquí a consideración encuentran un eje importante en el cuerpo. Paso seguidamente

a profundizar en las prácticas corporales para consolidar muchos de los argumentos hasta aquí expuestos.

3.3.4.2. Prácticas Corporales en el Metal Feminista. En el siguiente apartado ofrezco mi análisis sobre las prácticas corporales del metal⁶⁹. En particular, observaré las siguientes: *headbanging*, performance de poder y *bodypainting*. Primero, antes de entrar a las prácticas corporales, realizo una reflexión crítica sobre los cuerpos que me ayudará a situarme desde una perspectiva de género interseccional y a justificar mis argumentaciones.

A) Reflexiones Sobre el Cuerpo Dentro del Metal. Para mi análisis de las prácticas corporales en el metal feminista parto de la consideración que hace Le Breton sobre el cuerpo. El autor señala cómo los análisis sobre el cuerpo son un camino variable de acuerdo con la selección teórica del investigador, que traza un rumbo de inteligibilidad dentro de las diversas lógicas socioculturales inscritas en el cuerpo y, por tanto, hay que preguntar siempre de qué cuerpo se está hablando (Le Breton, 2002 [1990]). A partir de esta consideración, voy a trazar arcos argumentales variables, que conecten las dos concepciones socioculturales del cuerpo — ofrecidas en el marco-teórico conceptual de este capítulo— con aquellas relativas a la agencia y los procesos de subjetivación de las personas, a fin de ofrecer una reflexión crítica sobre los “cuerpos metálicos⁷⁰” y las prácticas corporales de forma situada. Me interesa observar, sucintamente, este tipo de reflexión crítica circunvalatoria sobre el cuerpo dentro del metal, para mostrar la necesidad de diversidad epistémica en los análisis de las prácticas corporales del metal.

⁶⁹El presente apartado es una revisión actualizada de la ponencia impartida el 8 de septiembre de 2022 en la Universidad de Siegen, Alemania, dentro del marco de la *International Metal Conference Hard Wired VIII. Methodological Approaches to Music and Dance: Exploring the Field of Heavy Metal and its Genre Boundaries*, y próxima a publicarse como artículo en un número especial sobre danza en *Metal Music Studies*.

⁷⁰Utilizo la expresión “cuerpos metálicos” en referencia a los cuerpos de las personas que experimentan el metal como forma y parte fundamental de sus vidas. Como mostraré a partir de las nociones teóricas sobre el cuerpo con relación al ambiente y las experiencias de vida, este hecho incide de forma profunda en el proceso de subjetivación de la persona y su agencia, así como en la configuración del propio cuerpo (i.e. gesto, postura, movimiento, glosa corporal) de forma particular.

A.1) Cuerpos Metálicos en el Norte Global. Si partimos de la consideración occidental del cuerpo-sujeto y del conocimiento encarnado merleauPontyana desde el giro afectivo; aquellas experiencias encarnadas que nos con-mueven, las emociones, son consideradas “embodied thoughts” (pensamientos encarnados) (Rosaldo, 1984, p. 143), desde una concepción crítica a su definición positivista como antagónicas de lo intelectual (Greco, 2011). Es decir, los pensamientos encarnados son elementos articuladores de nuestra subjetividad y un motor en la configuración de nuestra visión del mundo. La tríada de engranajes (cuerpo-emociones-mente) desemboca en una cadena de sentido que dirige las acciones y subjetivaciones en el individuo y, a la par, va constituyendo una memoria corporal. Así, se distingue en el cuerpo un tipo de saber preconscious, que se deriva de un aprendizaje corpóreo (sensorial y emocional) situado (espacio-temporal) y, por tanto, configura el entendimiento sobre nosotros mismos y el mundo (subjetivación), así como nuestra agencia⁷¹. Tales desarrollos teóricos obligan a prestar atención a las políticas concretas del cuerpo que se han activado en cada espacio y tiempo, cómo se han modificado en la contemporaneidad, y cómo impactan sobre los propios cuerpos, la subjetividad y la agencia.

Foucault es uno de los pensadores occidentales más influyentes que han explicado cómo el poder ejerce control sobre los cuerpos. Su noción de biopoder se define como “el dominio de la vida sobre el que el poder ha establecido su control” (Foucault citado en Mbembe, 2011 [2006], p. 20). Sus nociones del poder y la biopolítica han contribuido a una conceptualización de la agencia de las personas, que se halla conectada directamente al logro de una autonomía a través de actos personales (empoderamiento) que, Lois McNay (2016) explica; es concebida como una serie de variantes de prácticas micropolíticas, a partir de la

⁷¹ En referencia a la facultad que tienen los individuos para actuar y elegir en el marco de los efectos de las fuerzas ideológicas que han construido su subjetividad. Una perspectiva que pone el acento en la naturaleza social de la agencia y se aleja de los enfoques cognitivos que la asumen como un ejercicio de individuos completamente autónomos (Ahearn, 2001).

influencia de los desarrollos teóricos posestructuralistas, tales como la teoría performativa del género de Judith Butler (1990). La crítica de McNay a los actuales desarrollos sobre la agencia permite visibilizar de forma sintetizada cómo el empoderamiento se concreta en una versión neoliberal emancipatoria individualista en la actualidad, pero más importante para mis objetivos en este apartado, cómo la configuración subjetiva neoliberal es el límite del alcance transformativo de los agenciamientos en el cuerpo-sujeto-social. En suma, McNay (2016, p. 45) explica que la agencia en este marco es:

Una forma particular de habitar las estructuras sociales para crear espacios de oposición y vías de empoderamiento [ya que] el funcionamiento del poder y el deseo [hacen] poco realista esperar que los individuos rechacen las propias estructuras simbólicas a través de las cuales se entienden a sí mismos como sujetos activos.

La subjetividad contemporánea, capturada ontológicamente en los presupuestos neoliberales (i.e. Han, 2012; Ahmed, 2015; López-Petit, 2009; Gago, 2023; Valencia, 2023, 2016 [2010]), también es advertida por otros autores a través del estudio de la cinestesia. De tal forma, han mostrado cómo la subjetividad se manifiesta a través del movimiento en las prácticas corporales contemporáneas y la danza (i.e. Martin, 1998; Lepecki, 2006). André Lepecki (2006) observa en la contemporaneidad un tipo característico de subjetividad atrapada y manifiesta en la expresión cinética de la modernidad⁷²:

Una experiencia solipsista del ego [...] un cuerpo como independiente y ontológicamente desligado del mundo y vinculado al imperativo de mostrar constante movilidad, fluidez y movimiento continuo. (Lepecki, 2006, pp. 11-12)

Lepecki (2006) revela indirectamente el entendimiento social del cuerpo que prevalece en occidente, así como el poco alcance transformador que las “prácticas performativas” tienen

⁷²Lepecki argumenta cómo muchos autores han vuelto a utilizar el término modernidad para describir el marco contemporáneo, en base a su no superación.

finalmente en los procesos de subjetivación de las personas (i.e. McNay, 2016; Ahmed, 2015). Notablemente, tal encuadre, apercibe sobre un tipo de autocomprensión social del cuerpo, cada vez más amputado del mundo y alejado de los postulados de Merleau-Ponty o Le Breton. En este tipo de sensibilidad neoliberal el/la individuo/a se entiende a sí mismo/a como un/a microempresario/a (Gago, 2023) responsable de un proceso de desarrollo y crecimiento propio. Tal sensibilidad neoliberal conlleva un recableado del sensorium y de la percepción (Valencia, 2023), que desbarata cualquier noción de interdependencia y, como indica Gabriele Klein (2011), de responsabilidad política y de protección social de los Estados. En la actualidad, estaríamos ante un deslizamiento en cadena de las formas biopolíticas del poder hacia otras formas más psicopolíticas (Han, 2012) que han logrado una capitalización total de la vida. Es decir, el capitalismo y la vida se han vuelto la misma cosa, al constituir al individuo en una unidad de movilización (López-Petit, 2014) dirigida al rendimiento máximo (Han, 2012), en el marco de una economía emocional (Ahmed, 2015) que: interviene mediante “micropolíticas de la afectividad [...] con formatos de opresión sutiles, extremadamente suscritos a los valores propios y necesidades de la vida que no pueden ser rechazos sin culpa” (Méndez de la Brena, 2022, pp. 79-83).

En este punto —pensando a los cuerpos metálicos occidentales como hijos de su espacio-tiempo— encontramos en los acercamientos con enfoques merleaupontyanos al cuerpo dentro de los estudios de metal (i.e. Pérez-Pelayo, 2019; Hudson, 2019) que; por un lado, la experiencia del metal es fundamentalmente corpórea (físico-sensual) y, por otro, que las prácticas corporales como la danza *headbanging* o el *moshing* son concebidas como prácticas liberatorias, de “resistencia”, “refugio” o de “respiro” (i.e. Henry and Cadwell, 2007; Pérez-Pelayo, 2019) frente a las preocupaciones cotidianas. De modo que, correlaciona aquí perfectamente la articulación teórica enunciada sobre la agencia como prácticas micropolíticas de forma universal a nivel global dentro del metal. Sin embargo, tales análisis no se preguntan

si la configuración bio-geo-política del cuerpo que pone en acción tales prácticas influye de alguna forma la significación de tales prácticas. Es decir, los análisis no sitúan ni los cuerpos ni las propias prácticas a la hora de pensarlas o los sitúan a nivel meramente enunciativo, pero el análisis carece de una real consideración de esta dimensión.

Quiero entonces incorporar la noción de “agencia lateral” de Laurent Berlant (2007), para repensar a los cuerpos metálicos del Norte Global en el escenario espacio-temporal que he dibujado hasta ahora. Reflexión que conlleva implícito un interrogante sobre si, de alguna forma, las prácticas corporales del metal evidencian per se una potencia o cualidad de carácter “liberador” —entendida aquí como una cualidad política o dotada de politicidad— como parece derivarse de los estudios académicos del metal. Siguiendo a Gabriele Klein (2011), sería el carácter contranormativo de la práctica corporal —en concreto se refiere a la danza— la que le aportaría un sentido político:

La danza no es política per se, porque es un medio físico-sensual. Por la misma razón, tampoco es apolítica per se. Es más bien, como sostengo, política cuando la práctica estética choca contra el orden, las normas, los hábitos y las convenciones imperantes, y no sólo choca contra ellos, sino que también los cambia [...] requiere la creación de identidades colectivas. (Klein, 2011, p. 25)

Partiendo, y dejando a un lado, que el metal construye identidades colectivas, el señalamiento de Klein nos obliga a reorientar nuestra atención —para pensar la agencia contranormativa o la politicidad de las prácticas corporales— a los cuerpos que realizan las prácticas, más que a las prácticas en sí mismas, así como al contexto. Es decir, cuerpo, tiempo y espacio deben ser considerados en orden a su comprensión significativa. Asimismo, este enfoque previene de caer en universalismos cuando hablamos de la potencial “liberación” que ofrece el metal o cualquier otra actividad artística. Paso a incorporar el concepto mencionado de agencia lateral (Berlant, 2007), y ampliarlo, para pensar las prácticas del metal atendiendo

a las corporalidades masculinas, cis-heterosexuales y blancas, dentro de este escenario espacio-temporal occidental actual que he descrito arriba. Cuestión que, en definitiva, pretendo que sirva para señalar una diferenciación notable sobre estas mismas prácticas cuando son puestas en acción por otros cuerpos.

La agencia lateral, según Berlant, se muestra a través de ejercicios contingentes que no retan el orden establecido, pero que permiten encontrar espacios residuales de soberanía personal por vías tangenciales; generalmente asumiendo prácticas de “riesgo” para la persona, pero que también implican placer. Según explica Berlant, tales prácticas constituyen uno de los pocos espacios donde las personas —en el contexto de los marcos de exigencia de la vida contemporánea neoliberal— tiene el control de su cuerpo y su propia vida. La autora piensa específicamente en las poblaciones vulnerables norteamericanas y en la práctica de comer en exceso. Aquí quiero ampliar su noción para incluir otras prácticas del metal que, más que de “riesgo” son “leídas socialmente como de riesgo” (i.e. *headbanging*, *moshing*, *stage dive*), para concretar mi argumento. También voy a ampliarla conectando su noción de agencia lateral a un marco social de exigencia sobre la masculinidad, desde la perspectiva feminista. De este modo quiero visibilizar una suerte de “agenciamientos laterales afirmativos” no contranormativos en las prácticas corporales del metal, cuando las prácticas corporales son puestas en acción por los cuerpos metálicos con privilegio racial y sexo-género⁷³.

Por un lado, basta una mirada crítica a las escenas de metal (i.e. Walser, 2014 [1993]; Hill, 2016) para percibir que las prácticas físico-sensuales (i.e. *headbanging*) “no politizadas” del metal generan efectos sociales completamente políticos, al reificar, por ejemplo, el orden

⁷³Quiero puntualizar que principalmente estoy pensando en sectores de población masculina que, aún con privilegios de raza y sexo-género, son de alguna forma excluidos de los centros de poder dentro de las estructuras sociales y económicas occidentales. Pienso en concreto para elaborar esta idea, desde mi experiencia de trabajo social comunitario con los chicos de la escena metal underground de Jaén, España. Un lugar precarizado de la periferia europea, cuyas condiciones socioeconómicas y culturales cercenan las posibilidades de crecimiento personal, autonomía y opciones de futuro para estos jóvenes.

de género. Es aquí donde quiero introducir la noción de “agenciamientos laterales afirmativos”, para entender al metal como un trazado lateral de acciones o prácticas que generan posibilidades para ciertos cuerpos de cumplir con mandatos hegemónicos, afirmando su masculinidad⁷⁴. Es decir, la distancia con Berlant viene dictada en la posibilidad que proporcionan las prácticas del metal de afirmación —en este caso masculina— ya que su noción refiere a que el sujeto encuentra un espacio de respiro o control sobre sí mismo; cuestión que no implica afirmación o empoderamiento identitario de género. Por tanto, en mi conceptualización, las prácticas corporales del metal estarían proporcionando, por un lado, estos espacios de respiro que generan un escape, tal como propone Berlant (2007), del continuum de “creciente presión sobre el Yo” (Méndez de la Brena, 2022, p. 115) que el sujeto soporta cotidianamente. Hasta aquí coinciden las interpretaciones en los estudios del metal (i.e. Pérez-Pelayo, 2019). En adición, propongo que tales prácticas corporales son, a la par, un camino alternativo de acciones que generan canales simbólicos de afirmación, para alcanzar las exigencias de la masculinidad a aquellos innumerables cuerpos emasculados en el precariado⁷⁵ (Standing, 2014). Estos cuerpos, enfrentan cotidianamente las pocas posibilidades reales que tienen de desarrollar las potencias que son exigidas a la masculinidad en el orden social y económico actual (Segato, 2018a). Siguiendo a Segato, potencias que el sistema demanda a los hombres para ser investidos verdaderos “hombres” ante el ojo social, a la par que las hace inalcanzables para muchos (i.e. potencia económica, sexual, intelectual, moral, política). La agencia lateral afirmativa de los cuerpos metálicos hegemónicos, propongo, no tiene como fin contestar el orden, al menos no el de género, sino desarrollar un trazado de

⁷⁴En línea con las argumentaciones de algunos autores como Walser (2014 [1993]), que sugieren que la performance y la música metal exponen las características de la masculinidad, afirmándolas.

⁷⁵Según Guy Standing (2014, p. 23): “El precariado consiste en la gente que vive de empleos inseguros entremezclados con periodos de desempleo [...] y lleva una vida de inseguridad con un acceso incierto a la vivienda y a los recursos públicos. Experimenta una constante sensación de transitoriedad”. Nuestra encuesta sobre barreras de género a la participación en el metal (ver cap. 4) demuestra que un 18% de los varones blancos del Norte Global afirmaron tener dificultades económicas para cuestiones básicas que inciden en la participación comunitaria (i.e. comprar discos o instrumentos, asistir a conciertos), por lo que es presumible que su situación laboral sea inestable y precaria.

prácticas físico-sensuales alternativas (performativas) para completar con éxito la exigencia de unas potencias masculinas.

De modo que, el concepto de “agenciamientos laterales afirmativos” propuesto consigue dar cuenta; tanto del ambiente espacio-temporal de los sujetos masculinos normativos occidentales, como de la configuración de la subjetividad capturada neoliberal, así como de la irónicamente “capacidad liberadora” que tendrían las prácticas corporales y artísticas del metal para estas personas. De igual forma, permite comprender cómo tales prácticas se constituyen, al tiempo, para muchos ojos críticos, en reificantes de la jerarquía de género debido a la huella o marca que deja la performatividad hipermasculina de tales cuerpos al ponerlas en acción. Por tanto, este tipo de actos, no pueden considerarse como una resistencia o práctica contranormativa liberatoria, sino más bien como actos de afirmación (Rolnik y Guatari citados en Méndez de la Brena, 2022) dentro del orden establecido. En definitiva, propongo que estos agenciamientos no contranormativos, conscientes o inconscientes, están destinados a aliviar los impactos del peso de la vida diaria, pudiendo manifestarse de forma secundaria para: 1.a) generar un escape momentáneo del cotinuum de explotación de las rutinas cotidianas y exigencias contemporáneas, siguiendo a Berlant, y 1.b) para configurar un trazado de prácticas alternativas afirmativas en orden a alcanzar las demandas sociales, por ejemplo, de la masculinidad.

Por otro lado, la sensibilidad neoliberal y la autoexigencia de movilización de la vida contemporánea es para todas las personas, y no es neutra; está determinada por factores de raza, género o diversidad funcional (Méndez de la Brena, 2022), que hacen más complejo su alcance. ¿Qué diferencia introduce este hecho en las prácticas corporales del metal cuando son entonces activadas en este mismo contexto occidental, por cuerpos sin privilegio sexo-género o de clase, pero que gozan de privilegio racial? Como explica Méndez de la Brena (2022), las micropolíticas de la afectividad neoliberal esconden una dimensión perversa de debilitamiento

corporal, psicológico y emocional que genera “estados mórbidos” en ciertos grupos poblacionales. Los estados mórbidos son situaciones crónicas de desgaste, agotamiento y enfermedad potencial o consumada en ciertos cuerpos. Explica la autora que son aspectos directamente relacionados con la explotación que sufren los cuerpos femeninos. Así entendida la “morbopolítica”, a mi juicio, se nutre de los innumerables obstáculos, cargas de trabajo adicionales y violencias que deben enfrentar ciertos cuerpos para lograr su “inclusión” en múltiples esferas de la vida, debido a su marcaje corporal social como de menor valor. Los estados mórbidos para la autora son un nuevo pliegue *light* de las necropolíticas (Mbembe, 2011), a las que entraré seguido para conceptualizar a los cuerpos metálicos desde otra esfera teórica. Por el momento, su concepto de morbopolítica me sirve para adelantar una línea de pensamiento en la que argumentaré cómo las mismas prácticas corporales del metal, cuando son activadas por los cuerpos feminizados (i.e. mujeres cis/trans, personas racializadas, con diversidad funcional) hacen una diferencia de significación y funcionalidad respecto a los sujetos hegemónicos. Aunque voy a referirme, en adelante, a todos los grupos anteriores como “cuerpos metálicos del *Sur Distorsionado*”⁷⁶ en mi análisis, no quiero ignorar la importante diferencia que viene determinada por el marcaje racial del cuerpo y el contexto en el Sur geográfico. Diferencia que apunta a un salto masivo entre las condiciones sociales, económicas y las políticas del cuerpo aplicadas sobre las personas y los cuerpos metálicos feminizados blancos que viven en contextos del Norte Global y los racializados, especialmente en los territorios del Sur Global⁷⁷. Es por este motivo que he incluido aquí el concepto de

⁷⁶La noción de *Sur Distorsionado* de Varas-Díaz (2022), deviene de la noción de *Sures* o *Sur Global* que indica Boaventura de Sousa Santos en sus textos. Esto es, no únicamente atendiendo a una definición geográfica, sino a toda una masa de población excluida dentro de los centros de poder en los territorios del Norte Global, por cuestiones de género, raza, clase, etc.

⁷⁷Tal como demuestran los resultados de nuestra encuesta sobre barreras de género a la participación en las escenas del metal del Norte y el Sur Global (ver cap. 4). Por ejemplo, nuestros resultados en el plano económico para las personas racializadas del Sur Global presentan la afectación de un 100% de las personas LGTBIQ+ y un 58% de las mujeres. De igual modo, afecta a un 44% de los varones del Sur, frente al 18% ya citado de los varones en el Norte Global. En lo referente a las violencias racistas, un 43% de las personas encuestadas en el Norte Global y un 57% de las encuestadas en el Sur Global afirman haber presenciado actos racistas en las escenas de metal de sus contextos.

morbopolítica como llamada de atención sobre este punto, ya que —aunque no precisaré en profundidad sus distancias— son notables las diferentes gradaciones entre las políticas del cuerpo aplicadas a unos sujetos u otros. Es decir, entre las morbopolíticas y las necropolíticas.

A.2) *Cuerpos Metálicos del Sur Distorsionado*. Teniendo en cuenta que los “embodied thoughts” (Rosaldo, 1984, p. 143) conforman investiduras afectivas de trayectoria histórica (López, 2015) —trayectorias históricas muy dispares, por ejemplo, para los perjudicados por la experiencia colonial y esclavista— como afirma Shatema Threadcraft (2016), las políticas del cuerpo son inseparables de las necropolíticas (Mbembe, 2011), para entender la agencia y la subjetividad en determinadas poblaciones que: “han sido moldeadas por una serie de prácticas que [...] producen formas particulares de embodiment” (Threadcraft, 2016, pp. 222-224). Tales formas de *embodiment* refieren a la encarnación material, tangible o visible de un pensamiento o idea. Al respecto, Karina Bidaseca (citada en Aguirre, 2019), cuestiona si es posible revertir las consecuencias de la colonización y las necropolíticas en personas a las que “sabiamente se les ha inculcado el miedo, el complejo de inferioridad, el temblor, el arrodillamiento, la desesperación, el lacayismo” (Césaire, 1979, p. 13). Las necropolíticas, en términos de Mbembe (2011), son producidas por “un poder difuso, y no siempre exclusivamente estatal, que inserta la economía de la muerte en las relaciones de producción y poder” (Falomir, 2011, p. 13). A continuación, sigo esta línea dentro del arco argumental entre cuerpo y agencia, para exponer las formas particulares de *embodiment* que producen las necropolíticas, y proponer la resignificación de las prácticas corporales de los cuerpos metálicos del *Sur Distorsionado* como técnicas corporales de resistencia contranormativa. Es decir, como un saber metodológico corporal funcional que puede desdoblarse de forma secundaria en: 2.a) acciones con un sentido empoderador o liberador dentro de la esfera performativa, conscientes o no, y 2.b) activaciones plenamente conscientes que suman a un

proceso-proyecto vital para la descolonización/despatriarcalización⁷⁸ del cuerpo. Algo que involucra una movilización de las estructuras profundas del individuo, destinada a reparar daños en las diversas dimensiones del cuerpo, desde una comprensión ecológica del Ser.

Con tal pretensión, sigo la noción de conocimiento encarnado que emana desde el pensamiento de las *Epistemologías del Sur* (Sousa Santos, 2010, 2017, 2018) y los feminismos decoloniales de Abya Yala, y en consonancia con las elaboraciones de autores como Fals Borda (2009). Conocemos que, en esta concepción sociocultural, el cuerpo es un sistema integrado (mente-cuerpo-emociones) no solo en relación con su entorno, sino en interdependencia con otros seres y ecodependiente de la Tierra. De tal forma, la categoría cuerpo aquí propuesta, es una noción tetravalente del sujeto, una ecología del Ser compuesta por las dimensiones: cognitiva, emocional, física y espiritual-interrelacional. Así el cuerpo es enunciado como un cuerpo-territorio-tierra por voces como Lorena Cabnal (2015, 2017, 2020). Tal entendimiento del cuerpo apunta, de igual forma, a cómo ha sido configurado por las experiencias vividas de brutal opresión y las necropolíticas. Los estados mórbidos que debilitan el cuerpo antes mencionados, cuya significación original está entendida dentro de contextos occidentales, son una variante *light* de las necropolíticas que aterrizan a las poblaciones de los contextos impactados por las dinámicas de poder de la colonialidad (Quijano, 1998) y el “capitalismo gore” (Valencia, 2016 [2010]).

Las necropolíticas y el capitalismo gore⁷⁹ producen que las experiencias de vida de las poblaciones del llamado “tercer mundo” discurran dentro de realidades cotidianas de horror y

⁷⁸Aunque la concepción sobre la descolonización del cuerpo vista en las feministas decoloniales del metal lleva implícita un enfoque despatriarcalizador proveniente de su enfoque feminista, he querido nombrarlo explícitamente en este texto para evidenciar precisamente que este asunto está incluido y, por tanto, no es posible descolonizar sin despatriarcalizar, como afirma María Galindo (2021). Me parece importante resaltar esta cuestión enunciándola, ya que no todos los postulados sobre colonialidad/decolonialidad tienen en mente o refieren la cuestión de género, así como tampoco a las autoras que lo han señalado.

⁷⁹ Sayak Valencia (2020, 2023) recientemente ha propuesto una deriva del “capitalismo gore” hacia formas de “política *snuff*”. La política *snuff* es aquella vinculada a la capitalización y normalización de los procesos de violencia y su espectacularización a través de los media. Rentabiliza el asesinato o el dejar morir a personas de poblaciones históricamente vulnerables (i.e. migrantes, personas racializadas, mujeres) y lo transmite en vivo por

violencia extremas. Se trata de políticas de la muerte y de políticas psico-afectivas del terror, aplicadas a los cuerpos, como una herramienta de la economía mundial, a través de la exhibición pública, mediática y fragmentada de prácticas ultraespecializadas de violencia: “con un elemento paródico y grotesco de derramamiento de sangre y vísceras que, de tan absurdo e injustificado, parece irreal, efectista, artificial” (Valencia, 2016, p. 33). Estos contextos del Sur Global, donde las prácticas de vida cotidianas se confunden con las prácticas de muerte, son estudiados por Yael Navarro-Yashin (2003). La autora define estos contextos a través del concepto metafórico “*No man’s land*” (p.107). Argumenta que son espacios donde “los mismos procesos de transnacionalismo que supuestamente promueven la movilidad y la flexibilidad [...] engendran lo contrario: inmovilidad, atrapamiento, confinamiento, encarcelamiento” (Navarro-Yashin, 2003, p. 108). Claramente, en tales escenarios, hay una necesidad de repensar tanto las formas de cinestesia antes enunciadas, como los imperativos de movilización de la psicopolítica en la vida contemporánea, vistos más arriba. Así como también, el tipo de politicidad contranormativa que emerge en las prácticas corporales del metal. Cuestión para la que es fundamental preguntarse ¿cómo se configuran los cuerpos metálicos, la subjetividad y la agencia en estos contextos del no Ser (Fanon, 2009 [1952]).

Sayak Valencia (2016 [2010]) se ha interesado por comprender un tipo de subjetividad que el capitalismo gore genera en estos contextos históricamente deprimidos. Se ha enfocado en aquellas personas que se suman a la economía de la muerte como la mejor opción que ofrecen estos entornos. Los sujetos —que la autora llama *endriagos*— van a picar y cocer (literalmente) cuerpos humanos con total normalidad, entre otras tareas, como parte de su trabajo. Por supuesto, pone el acento en los mecanismos que una economía de la muerte —necesitada de este tipo de trabajadores— requiere activar, para generar una conciencia y

las redes y los medios a nivel global, en lo que la autora ha llamado “régimen live streaming”. Valencia explica que, además, la exposición continua y fragmentada a este tipo de imágenes supone el recableado de la sensibilidad y de la percepción del/de la espectador/a y la desactivación de la capacidad de respuesta crítica al respecto.

subjetividad humana completamente fracturada e insensibilizada. Particularmente, para mi estudio, me interesa el tipo de subjetividad y agencia que está resistiendo cotidianamente ante esta economía afectiva de deshumanización. Dicho con otras palabras, me interesa pensar en las corpo-políticas de resistencia⁸⁰ que activa la mayoría de la población, a través de múltiples estrategias, entre ellas, las que incuben al metal.

En tal sentido, conocemos, a través de varios autores/as que los escenarios de opresión descritos arriba producen en los sujetos un aprendizaje, no solo en términos ontológicos y epistémicos —nociones con resonancia fanonianas— sino en un aspecto substancial y material transformando los cuerpos, colonizándolos (i.e. Emmelhainz, 2016; Paredes, 2017) como elemento fundamental de la sociedad coercitiva. Conocemos cuáles son los efectos fisiológicos y psico-somáticos del trauma social e intergeneracional gracias a autores como Johnson (2018) o Van der Kolk (2020). Por su parte, Peter Levine muestra cómo las experiencias traumáticas de opresión quedan grabadas en el cuerpo generando una memoria corporal, y la define como energía atrapada, no liberada (Levine citado en Rebann Condon y Mathes Cane, 2011). Al mismo tiempo, en las dos últimas décadas muchos autores/as desde las ciencias médicas están admitiendo que el cuerpo tiene un instinto o conocimiento encarnado pre-consciente para sanar el trauma, liberando tal “energía atrapada”, a través de técnicas corporales que consiguen reequilibrar y restaurar el flujo energético (Rebann Condon y Mathes Cane, 2011).

Tal conocimiento metodológico encarnado para el bien-estar propio se ha perdido en el tiempo de la historia occidental, pero sigue vivo en algunas culturas como las orientales, las africanas o las latinoamericanas, que lo transmiten intergeneracionalmente al resistir los impactos de la colonialidad de forma cotidiana. Bessel Van der Kolk (2020) nos permite

⁸⁰Begonya Saez Tajafuerce (2019) afirma que las corpo-políticas de la vulnerabilidad, es decir, de sujetos vulnera(biliza)dos como las mujeres, son una muestra de cómo la materia resiste al discurso; porque simplemente el cuerpo no es una cosa. Por ende, excede y escapa a la retórica que pretende inscribirlo como objeto, a través prácticas corpo-políticas de la vulnerabilidad, que en esta tesis entiendo, como corpo-políticas de resistencia.

comprender cómo las prácticas corporales actúan en el sistema límbico, así como en el sistema nervioso autónomo, balanceando los niveles hormonales del estrés y las sensaciones físicas de ansiedad, miedo o depresión. Evidencia cómo las prácticas corporales —tales como la danza, el canto o el tamborileo— son capaces de reequilibrar la respuesta química del cuerpo al trauma mejor que los medicamentos; devolviendo una conexión de la persona con su cuerpo y restaurando la percepción de control de Sí mismo. Las terapias cognitivas tienen poco efecto frente a las prácticas físico-sensuales, explica el autor, pues el trauma es preverbal y las prácticas corporales impactan directamente en el cerebro emocional.

Tales evidencias, me distancian de Marisol Pérez-Pelayo (2019) al sustentar que las prácticas corporales del metal —lejos de inducir una salida o desconexión del propio cuerpo, tal como propone— producen una reconexión con el cuerpo amputado de nuestras mentes y el mundo, en el que vivimos. Es decir, lo que aquí voy a proponer para las prácticas corporales del metal, es que son elementos reflejo de una corpo-política de resistencia cotidiana que realinea las dimensiones del cuerpo de forma holística.

Siguiendo las investigaciones de neurocientíficas como Nazareth Castellanos (2022), el estrés que sufrimos en nuestras vidas intensifica una desconexión mente-cuerpo que interrumpe el control del sujeto sobre su capacidad de atención. Conocemos bien la dificultad que implica dejar de pensar en un problema o mantener la mente en blanco. Técnicas como la meditación, los cantos o los bailes, afirma la autora, logran reconectarnos con el cuerpo a través de una focalización de nuestra atención en las sensaciones. Por ende, una articulación entre los argumentos de Castellanos y demás autores/as citados/as hace que, las prácticas corporales aquí se entiendan como estrategias corpo-políticas de recuperación sensorial, frente a los impactos de las psico-políticas afectivas, la colonialidad, las necropolíticas y el capitalismo gore. Por tanto, propongo, que las prácticas corporales del metal actúan en este sentido “silenciando” momentáneamente el ruido del pensamiento, refocalizando la atención en el espectro sensorial

del cuerpo y, consecuentemente, liberando el canal del flujo de la energía desde distintas zonas (i.e. brazos, tronco) hasta la parte emocional del cerebro. Esto es, logran reconectar las dimensiones mente-cuerpo-emoción, a través de una atención focalizada en las sensaciones físico-sensuales que produce el movimiento y la música. Por ende, si la meditación es una focalización de la atención en las sensaciones del cuerpo, el *headbanging* puede ser considerado una técnica meditativa en movimiento y, esto implica que estaría dando cuenta de un saber preconsciente del cuerpo para su propia recuperación, al mismo tiempo que se configura como una estrategia corpo-política de resistencia.

Lo anterior, consigue dar cuenta de la sensación de “respiro” que la práctica del metal produce en las personas, una cuestión que fácilmente nos lleva a universalizar las prácticas en términos liberatorios y, a la par, permite resignificar la práctica en base a la situationalidad de los cuerpos que la ponen en acción. Vuelvo a incidir en la necesidad de tender a la observación de los cuerpos concretos que activan las prácticas del metal, así como a los contextos en que se producen, para lograr redimensionarlas. Por ejemplo, en zonas de América Latina, he mostrado cómo las artistas feministas decoloniales efectúan una resignificación profunda del sentido que el metal tiene para ellas, y cómo es parte de una praxis que suma en el proceso-proyecto vital de descolonización/despatriarcalización del cuerpo. En los testimonios antes provistos de Susane Hécate, de la banda *Miasthenia* (Brasil) en nuestras entrevistas, son notables tales acercamientos conceptuales a lo referido:

Entiendo el cuerpo como un territorio político [...] Por eso es desde este lugar desde donde reflexionamos y producimos arte, un lugar donde luchamos constantemente contra los procesos de inscripción de nuestros cuerpos en territorios marcados por la colonialidad del Ser [...] Se trata de una resistencia cotidiana, que forma parte de los procesos de descolonización del cuerpo.

Yendo un poco más lejos en esta argumentación, cabe la pregunta; ¿qué quieren decir las artistas feministas decoloniales del metal con la expresión “descolonizar/despatriarcalizar el cuerpo”? Atendiendo a los argumentos antes citados de autoras como Paredes (2017) o Cabnal (2015, 2017, 2020), la colonización del cuerpo implica la afectación de todo el sistema que somos. La colonización del cuerpo implica no solamente la afectación física del cuerpo con los síntomas psico-somáticos del trauma, sino que entendiendo al cuerpo en términos tetravalentes desde una ecología del Ser; toma conciencia, además, de una afectación subjetiva, emocional/espiritual, así como de la ruptura de las estructuras relacionales. Es decir, a nivel cognitivo el cuerpo ha sido colonizado en el pensamiento y las ideas; a nivel emocional han sido colonizados los deseos, aspiraciones, así como la sensibilidad estética; a nivel espiritual-relacional han sido rotas las bases relacionales, cosmovisiones, sistemas éticos, espirituales y culturales; y a nivel físico el cuerpo ha recibido múltiples impactos traumáticos que influyen su movilidad, postura o lenguaje corporal, así como modificaciones en aspectos fisiológicos (i.e. desarrollo de ciertas enfermedades en grupos poblacionales). Por tanto, la descolonización/despatriarcalización del cuerpo requiere la actuación restaurativa en todas las anteriores dimensiones del cuerpo, concebido desde tal ecología del Ser. Podemos considerar que la colonización/patriarcalización del cuerpo es una afectación psíquica, emocional, física y relacional del cuerpo, y que la descolonización/despatriarcalización del cuerpo es un proceso de largo recorrido de deconstrucción crítica y restauración en todas las anteriores dimensiones del cuerpo. La descolonización del cuerpo en las metodologías de las mujeres indígenas incluye, en términos holísticos, fines de cuidado-retejido de las redes comunitarias (relacional), sanación corporal (física) de los síntomas somáticos del trauma, liberación subjetiva crítica (cognitiva) y restauración ético-espiritual (emocional). En suma, un proceso de largo recorrido para la recuperación integral de la persona, en orden a la mencionada conceptualización tetravalente del cuerpo.

Por otro lado, las feministas comunitarias como Lorena Cabnal (2015, 2017, 2020) afirman que las mujeres tienen en el cuerpo un saber, una memoria corporal capaz de sanar los duelos, los daños de las violencias o el desplazamiento territorial. Bajo mi punto de vista, estos saberes se evidencian en las corpo-políticas de resistencia; el cuerpo resistiendo, excediendo y escapando a los discursos y violencias que intentan inscribirlo como objeto. Recuerdo que esta memoria corporal se hace eco de los patrones inconscientes que he mencionado aparecen en el arte y el metal feminista en sus formas rituales; un saber intuitivo o preconsciente del cuerpo para curarse a sí mismo a través de ciertas prácticas, que a muchos psiquiatras occidentales no les está quedando más remedio que reconocer como verdadero (Rebann Condon y Mathes Cane 2011). Para comprender cómo actúa el cuerpo feminizado en esta función liberadora/sanadora hemos de recurrir a los estudios que las propias mujeres indígenas desarrollan y como ellas afirman:

Reconocer que las danzas, los cantos, el tejido, el sobo [...] entre otras, son actividades que es necesario que sean nombradas como metodologías propias de las mujeres para el buen vivir. (Foro Internacional de Mujeres Indígenas [FIMI], 2021, p. 37)

Me interesa puntualizar, en la afirmación de Cabnal y del FIMI, cómo estas metodologías corpo-políticas han tenido un fuerte componente histórico de género en su origen, desarrollo y perfeccionamiento. Establecer este énfasis en el componente histórico de género me ayuda a distanciarme de cualquier noción esencialista, con la que flirtean los argumentos de las autoras. Al tiempo, me permite observar que tal reflexión no ha sido considerada en los análisis de las prácticas corporales del metal, debido a una asimilación inmediata de dichas prácticas con la masculinidad en los estudios previos. Entro en esta cuestión seguidamente, preguntándome si existe algún vínculo entre los saberes-haceres históricos femeninos como las corpo-políticas enunciadas y la configuración de prácticas corporales contemporáneas como las del metal.

En definitiva, y para cerrar este punto, he situado a los cuerpos metálicos hegemónicos y del *Sur Distorsionado*, ofreciendo un desdoblamiento argumental sobre las repercusiones que las bio/morbo/necro/geo/políticas del cuerpo tienen para la agencia y la subjetividad, que ayuda a una comprensión redimensionada sobre las prácticas corporales del metal a las que dedico mis análisis. La construcción conceptual de este enfoque, hasta ahora ausente en los estudios del metal, era imprescindible para exponer una argumentación fundamentada sobre las prácticas corporales desde los cuerpos metálicos del *Sur Distorsionado*, de forma resignificada desde una perspectiva feminista interseccional.

B) Revisión de las Prácticas Corporales del Metal. Con atención a la anterior distinción argumentada sobre los cuerpos, a continuación, reviso algunas de las más usuales prácticas corporales del metal —B.1) *headbanging*, B.2) performance de poder y B.3) *bodypainting*— con el objetivo de identificarlas como un saber-hacer encarnado, que funge como una práctica corpo-política de resistencia; bien sea para el empoderamiento performativo o como acciones sumatorias en el proceso-proyecto vital de descolonización/despatriarcalización del cuerpo. Es decir, voy a centrarme aquí en aquellas prácticas corporales (físico-sensuales) del metal activadas por los cuerpos femeninos de los *Sures*, dirigidas tanto al requilibrado de los síntomas somáticos del trauma o nivelación psicoemocional, como a una afirmación subjetiva (empoderamiento) contrahegemónica. Tales prácticas corresponden a la dimensión corporal como elemento configurador del ritual (Fernández, 2012), visto más arriba.

Por tanto, llamo la atención sobre cómo las anteriores estrategias y técnicas que el metal feminista desarrolla enfocadas al resto de las dimensiones del cuerpo —cognitivo-emocional (CR/aprendizaje en espiral) y espiritual/relacional (modos de hacer relacionales/ritualización de la práctica artística/resignificación de narrativas), ya expuestas en los anteriores epígrafes de este capítulo— junto a las físico-sensuales que desarrollo seguido, conforman en su conjunto una metodología de enfoque integral, que basamentará el ejercicio de exploración en el ámbito

educativo expuesto en el cap. 5. En lo que sigue, presto atención, a cada práctica corporal enunciada por separado, y distingo su funcionalidad, tanto para el empoderamiento performativo, como para el proceso-proyecto vital de descolonización/despatriarcalización del cuerpo.

B.1) Headbanging. Algunas de las prácticas corporales más salientes entre los cuerpos metálicos es la danza *headbanging*⁸¹. Un baile que consiste en agitar y mover la cabeza y el cabello más o menos enérgicamente (dependiendo del estilo de metal), con distintos patrones de movimiento (i.e. arriba/abajo, en círculos) al ritmo de la música. Aunque, como indica (Hudson, 2019), en ocasiones sin correspondencia con los patrones del ritmo musical. La danza es un ámbito clave de lo político y, al “cuestionar categorías centrales como el ritmo, fuerza, espacio, tiempo, energía, dinámica y flujo, arroja luz sobre los fundamentos cinéticos de la sociedad moderna” (Klein, 2011, p. 26). Más arriba, he problematizado la capacidad “liberatoria” de las prácticas corporales del metal, identificándolas como “agenciamientos laterales afirmativos”, en determinados casos. Es decir, como trazados de prácticas alternativas no convencionales que permiten otras posibilidades de inserción en el régimen de la masculinidad, cuando son puestas en acción por los cuerpos metálicos hegemónicos.

Tal conceptualización, permite evitar el conflicto con aquella otra que nos induce, por ejemplo, a hacer distinciones en la práctica dancística del metal respecto a los fundamentos cinéticos de la sociedad moderna, si centramos nuestro argumento en diversos elementos como el participativo comunitario, la improvisación, el carácter no ordenado ni jerárquico de su coreografía o en el carácter ritualístico. Aspectos que han puesto de manifiesto diversos autores, en referencia al *headbanging* (i.e. Henry and Cadwell, 2007; Hudson, 2019; Pérez-Pelayo, 2019). Más en concreto, basándonos en el texto de Bojana Kunst (2011), *Dance and*

⁸¹La danza *headbanging* figura como la más practicada por los/as asistentes al festival francés *Hellfest* en 2019. Fuente: Corentin Charbonnier (2022).

Work: The Aesthetic and Political Potential of Dance, podemos conceptualizar la danza *headbanging* como una práctica alterna comunitaria a la cinestesia solipsista moderna. Asimismo, podemos marcar algunas diferencias significativas con los modos coreográficos fordistas de masas que la autora describe, debido a la falta de orden jerárquico coreográfico e improvisación del *headbanging*. Pero este tipo de argumentaciones, nos llevarían fácilmente a caer en la ilusión de la contranorma y liberación inscrita como una “esencia” en las prácticas corporales del metal. Como he argumentado arriba, esto es un error común en los estudios del metal. Creo que la descripción que hace Kahn-Harris (2007) respecto del metal extremo revela bien el tipo de subjetividad moderna-neoliberal que hay detrás de las prácticas corporales de muchos cuerpos hegemónicos en los contextos del Norte Global: “El metal extremo produce transgresión de un tipo mucho más rígido y solipsista, escondiéndose de los focos en un esfuerzo por mantener el autocontrol” (p. 48).

Al tiempo, si prestamos interés a una reflexión situada, debemos reconceptualizar el argumento sobre qué tipo de subjetividad revela esta práctica corporal. Recuerdo que, para muchos de estos cuerpos en contextos del Sur Global, el imperativo de movilidad no correlaciona, siguiendo a Navarro-Yashin (2003). Es por tal motivo que, para los cuerpos feminizados del *Sur Distorsionado* propongo que esta misma práctica corporal, posee una envergadura y densidad diferenciada. Tales sujetos (i.e. mujeres, disidencias sexo-género, con diversidad funcional o racializadas, tanto del Sur como del Norte Global) irrumpen los espacios físicos y simbólicos con corporalidades marcadas por la otredad y abyección, desplegando en el *headbanging* una agencia politizada, presumiblemente, a tres niveles. Primero, a través de la modificación cinestésica de su propia corporalidad, que ha sido adecuada a los imperativos de quietud y no movilización. Una cuestión sobre el cuerpo de las mujeres largamente analizada en la literatura (i.e. Bourdieu, 2000; Bartky, 1990). Segundo, cuestionando la significación asimilada de género (masculino) que tales prácticas tienen para los miembros de las escenas.

Por último, en un rango más amplio, en sus contextos sociales, haciendo visible la impostura del género como marcaje corporal. De forma que, las prácticas corporales del metal, como el *headbanging*, habilitan la posibilidad de “despegar” el marcaje normativo de género de la piel, momentáneamente, con prácticas que adquieren un carácter y efectos políticos contranormativos, cuando son puestas en acción por estos cuerpos, sea consciente o no el sujeto de ello.

En tal orden, me interesa especialmente pensar la práctica de los movimientos del *headbanging* como un saber metodológico del cuerpo para su propia recuperación, que históricamente ha sido puesto en acción por las mujeres. Desarrollo brevemente esta idea. Contamos con estudios que apuestan decididamente por cómo la práctica y escucha de la música metal puede proveer una sensación de bienestar (i.e. Rowe, 2017; Rowe y Guerin, 2018; Sharman y Dingle, 2015). Asimismo, la danza *headbanging* ha sido asimilada a otros tipos de danzas trance y, por tanto, vista en su ritualidad una potencialidad catártica (Herry and Cadwell, 2007). Explorar esta línea de pensamiento nos invita a pensar cómo este mismo tipo de movimientos han sido usados ancestralmente por las mujeres como una práctica sanadora ritualizada en varias culturas. Con esto, quiero desplazar las nociones que enmarcan el *headbanging* como una práctica eminentemente asociada a lo masculino y a la exhibición corporal de poder o fuerza que acompaña a la música. Estas asociaciones nos llevan a interpretaciones de una supuesta “apropiación” femenina de tales movimientos. Defiendo que estas prácticas y movimientos corporales, para trabajar el empoderamiento, la sanación y la sororidad desde el cuerpo, son acciones o prácticas de una corpo-política de resistencia, que las mujeres han puesto en acción desde hace largo tiempo. Elaborando desde los términos de Saez Tajafuerce (2019) estas prácticas corpo-políticas son la materia (el cuerpo) resistiendo y excediendo el discurso deshumanizante, porque el cuerpo no es una cosa. Las prácticas corporales representan, pues, un giro epistémico y empírico muy relevante para el movimiento

feminista (Esteban, 2009) que, de nuevo, se conecta al giro epistémico descrito por Varas-Díaz (2022) para el *Sur Distorsionado*. Así pues, las mujeres no se apropian ni masculinizan sus movimientos, pues tales movimientos también han pertenecido a otros cuerpos a lo largo de la historia, como demuestran, entre otras, las danzas rituales femeninas del norte de África.

Dichas danzas rituales femeninas pretenden, a través de los movimientos del cuerpo expulsar los males del alma, las enfermedades y los demonios encerrados que enferman y atormentan a la persona (i.e. Cohan, 2010; Somer, 2000). En muchas culturas, tales expresiones cinéticas son un modo importante de simbolizar un ethos basado en una relación armoniosa entre la naturaleza, el cuerpo y la mente (Somer, 2000). Este tipo de danzas se extienden a lo largo y ancho del mundo, y la psiquiatría (Akstein, 1973, 1977) así como la psicoterapia han introducido sus movimientos en varios estudios con buenos resultados. Mujeres de todo el mundo practican este tipo de danzas como parte de un ritual de sanación y liberación personal (i.e. Cohan, 2010; Somer, 2000). A continuación, ofrezco dos ejemplos de estas danzas cuya similitud con el *headbanging* es extraordinaria, aunque las variaciones de estas danzas son replicadas con diferentes nombres en muchos otros países (i.e. Cohan, 2010; Somer, 2000).

Hoda Ibrahim (2019) ha señalado que muchos autores exponen la danza Zaar como originaria de Egipto. Ibrahim (2019, párr. 10) explica que el Islam está en contra de la danza Zaar y está prohibida por ley, sin embargo: “miles de mujeres de África y Oriente Medio utilizan la danza Zaar para recuperarse de síntomas o enfermedades [...] para los que la medicina no tiene posibilidad de diagnóstico o tratamiento”. En adición, una visión colonialista sobre esta danza ha sido arrojada por autoras como Eva Garzouzi (1936, p. 1): “La danza Zaar se limita estrictamente a las mujeres [...] solo debe su existencia en la actualidad a algunas mujeres muy emotivas e intolerantes de las clases bajas. Las mujeres son muy primitivas”. Ante esto, es necesario reforzar una expresión descolonial/despatriarcal en su práctica, ya que como algunos autores “argumentan enérgicamente, esos [rituales] entre mujeres y hombres

desposeídos a menudo representan una protesta contra los hombres dominantes que gobiernan la sociedad” (Lewis citado en Alpers, 1984, pp. 700-701). Actualmente, algunos autores/as sostienen que estas danzas cumplen una función liberadora para las mujeres en contextos represivos (i.e. Cohan, 2010; Somer, 2000), e incluso establecen sus vínculos con las técnicas terapéuticas del psicodrama (i.e. Khanbabaie y Zolfagharian, 2021). Las mujeres han danzado desde tiempos ancestrales, moviendo sus cabezas y cabellos al ritmo de la música, para sanarse a sí mismas. La danza Zaar (ver ejemplo en **QR-1**) tiene una inaudita similitud en sus movimientos con el *headbanging*, tanto como otros tipos de danza procedentes de la misma región del cuerno de África.

Otra danza femenina ritual, la danza Nakh, de origen Bereber, ha sido documentada por la artista visual Angelica Mesiti. Mesiti explora en su trabajo las relaciones entre las prácticas ancestrales con las prácticas de la vida contemporánea. En su película, *Nakh Removed* (2015) (ver extracto en **QR-2**), Mesiti captura los movimientos a cámara lenta de la danza Nakh. La película abrió la exhibición *Rock the Kasbah* (2017) organizada por el Instituto de las Culturas del Islam de París. Una exhibición que incluyó conciertos de rock y metal, entre otras actividades, conectando las obvias similitudes existentes entre el *headbanging* y la danza Nakh; “explorando su potencial de protesta, su dimensión espiritual y su habilidad para movilizar los cuerpos” (Instituto de las Culturas del Islam de París, 2017, s.p.). La similitud de la danza Nakh con el *headbanging* es tanta que la banda de doom metal griega *Messa*, también ha querido plasmarlo en el videoclip “Pilgrim” (2021). El videoclip expone una performance en contraste, en la que se simultanean imágenes de bailarinas Nakh con imágenes de personas realizando *headbanging* (ver videoclip en **QR-3**).

Con esto, propongo que no solo se encuentran similitudes en la forma de los movimientos del *headbanging* con las danzas Nakh o Zaar, sino en la funcionalidad que subyace a su práctica; comprobable en los testimonios de las bailarinas de la danza Nakh que

aparecen en el videoclip de *Messa* (ver ejemplo testimonios bailarinas en **QR-4**). Por ende, cuando las mujeres y otros cuerpos feminizados del *Sur Distorsionado* utilizan el *headbanging* como parte de los movimientos de su performance, liberan y sanan los efectos psicosomáticos y las emociones internalizadas y capturadas en el cuerpo, que causan las bio/morbo/necro/geopolíticas. Esto es, ponen en acción un conocimiento metodológico encarnado, una corpo-política de sanación. En definitiva, sostengo que el *headbanging* sirve como práctica meditativa, conectando cuerpo y mente, y se resignifica como una práctica liberadora y contranormativa para los cuerpos feminizados.

Siguiendo mis argumentos anteriores, el conocimiento encarnado en los movimientos de la danza *headbanging* pueden concebirse como una memoria sedimentada en el cuerpo, un saber-hacer del cuerpo para su propia recuperación. El cuerpo sabe que algo negativo le está afectando y cómo expulsarlo con movimientos específicos (Rebann Condon y Mathes Cane, 2011). Los movimientos de estas danzas, y su situacionalidad (cuerpos feminizados/contextos opresivos), coinciden con los realizados en el metal; sirven como ejercicio liberador y reparador, ya sea bajo las formas contranormativas de una resistencia performativa o como práctica sumatoria en el proceso de descolonización/despatriarcalización del cuerpo, según qué cuerpos la activan y la intencionalidad crítica consciente que le imprimen.

A continuación, reviso otra de las prácticas más comunes en el metal, la performance de poder, para seguir solidificando mi argumentación sobre las corpo-políticas de resistencia cotidianas en el metal feminista.



QR-1. Ejemplo danza Zaar.



QR-2. Extracto *Nakh Removed* (2015).



QR-3. Videoclip “Pilgrim” de *Messa*.



QR-4. Extracto testimonios bailarinas danza Nakh.

B.2) Performance de Poder. La performance de poder es otra de las prácticas corporales que caracterizan al metal. Llamo performance de poder a un conjunto variable de posturas y gestos corporales puestos en acción en las actuaciones de metal de forma recurrente. En ocasiones tales posturas están asociadas a caracterizaciones (i.e. ropa, *bodypainting*) guerreras o bélicas en muchas bandas de folk metal; pero tal lenguaje corporal es de uso general tanto en artistas como público, a través de posturas y gestos que proyectan fuerza, seguridad, potencia, etc. Generalmente la performance de poder de estilos extremos como el death o el black metal suele identificarse como una performance de género asociada a la masculinidad en los estudios de metal, definiéndola como hipermasculina (i.e. Weinstein, 2016). Aquí la identifico tratando de desencializarla del género; parto entonces del entendimiento de que la performance de poder es en “esencia”, como la danza, “neutra”. Es decir, que su asociación con lo masculino proviene de una naturalización asociada a una recurrencia histórica que ha permitido un mayor desempeño de estas posturas y gestos a los cuerpos hegemónicos masculinos. Tal enfoque, obliga entonces a prestar atención detallada a los procesos de subjetivación compleja que se desarrollan en la performance, de forma situada en los cuerpos y los contextos espacio-temporales donde sucede; evitando caer de forma simplificada en una idea de apropiación femenina de las posturas o movimientos masculinos, como ocurre también en el *headbanging*. Esto implica la consideración de que el espacio-tiempo donde sucede la performance es significado, es decir, está impregnado de los fenómenos que sucedieron antes y lo significaron. A su vez, el cuerpo que pone en acción la performance está, también, significado por marcadores de género, raza, etc. Por consiguiente, aquí entiendo la performance de poder del metal en relación dialéctica. Esto es, la performance varía su significación en base a las significaciones del espacio-tiempo donde sucede y los cuerpos que la activan y, por ende, la performance puede influir, a su vez, la significación actual del espacio-tiempo donde sucede,

mediante la variación o interrupción de la sucesión de acciones que le dieron continuidad a tal significación espacial.

Pensando en la performance de poder en el metal —al margen de la notable funcionalidad que esta práctica corporal proporciona a los cuerpos metálicos hegemónicos para realizar sus “agenciamientos laterales afirmativos”— es observable una disrupción de peso y resignificación cuando es activada por los cuerpos feminizados, sobre todo en contextos del Sur Global. Para mis propósitos, privilegio aquí la revisión de la performance de los cuerpos femeninos en el metal de forma diferenciada. La performance observada en las artistas feministas de metal, así como en general, en otras muchas artistas femeninas del metal (ver figura 24-**serie fotográfica muestra**) —como, por ejemplo, Tatiana Shmaylyuk de la banda *Jinjer* o Estefanía García de la banda *In Mute*— es, a mi juicio, un compuesto de diversos gestos y posturas paradigmáticas que pueden ser vinculadas con las llamadas “posturas de poder” que propone la psicóloga Amy Cuddy (2021) (ver figura 25-**serie fotográfica comparativa**).

Cuddy (2021) ha demostrado cómo determinadas posturas y gestos corporales que evocan seguridad, determinación, decisión, fuerza o poder, si se ejecutan y se mantienen durante un tiempo breve, unos dos minutos, consiguen variaciones en ratios de un 10% en los niveles de testosterona (suben) y estrés (bajan), que produce el organismo. Por otro lado, la correspondencia mente-cuerpo vista en autoras como Lu Ciccía (2022) tiene —según Cuddy (2021) y otras autoras como Castellanos (2022)— un efecto de influencia en sentido contrario, que va de lo físico a lo cognitivo. Es decir, que las posturas del cuerpo y los gestos cambian el estado de nuestra psique, algo muy relevante que señala las fuertes limitaciones históricas que la biopolítica patriarcal o socialización de género ha impuesto sobre el cuerpo de las mujeres, al vigilar y controlar su postura y gestos, para adecuarlos a las convenciones de la feminidad sumisa.



Figura 24.

Autora (2023) *Performance de poder I, II, III, IV, V y VI. Serie fotográfica muestra* compuesta por seis citas visuales fragmento: arriba izquierda, Filosa (2020) fotografía promocional; arriba derecha, Miasthenia (2019) performance fotográfica de Susane Hécate; centro izquierda, David Déniz (2016) performance directo Estefanía García; centro derecha, Jinjer (2020) performance directo Tatiana Shmaylyuk; abajo izquierda, Crypta (2022) performance directo Fernanda Lira; y, abajo derecha, In Mute (2015) performance directo Estefanía García.



Figura 25.

Autora (2023) *Posturas poder Vs performance poder*. **Serie fotográfica comparativa** compuesta por cuatro citas visuales literales. Arriba izquierda, autor desconocido (2017) Amy Cuddy performando la postura de poder de Wonder Woman; arriba derecha, CPA psicólogos (2017) posturas de poder; y, abajo, Crypta (2022), performance de poder directo de Fernanda Lira.

Los anteriores argumentos correlacionan perfectamente con los postulados de Van der Kolk, respecto a la incidencia de las prácticas corporales en el sistema límbico. Una cuestión de suma importancia que invita a repensar los procesos de subjetivación que está produciendo la performance de poder en el metal para estas personas, así como en el potencial que podría tener su empleo en el campo de las pedagogías restaurativas. Cuddy está pensando en la aplicabilidad de las posturas para generar confianza en los estudiantes de la escuela de negocios de Harvard, por lo que recomienda practicar las posturas en privado o antes de las entrevistas de trabajo, y no de forma pública. En definitiva, la autora no pretende que nos saltemos ninguna norma de comportamiento y conducta. Sin embargo, en las performances de poder de las artistas de metal vemos algunas variaciones con lo expuesto por Cuddy.

Primero, las artistas de metal desarrollan una gestualidad hiperbólica de poder, comparada con las posturas de Cuddy, como he mostrado en las series fotográficas anteriores. Asimismo, la performance de poder de las artistas de metal conforma una sucesión prolongada en el tiempo durante la actuación —de mucha mayor duración que las posturas de poder de Cuddy— que, además, es ejecutada de forma pública. Algo que implica atribuir un plus de beneficio a la acción, en términos tanto de empoderamiento, como de subversión de roles de género y resignificación del contexto donde se insertan. En definitiva, los beneficios de la reducción en los niveles de estrés del organismo configuran un ejercicio sanador —como hemos visto también en el *headbanging*— reequilibrando la química del cuerpo y proporcionando un alivio de los síntomas del trauma social. De igual forma, las posturas y gestos de poder tienen, como Cuddy defiende, un efecto sobre la psique que involucra directamente la dimensión subjetiva de la persona, reconfigurando un sentido de la autoestima personal y preparando a la persona psíquicamente para afrontar las dificultades. De este modo, las variaciones fisiológicas que producen las posturas de poder en el organismo influyen en la autopercepción y en las actitudes con las que se afrontan determinadas situaciones.

Pensar en estas revelaciones científicas en términos de género es esencial, debido a que la organización de nuestros cuerpos en el espacio nos transforma, no solo físicamente sino emocional y cognitivamente, reconfigurando nuestra subjetividad. La performance de poder de las artistas de metal es un compuesto de acciones posturales contranormativas. Asimismo, para algunas artistas feministas decoloniales está sumando activaciones en el proceso de descolonización/despatriarcalización del cuerpo a un nivel físico, como una parte esencial para la descolonización mental. En definitiva, además de la resignificación externa que provoca la performance de poder femenina en los contextos de metal; su doble vía de influencia (físico-sensual y cognitiva) despliega innumerables posibilidades de intervención integral en el proceso de restauración subjetiva de la persona y reparación de los daños internalizados a causa del trauma social, como parte de un asunto fundamental para las pedagogías feministas restaurativas. A continuación, presto atención a la última práctica corporal que reviso en esta investigación.

B.3) Bodypainting. El *bodypainting* es una práctica con fuertes marcadores de género en muchas culturas (Dánae Fiore, 2007). Esta práctica se ha utilizado para afirmar las identidades de género, siendo consistente en muchas culturas para representar la pertenencia a diferentes grupos sociales, el paso de un grupo o estado social a otro, así como para mostrar, generalmente en los cuerpos masculinos, características asociadas al poder o la fuerza (Vidal, 1992). El *bodypainting* en su versión *corpse paint* es una práctica habitual en el metal extremo, en la que las personas pintan sus rostros emulando una calavera o un ser muerto. Esta práctica habilita una performance en la que, tanto los/as artistas como las audiencias de variantes como el black metal, relatan que les produce la sensación de transformarse en otro individuo (Podoshen, Venkatesh y Jin, 2014). Es decir, habilita un juego de rol performativo. Para Van der Kolk (2020), el juego de roles del teatro y el psicodrama son actividades muy valiosas para la sanación del trauma social, que está refrendada por una tradición artística y pedagógica

importante, con exponentes como Augusto Boal y su *Teatro del Oprimido*. Una cuestión que afirma la capacidad del *bodypainting* o el *corpse paint* para procurar la especulación performativa de las identidades femeninas antes analizadas (diosas, guerreras, brujas). Asimismo, afirma el increíble potencial que esta práctica corporal tiene para trabajar en la deconstrucción de género y la descolonización/despatriarcalización del cuerpo de forma pedagógica.

En el caso del *corpse paint* en el metal extremo, generalmente se proyecta una identidad —por recurrencia histórica asociada al género masculino— que trasciende en lo musical y visual la esfera terrenal, y se liga a identidades simbólicas dotadas de poderes o fuerzas sobrehumanas (Kahn-Harris, 2007). De tal forma, pienso que la práctica del *bodypainting* en el metal —tanto en la adopción de los marcadores de género “masculinizados” del *corpse paint* por los cuerpos feminizados, como su variación o rechazo— se convierte en un poderoso mecanismo para alterar las nociones estabilizadas del género normativo. Estas dos últimas posibilidades, rechazo y variación, son las más plausibles para las artistas feministas del metal. Al respecto, es común entre las artistas feministas extremas negarse a usar *corpse paint*. En tal sentido, deciden mostrarse regularmente con la cara limpia en el escenario, fotografías promocionales y en sus performances. Esta subversión en términos estéticos del metal extremo, a mi juicio, involucra nociones en las que las mujeres afirman identidades alternativas dentro de lo extremo, identidades mundanas y terrenales.

Recuerdo que la Diosa es una inmanente y material en la espiritualidad feminista y la brujería. En consonancia con lo sustentado más arriba, esta iniciativa es otro indicador más del giro paradigmático que propone el metal feminista, en el que la espiritualidad femenina y feminista —entendida como sistema de valores y ética relacional— se inscribe en formas alternativas al patriarcado, disociándose de las significaciones convencionales que he notado en las temáticas anticristianas o el satanismo dentro del metal extremo (Khan-Harris, 2007).

En consecuencia, “re-humanizar” el metal extremo, a través del *No-corpse paint*, tiene implicaciones ético-estéticas importantes sobre la visión de los límites humanos. Tales implicaciones son fácilmente deducibles en el gesto de sustituir una encarnadura transcendental por otra inmanente y mortalmente limitada (ver figura 26-**serie fotográfica comparativa**).

En el caso de las artistas feministas extremas del Sur Global, la variación que introducen en el *corpse paint*, a través de un marcado *bodypainting* con claras connotaciones y estética indígena —líneas de trazos finos y estilizados, evocando plantas o atributos animales y/o/sobre secciones del rostro, tales como mejillas o frente pintadas al completo en negro (Vidal, 1992) (ver figura 26-**serie fotográfica comparativa**)— sirve para transgredir la identidad en términos de género, pero también la colonialidad, configurando las antes mencionadas *identities in politics* (Transnational Decolonial Institute, 2011). Recuerdo que son identidades artísticas híbridas que retan la colonialidad a partir de diferentes estrategias (i.e. dignificación de figuras femeninas erosionadas del relato, afirmación identitaria y conservación de la memoria cultural, resignificación de narrativas y textos a través de la ficción especulativa). Estas *identities in politics*, manifiestas en el metal, cumplen un rol descolonizador en las múltiples dimensiones del cuerpo, a través del cuestionamiento crítico sobre qué sujetos tienen permitido hablar y ser escuchados (Spivak, 1998), expresar ira o rabia (Dawes, 2012), para finalmente proponer formas alternativas de re-existencia. Esto es, proyectar en las comunidades artefactos creativos especulativos sobre otras formas de Ser y habitar el mundo. De esta forma, el *bodypainting*, como práctica corporal es un engranaje más del complejo que utilizan los cuerpos metálicos feminizados y colonizados; sirviendo como una técnica para afirmar identidades estratégicas, desestabilizar los marcadores de género y, a la par, retar la colonialidad estética (Mignolo, 2010).



Figura 26.

Autora (2023) *Corpse paint Vs No-corpse paint/bodypainting*. **Serie fotográfica comparativa** compuesta por seis citas visuales literales, todas fotografías promocionales de las bandas en sus perfiles sociales. Arriba, ejemplo de *corpse paint*: izquierda, Inmortal (2018) y, derecha, Carach Angren (2015). Centro, ejemplo de *No-corpse paint*: izquierda, Bailey Kobelin, Ragana, (2015) y, derecha, Feminazgúl (2021). Abajo, ejemplo de *bodypainting*: izquierda, Amurians (2020) y, derecha, Miasthenia (2023).

Como he avanzado más arriba, las prácticas corporales revisadas sirven a la composición de estrategias corpo-políticas de resistencia con diversas funcionalidades dependiendo de los cuerpos que las activan. Mi interés se centra particularmente en cómo son útiles en el proceso multidimensional de descolonización/despatriarcalización del cuerpo, el cual requiere una plena toma de conciencia crítica por los sujetos. En la actualidad, existen muchas formas de hibridación de las prácticas corporales con las terapias en medicina o en intervención social. Desafortunadamente, su aplicación no es tan frecuente en las pedagogías feministas; si tenemos en cuenta que, el asunto del cuerpo es protagonista como parte de la educación (Le Breton, 2002 [1990]).

Con tales premisas desarrollo el diseño de un taller laboratorio educativo en el capítulo 5 de esta tesis. Antes muestro, en el siguiente capítulo 4, cómo he desarrollado un ejercicio de investigación-acción participativa (IAP) con la propia comunidad feminista del metal, que ha informado sobre la clave contextual del metal feminista y, por tanto, todo mi argumentario en este capítulo 3. La IAP me ha aportado información valiosa en torno a los diferentes contextos donde el fenómeno investigado ha emergido para lograr su comprensión. A la par, ha aportado a la comunidad una información generada por ella misma sobre las barreras de género patentes en las diferentes escenas musicales de metal del Norte y el Sur Global, que sirve como avance en la igualdad y lucha contra el machismo. Describo esta experiencia, a continuación, en el siguiente capítulo.

Capítulo 4

Investigación-Acción Participativa (IAP) con la Comunidad Feminista del Metal

(Segunda Fase de la Investigación)

Más que hacer de dichos sectores una nueva categoría conceptual [...] crear instancias que a partir de la investigación-acción participativa y la educación popular, permitieran generar procesos de apropiación colectiva del conocimiento.

Pilar Cuevas Marín, 2013, p. 75.

En el presente capítulo expongo el desarrollo de la segunda fase de la investigación. Esta fase ha estado dirigida al cumplimiento de los objetivos generales: 3) identificar los factores que han obstaculizado la emergencia del metal feminista en diferentes contextos, 4) situar conceptualmente al metal feminista y diferenciar sus posicionamientos comprendiendo los contextos históricos y sociales a través de las diferentes escenas musicales, y 5) contribuir con el desarrollo de un proyecto de intervención comunitaria a las demandas del metal feminista. De tal modo, en esta segunda fase investigativa, implemento un proyecto de investigación-acción participativa (IAP) con la comunidad feminista del metal, que ha tenido una doble funcionalidad. Por un lado, la IAP conforma un proyecto de intervención donde la propia comunidad ha realizado un diagnóstico social sobre los condicionantes de género que limitan la participación en las diferentes escenas musicales de los contextos del Norte y el Sur Global; resultando este conocimiento en una acción/intervención/devolución en/a la comunidad metal amplia, mediante varios productos creativos colaborativos. Por otro lado, como he mencionado anteriormente, el proyecto IAP ha informado mi propia investigación sobre el metal feminista, aportando la información oportuna sobre la clave contextual a mis resultados, expuestos en el anterior cap. 3.

En suma, en este capítulo muestro el proyecto de IAP realizado. En primer lugar, ofrezco un marco teórico-metodológico específico para esta fase investigativa en el epígrafe 4.1. En segundo término, expongo los métodos empleados en el proyecto IAP, en el epígrafe 4.2. De igual forma, expongo el proceso de desarrollo del proyecto, en el epígrafe 4.3. Por último, ofrezco en el epígrafe 4.4. los resultados de la IAP. Tales resultados están compuestos por: A) un artículo académico colectivo sobre barreras de género a la participación en las escenas de metal del Norte y el Sur Global, y B) productos de divulgación/intervención comunitaria: una página web, un vídeo-hechizo, y otros como una serie de vídeos divulgativos llamada *No Me Toques el Ampli* o una *playlist* feminista. A continuación, comienzo con la exposición del marco teórico-metodológico.

4.1. Marco Teórico-Metodológico al Capítulo

La investigación-acción participativa (IAP) es un enfoque epistémico y metodológico que replantea, desde los contextos latinoamericanos, las primeras conceptualizaciones que se hicieron a mediados del s. XX sobre investigación-acción (IA). La IA pretende el abordaje científico de un problema de forma simultánea a la generación de cambios sociales, mediante la unión de teoría y práctica (Lopera-Molano, D. y Lopera Molano, A. M., 2020). La IA fue propuesta por el psicólogo social Kurt Lewin y supuso un nuevo enfoque de investigación en las ciencias sociales, en conjunción con los programas de acción social (Kemmis, 1988). El enfoque de la IA entiende que, dado que las problemáticas sociales emanan de lo cotidiano, el cuestionamiento de los fenómenos sociales debe partir de lo habitual. Esta forma experimental de hacer ciencia fue puesta en práctica desde diversos ámbitos con el fin de atajar diversas problemáticas sociales (i.e. socializar a bandas callejeras) o mejorar el rendimiento organizacional en las empresas (i.e. formación de jóvenes líderes) (Kemmis, 1988).

Dado que la IA no implicaba que hubiera un cuestionamiento a los principios positivistas de la ciencia, así como tampoco, una crítica a las posturas “expertas” de la

intervención y el trabajo social desde las instancias “primermundistas” en los países “subdesarrollados” del llamado “tercer mundo”; las escuelas críticas de sociología latinoamericanas comenzaron a generar, en los 60 y 70, un pensamiento propio sobre cómo hacer ciencia comprometida. Una ciencia dirigida a transformar el conocimiento generado, de un saber sobre “la cosa en sí” a un saber sobre “la cosa para nosotros” (Fals Borda citado en Cuevas, 2013, p. 81). El principal pensador que desarrolla la investigación-acción participativa (IAP) es el sociólogo colombiano Orlando Fals Borda. Fals Borda concebía así una manera de hacer ciencia que tomara como coinvestigadoras a las personas y poblaciones de base, para la generación de conocimientos sobre las problemáticas sociales que les afectaban (Cuevas, 2013). La IAP busca, por tanto, entender el mundo tratando de cambiarlo, enfatizando la investigación colectiva basada en la experiencia y en la reflexión crítica sobre lo social (i.e. Reason y Bradbury, 2008; Ander Egg, 2003), siempre desde un plano horizontal, no jerárquico de saberes. Es decir, apuesta por un modo de hacer investigación donde las personas que participan son coinvestigadoras y las personas “expertas” asumen un rol de facilitadoras (Bernal, 2010). En suma, esta forma de investigación pretende poner fin a la imposición de lógicas externas y dinámicas relacionales que se “apropian” de la evaluación local y cultural (Durstun y Miranda, 2002), evitando la violencia epistémica (Belausteguigoitia, 2001).

En tal sentido, la propuesta de Fals Borda emerge como una metodología de investigación y un sistema de valores del/de la intelectual por la mejora social. Según Pilar Cuevas Marín (2013) establece un nuevo paradigma científico, que inicia con la necesidad de compromiso del/de la científico/a social con la subversión ética del orden social, invitándolo/a a reconocerse como un/a intelectual crítico/a capaz de realizar una aportación, en conjunto con las comunidades, para la transformación personal y de las distintas injusticias y problemáticas (Melero Aguilar, 2012). Por tanto, la IAP afecta tanto la dimensión epistemológica como

metodológica de las ciencias sociales. Abordo estas dos dimensiones, epistemológica y metodológica, a renglón seguido.

4.1.1. La IAP como Paradigma Epistemológico

Orlando Fals Borda comienza a generar su pensamiento sobre la IAP, a partir de su experiencia de trabajo en el campo con las poblaciones campesinas en la región andina colombiana. En sus textos *El Hombre y la Tierra en Boyacá. Bases Socio-Históricas Para una Reforma Agraria* (1957) y *Campesinos de los Andes. Estudio Sociológico de Saucío* (1961), el autor cuestiona las distancias que existían entre las interpretaciones científicas y la realidad colombiana. De forma que hizo visible su preocupación sobre la ausencia de compromiso de la academia con la realidad social, señalando la necesidad de generar un cambio de sentido y enfoque científico. En sus textos, *Ciencia Propia y Colonialismo Intelectual* (1970) y, otros, como *Conocimiento y Poder Popular. Lecciones con Campesinos de Nicaragua* (1985) cuestionará la concepción de la ciencia como única forma posible de comprender los fenómenos sociales, reflexionando sobre aquellos factores que habían llevado a las universidades de América Latina a generar un enfoque sociológico centrado en una idea patologizante de crisis. Fals Borda defiende así la necesidad de replantear los enfoques sociológicos generados desde paradigmas interpretativos ajenos a los contextos latinoamericanos, en favor de una nueva sociología comprometida y situada, en la que los/as intelectuales tomaran conciencia de su pertenencia a la sociedad, trascendiendo la función de observación/interpretación externa, y ofreciendo su pensamiento en favor de la causa social (Fals Borda, 1970).

De tal forma, el autor cuestionará las formas de generación del conocimiento separado de la experiencia, así como la “neutralidad” de la persona investigadora o los dualismos epistemológicos entre la teoría y la práctica del pensamiento científico occidental, en textos como *El Problema de Cómo Investigar la Realidad Para Transformarla por la Praxis* (1989).

De tal forma, el autor plantea la necesaria “inserción en el proceso social” de la persona investigadora “no solo para obtener información fidedigna, sino para contribuir al logro de las metas de cambio de esos grupos” (1989, p. 19). Esto atañe a dos elementos fundamentales en el proceso de la IAP. Primero, las personas de las comunidades estudiadas podrían ser sujetos y objetos de investigación al tiempo y, segundo, la generación del conocimiento científico se vuelve un proceso de aprendizaje dialéctico, de intercambio de saberes. En definitiva, como afirma Cuevas Marín (2013) la investigación-acción participativa germina el pensamiento crítico de frontera, que reconoce la agencia de las personas periféricas y la validez de otros saberes como contribución a las distintas disciplinas científicas. Una conceptualización epistemológica muy cercana a la ecología de saberes en el pensamiento de Boaventura de Sousa Santos (2010).

4.1.2. La IAP como Enfoque Metodológico

La metodología de investigación-acción participativa es un proceso que modifica la concepción tradicional de la ciencia sobre las personas como objetos de estudio. Siguiendo a Creswell (2012), su principal característica viene dada por la inclusión de los participantes en el estudio y su participación como colaboradores en la toma de decisiones.

En general, la IAP implica el desarrollo de un proyecto con tres fases principales (Bernal, 2010). En primer término, una fase inicial de contacto con la comunidad, encuentro y motivación a la participación. En esta fase inicial, y una vez formado el grupo, se organizan los términos del proceso de trabajo y detección de necesidades o problemáticas, y se establecen los acuerdos entre las partes. Seguidamente, una fase intermedia de toma de decisiones, en la que el grupo define el plan de investigación-acción; marcando sus objetivos, métodos para la recolección de datos y análisis, y el reparto de tareas. Por último, sucede una fase de implementación del proyecto y desarrollo del plan de trabajo, así como una evaluación final de resultados.

En adición, los enfoques sobre IAP e investigación-acción para la toma de decisiones destacan algunos principios fundamentales a considerar en estos enfoques metodológicos, tales como: a) la aplicabilidad de los resultados para que sirvan a las comunidades, b) su publicación y difusión a la comunidad, c) la adaptabilidad de los proyectos al tiempo, condiciones y recursos disponibles, d) el principio ético de “acción sin daño” en las intervenciones y el respeto por los acuerdos del grupo, y e) el pluralismo en la elección de los métodos de investigación utilizados (Salazar, 2022).

La metodología IAP lleva implícita una pedagogía muy cercana a los postulados de la educación popular de Paulo Freire, a través de un proceso dialéctico de enseñanza /aprendizaje, generado en base a los diálogos y reflexiones entre las personas investigadoras y la comunidad. En tal sentido, Balcázar (citada en Ledezma, Reyes y Caporal, 2018) señala que los pasos que sigue el método IAP son: 1) investigación, 2) educación y 3) acción. Acorde con los postulados de Fals Borda, la IAP está destinada a generar instancias que posibiliten a las comunidades procesos de apropiación colectiva del conocimiento (Cuevas Marín, 2013).

De otro lado, Ledezma, Reyes y Caporal (2018) hacen un análisis muy interesante a considerar en esta tesis. Ponen de manifiesto cómo la IAP es una metodología que previene riesgos utilitarios en los proyectos colaborativos de acción social a través de las artes. Indican cómo a menudo, los proyectos de arte comprometido corren el riesgo de incurrir en formatos piramidales, donde el/la artista de turno “utiliza” a las personas de las comunidades como “ayudantes” para la creación de obras que sirven únicamente a una función “estética”; por ejemplo, adornando barriadas marginales con murales. De modo que no logran generar aprendizajes en las personas participantes sobre sus problemáticas. Tales proyectos de arte colaborativo o de acción social a través de las artes privilegian la visión del/ de la artista-investigador/a y obvian los intereses y la agencia de las comunidades, tanto en el análisis como en el planteamiento y ejecución de las acciones artísticas que las personas consideran más

oportunas, para las problemáticas que les afectan. En la IAP desarrollada en esta tesis se toma en consideración muy seriamente este aspecto, generando únicamente los productos que el grupo decide y evitando la imposición de la mirada particular de la investigadora en la toma de decisiones del grupo.

En definitiva, he mostrado cómo la metodología IAP se trata de la creación de un proyecto conjunto de diagnóstico social e intervención comunitaria, adaptado a la realidad concreta, en el que la persona investigadora actúa como facilitadora o mediadora integrándose en el grupo, en favor de la causa o meta que se marca la propia comunidad, según sus necesidades y objetivos. A continuación, expongo cuál ha sido el diseño metodológico y el desarrollo del proyecto de IAP realizado con la comunidad feminista del metal.

4.2. Métodos de la IAP

En el planteamiento del proyecto de IAP he seguido las fases expuestas por Bernal (2010) y considerado los principios que cita Salazar (2022), mencionados más arriba. Asimismo, el principal sentido que ha guiado mi planteamiento ha sido generar un proceso dialéctico de enseñanza/aprendizaje con la comunidad feminista del metal. De tal forma, en la IAP, el grupo ha desarrollado un diseño mixto cualitativo y cuantitativo que ha incorporado diferentes métodos de recogida y análisis de datos, así como de devolución/intervención a/en la comunidad de la información obtenida. Estos han sido:

- A) Para el diagnóstico social: 1) una indagación transdisciplinar panorámica y hermenéutica de las barreras de género en los ámbitos artísticos, a partir de la literatura disponible; 2) una puesta en común y cribado en el grupo de reflexión, con el objetivo de sumarizar aquellas que pudieran aplicarse a las escenas de metal; y 3) una encuesta virtual comunitaria para comprobar la concurrencia de tales barreras de género en la experiencia

de los/as participantes, con el fin de obtener datos de aplicación directa en el campo de los estudios de metal, así como en el campo del activismo feminista.

B) Para la devolución/intervención a/en la comunidad de la información: 1) un artículo académico colectivo, 2) un vídeo-hechizo, 3) una página web, y, 4) otros productos adicionales como una serie de vídeos explicativos llamada *No Me Toques el Ampli* y una *playlist* feminista.

Participantes

El grupo IAP lo componemos 36 personas mayores de edad, con diversas orientaciones sexuales e identidades de género y étnicas, siendo la inmensa mayoría mujeres cis/trans, y el resto personas no binarias y hombres. Todas ellas pertenecemos a la comunidad feminista del metal desde diversos ámbitos y contextos. Somos investigadoras, artistas, y/o activistas dentro de las escenas de metal en países del Norte y el Sur Global, tales como: España, Reino Unido, Suecia, Alemania, Sudáfrica, Túnez, Estados Unidos, Colombia, Chile, Perú, México, Argentina, Puerto Rico y Brasil.

El número de personas ha ido variando a lo largo del proyecto con bajas y nuevas incorporaciones durante el tiempo que ha durado la IAP; con una media de integrantes de 36 personas y una media de participación constante de unas 25 personas.

Procedimientos

En el grupo IAP hemos trabajado en entorno virtual, a través de la herramienta “grupo privado” de la red social Facebook, durante un período de 18 meses.

Nuestra revisión de literatura enfocada a identificar las barreras de género en entornos artísticos, tal y como como es común en las revisiones de bibliografía panorámicas (Guirao Goris, 2015), no siguió ningún protocolo preestablecido, debido al amplio rango de estudios que incluyó. Aunque principalmente estuvo centrada en los aportes desde la musicología feminista,

las artes y los estudios culturales, nuestro análisis de barreras de género compiló aquellas que, a criterio del grupo, mejor servían al propósito de nuestra investigación, considerando la inclusión de barreras que han sido analizadas en otros ámbitos, por ejemplo, el laboral.

La información obtenida en la revisión bibliográfica fue sometida a deliberación y cribado, según el criterio empírico del grupo, en base a nuestras experiencias personales y objetivos de investigación, mediante un proceso de puesta en común y reflexión colectiva. En consonancia, debe considerarse que nuestro informe de barreras está limitado por cierta interpretación parcial de lo revisado.

La medición de la incidencia de las barreras de género en las escenas de metal en diferentes contextos la realizamos a través de una encuesta virtual. Desarrollamos una encuesta transversal y descriptiva de ámbito territorial global. Los objetivos de la encuesta fueron: 1) reclutar la opinión de los miembros de las comunidades metal de los diferentes contextos sobre la existencia de las barreras de género identificadas; y 2) obtener la prevalencia de las barreras descritas en diferentes contextos. La encuesta se desarrolló por medios virtuales, a través de un formulario Google, siendo nuestro proceso de reclutamiento a través de las redes sociales, y el tipo de muestra por disponibilidad y en línea. Las limitaciones a nuestra encuesta son por posible error de no observación por sesgo de autoselección.

Para el desarrollo de los productos de difusión/intervención de la información en la comunidad implementamos técnicas de escritura colectiva para el artículo, mediante la plataforma virtual. La grabación y edición del vídeo-hechizo que recoge una performance, creación de ilustraciones, así como el diseño y desarrollo de la web fueron asumidas y desarrolladas por personas del grupo IAP de forma voluntaria y colaborativa. A continuación, expongo el desarrollo del proyecto IAP y sus diferentes fases.

4.3. Desarrollo de la IAP

En la primera fase de la IAP, para la conformación del grupo, contacté con personas de diversos países. Entre ellas, las artistas de las bandas feministas de metal participantes en las entrevistas y otras personas de las escenas de metal que realizan activismo feminista a través de blogs, radio o fotografía. Por último, contacté con personas investigadoras que trabajan con enfoques de género, derechos humanos y justicia social, que fueran, a la par, integrantes de las escenas de metal de sus respectivos países. Este aspecto, eliminó la visión de tales “expertas/os” como personas ajenas a la comunidad, siendo un elemento integrador muy efectivo. Este último aspecto ahorró mucho tiempo en el proceso de generar una integración social en las comunidades, como cita Fals Borda (1989).

Una vez configurado el grupo —debido a que el proyecto de IAP ha coincidido con la pandemia COVID-19 y las personas del grupo residen en diferentes países del Norte y el Sur Global— era imperativo usar la virtualidad. De tal forma, elegí la red social Facebook como plataforma de encuentro y deliberación por varios motivos. Primero, todas las personas habían sido contactadas para la IAP a través de esta plataforma, disponían de perfiles propios y eran asiduas a su uso. Por otro lado, Facebook nos permitía usar una herramienta que proporcionaba la posibilidad de formar un “grupo privado” con acceso restringido exclusivamente a las personas del grupo (ver figura 27-**imagen independiente**). Por último, la herramienta “grupo privado” incorporaba varias utilidades con beneficios importantes. Por ejemplo, un traductor simultáneo que facilitaba las interacciones, pues las/os integrantes hablábamos en diferentes idiomas. Asimismo, nos permitía la posibilidad de mantener varias conversaciones abiertas con diferentes temas de discusión en diferentes posts de forma simultánea; procurando que las personas del grupo pudieran entrar en cualquier momento y franja horaria para comentar y aportar ideas. También incorporaba otras herramientas útiles, como la creación de encuestas, que utilizamos para la toma de decisiones del grupo mediante votación.



Figura 27.
 Autora (2023). **Imagen independiente.**
 Captura imagen del grupo IAP en
 Facebook⁸².

En esta primera fase de la IAP, expliqué al grupo en qué consistía una investigación-acción participativa, sus fases y principios. Expuse cómo un proyecto de IAP consta de un diagnóstico social y una intervención posterior, que genera un proceso de aprendizaje colectivo. Asimismo, expliqué cómo tal indagación serviría tanto a los intereses del grupo IAP (la comunidad feminista del metal) como a mi investigación. Es decir, por un lado, tal diagnóstico generaría un conocimiento sobre la problemática específica basada en los intereses de la comunidad feminista del metal y, por otro, aportaría a mi estudio la clave contextual para el análisis de mi objeto de estudio; el metal feminista. Así se expuso a las personas participantes del grupo, realizando acuerdos tácitos entre las partes sobre los derechos de autoría colectiva de los resultados de la IAP, difusión libre y gratuita a la comunidad de la información obtenida e inclusión como parte de esta tesis. Asimismo, durante este tiempo de reclutamiento y toma de decisiones del grupo, realicé varias intervenciones dirigidas a motivar la participación de las/os

⁸²Utilicé un nombre aleatorio para poder crear y utilizar la herramienta “grupo privado” en Facebook.

integrantes, a través de vídeos documentales, textos o imágenes manipuladas por mí misma (ver figura 28-**imagen independiente**).

Para guiar el comienzo de nuestro diagnóstico social decidí utilizar la creación de dos “mapas de pensamiento” que ayudaran al grupo a delimitar tanto la problemática como sus intereses de intervención. Esta técnica resulta útil para observar las ideas, el conocimiento desde donde parte el grupo y el nivel de abstracción que tienen sobre la problemática, definir temas o categorías concretas sobre las que trabajar el diagnóstico social, así como concretar los intereses y objetivos con vistas a la intervención, a través de la identificación de las posibles “soluciones” al problema que el grupo tiene en mente.

En definitiva, los mapas de pensamiento generan una serie de claves que arrojan una visión general sobre el problema y las necesidades del grupo. Para la creación de los mapas utilicé la herramienta virtual *Mentimeter*, capaz de generar una nube de palabras clave; destacando su tamaño y centralidad según la recurrencia que tengan en la votación que hagan las personas del grupo. Para ello, planteé dos cuestiones principales en torno al tema metal y género, que generaron dos mapas de pensamiento. Para la creación del mapa de pensamiento I, la pregunta fue: ¿Cuál es el problema? y, para la creación del mapa de pensamiento II, la pregunta fue: ¿Qué necesitamos?

Los mapas de pensamiento I y II fueron los nodos que encauzaron la toma de decisiones del grupo IAP (ver figura 29-**serie muestra**). El mapa de pensamiento I *¿Cuál es el problema?* señaló al grupo la necesidad de concreción de pensamientos abstractos que estaban en mente asociados a la problemática, tales como patriarcado, sexismo o desigualdad, y aterrizarlos en la realidad concreta, tanto de las acciones que ocurrían en las escenas de metal como en los diferentes contextos. De esta forma, el mapa denotó la necesidad de realizar una indagación fina sobre las barreras específicas que enfrentaban las mujeres y diversidades sexo-género de forma situada. Es decir, una vez identificadas las barreras de género concretas de forma situada

por el grupo, en base a nuestras experiencias en las escenas de metal, debíamos medirlas en los diferentes contextos.

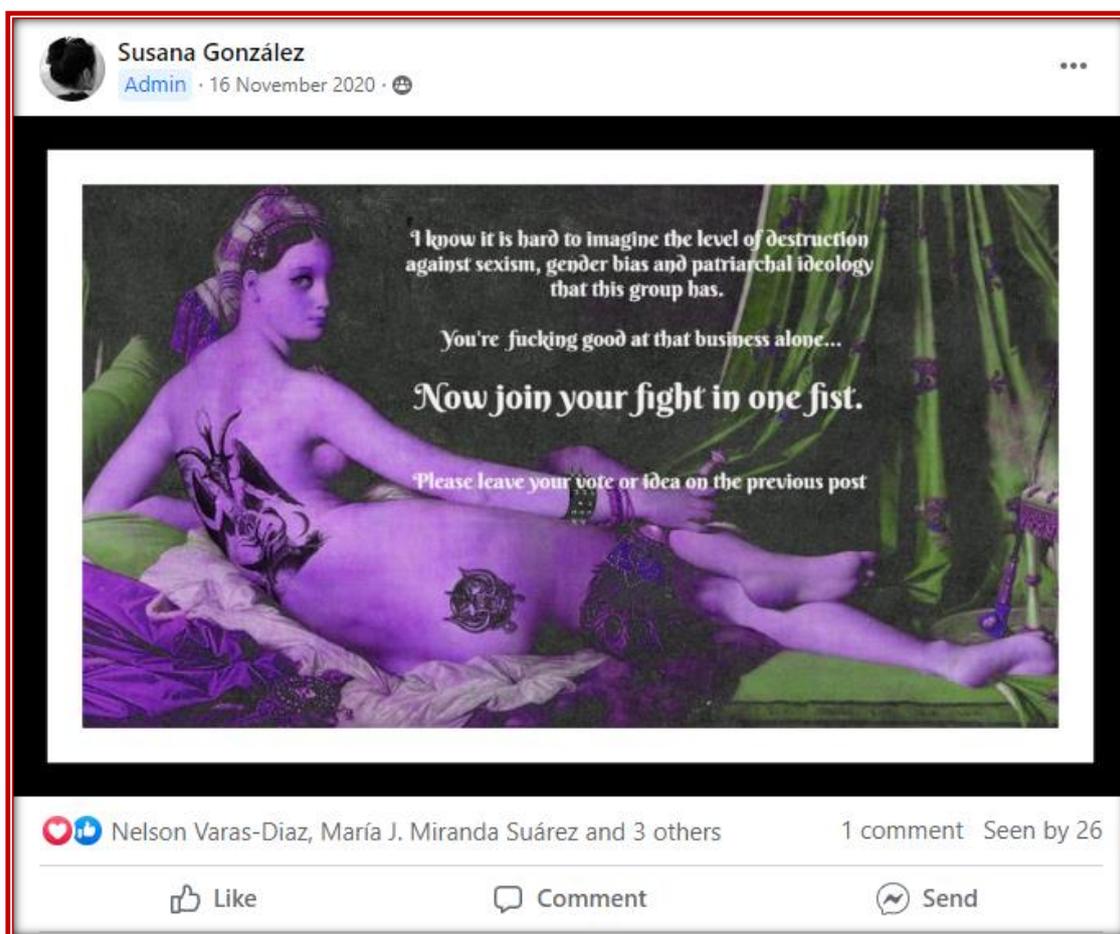


Figura 28.
Autora (2023). **Imagen independiente.** Captura de imagen grupo IAP, post de motivación que contiene una cita visual manipulada Jean-Auguste-Dominique Ingres (1814) *La Grande Odalisque*.



Figura 29.

Autora (2020) *Mapas de pensamiento I y II*. Serie muestra compuesta por dos imágenes generadas por *Mentimeter* sobre fotografía de la autora (2012). Arriba *Mapa de pensamiento I ¿Cuál es el problema?* y, abajo, *Mapa de pensamiento II ¿Qué necesitamos?*

Por otro lado, el mapa de pensamiento II *¿Qué necesitamos?* muestra las necesidades e intereses del grupo como vía para la elección o diseño de las posibles soluciones. Este mapa marcó el camino para la toma de decisiones sobre el tipo de intervención comunitaria y la elección de las acciones o productos que debía desarrollar el grupo IAP. Tal como señala el mapa, la intervención debía enfocarse a dar visibilidad a la problemática. Es decir, difundir los resultados generados en el diagnóstico social era una prioridad para el grupo, identificada como vía de solución al problema. En definitiva, a partir de los mapas de pensamiento I y II procedimos a la toma de decisiones tanto para el diagnóstico social, así como sobre la generación de productos de difusión para nuestra intervención.

En la segunda fase del proyecto IAP, concretamos los métodos de recolección de datos para el análisis y el grupo votó los formatos y productos en los que se debía difundir la información generada a la comunidad amplia, a través de una encuesta interna de formato simple que proporcionaba la propia plataforma virtual. Estos fueron:

- A) Para el diagnóstico social el grupo IAP, decidió: 1) una indagación transdisciplinar panorámica y hermenéutica de las barreras de género en los ámbitos artísticos a partir de la literatura disponible; 2) una puesta en común y cribado en el grupo de reflexión, con el objetivo de sumarizar aquellas que pudieran aplicarse a las escenas de metal; y 3) una encuesta virtual comunitaria para comprobar la concurrencia de tales barreras de género en la experiencia de los participantes, con el fin de obtener datos de aplicación directa en el campo de los estudios del metal, así como en el campo del activismo feminista.
- B) Para la acción/devolución/intervención a/en la comunidad de la información, el grupo IAP votó: 1) un artículo académico colectivo, 2) un vídeo, y 3) una página web.

Una vez realizada la toma de decisiones, el grupo IAP comenzó la tercera fase del proyecto. Implementamos las estrategias y técnicas de análisis para el diagnóstico comunitario, se escribió el artículo colectivo, y se crearon el vídeo y la web. La evaluación del impacto de la IAP, debido a la dificultad de medición en la comunidad global y la poca distancia temporal entre la difusión de los resultados a la comunidad y esta disertación, quedaron pendientes de realizar; optando el grupo por permanecer activo para la generación de otros proyectos, en los que asuma el rol de facilitadora otra persona, así como la realización de una posible evaluación del impacto a futuro. Expongo el proceso de todas las implementaciones seguido.

Para el desarrollo de la revisión bibliográfica, en orden a identificar y seleccionar las barreras de género con incidencia en las escenas de metal, creé varios hilos de conversación en los que discutíamos cada barrera identificada de forma individual, para generar una reflexión colectiva sobre cada una de ellas. Las personas del grupo comentaban cada barrera, aportaban bibliografía consultada o expresaban su acuerdo o desacuerdo para su inclusión como posible barrera en nuestra encuesta, en base a su experiencia (ver figura 30-**serie muestra**). Asimismo, cualquier persona del grupo podía crear un nuevo post o hilo sumando nuevas barreras encontradas en la revisión bibliográfica o ideas para consulta del grupo.

The figure consists of three vertically stacked screenshots of a Facebook discussion thread. The top screenshot shows the main post by Susana González, an Admin, dated April 14, 2021. The post discusses barriers and asks for references. The middle screenshot shows a reply by Julen Figueras and a reply by Susana González. The bottom screenshot shows a reply by Dela Núñez and a reply by Vane Balón.

Susana González Admin · 14 April 2021 · 🌐

Hola equipo vamos con las siguientes barreras. Si hacéis enmienda al texto o aportáis referencias indicad el número de la barrera a la que os referís. ❤️🔥

5) Aislamiento del logro: Referido al fenómeno de exponer o difundir (i.e. medios o expresiones cotidianas) la obra de una artista concreta planteándola como una excepción a la norma, un hito o un hecho aislado (Russ). Este tipo de representación genera en el imaginario colectivo la idea de que las únicas mujeres merecedor... [See more](#)

25 comments · Seen by 28

Like Comment Send

View more comments

Julen Figueras
Pongo algunos comentarios aunque no me ha quedado claro si hacen falta, no

Julen Figueras
Y así sin haberlo leído pero por algunas resenas diría que "What Are You Doing Here?" de Laina Dawes habla del asunto también

Love Reply 1 y

Susana González Author Admin
Julen Figueras Yo lo he leído y no recuerdo que lo describa expresamente, pero yo ya tengo la cabeza ida con tanta lectura, y no sé donde he leído las cosas... Creo que Hill si lo cita expresamente o la propia Jas, como ella misma ha apuntado.

Like Reply 1 y

Dela Núñez
Susanna Nördstrom y Marcus Herz hablan sobre la barrera 3 en este artículo: "It's a matter of eating or being eaten' Gender positioning and difference making in the heavy metal subculture", *European Journal of Cultural Studies*, 16(4), 2013, 453-467.

Care Reply 1 y

Vane Balón
En la 3 conozco un ejemplo concreto, a ver si sirve: Elisa C. Martín, vocalista reputada del metal con décadas de experiencia. En su biografía cuenta lo que le costó empezar en un grupo heavy metal precisamente por ser mujer intentando acceder a una banda de este estilo. Si sirve genial. Puedo buscar la página concreta del libro donde lo cuenta para aportarlo textual. Cuando empezó era finales de los 80 o principio de los 90 (no me acuerdo bien, perdonad)

Love Reply 1 y

Susana González Author Admin
Vane Balón fantástico. Busca la página y tomale una foto . A ver si podemos sacar una cita concreta de ella. Y ponerla en perspectiva con el artículo de Dela.

Like Reply 1 y

Vane Balón

Figura 30.
Autora (2023) *Discusión barreras y aportes bibliografía*.
Serie muestra compuesta por tres capturas del grupo IAP.

De forma paralela a este proceso de aprendizaje colaborativo, en el que íbamos consultando bibliografía y cribando las barreras, yo iba recogiendo en un borrador todas las aportaciones y referencias que el grupo señalaba, y que más tarde servirían de boceto inicial para nuestro artículo colectivo. En total, identificamos, analizamos y seleccionamos 31 barreras de género concretas y limitantes a la participación en las escenas de metal. Tal compilado de barreras se ofrece en el epígrafe de resultados de este capítulo.

Una vez seleccionadas y enlistadas las barreras de género a la participación, que el grupo consideró podrían estar afectando a las escenas de metal en los diferentes contextos, pasamos a medirlas mediante una encuesta. La encuesta se desarrolló por medios virtuales, a través de un formulario Google, siendo nuestro proceso de reclutamiento a través de las redes sociales, y el tipo de muestra por disponibilidad y en línea. Ofrecí un boceto inicial de encuesta, tal como es usual para la medición en revisiones panorámicas en el ámbito de la salud o las ciencias sociales (Guirao-Goris, 2015), que el grupo revisó y completó, modificándolo hasta su diseño final. Por ejemplo, el grupo detectó que la formulación de algunas preguntas provocaba un sesgo en los hombres del grupo —por asociación de la pregunta con el género femenino— cuando en realidad pretendíamos conocer la opinión de todos los participantes, independientemente de su género, para contrastar las respuestas. De esta forma, modificamos la redacción de tales preguntas, así como el orden de aparición en el cuestionario para corregir este sesgo. De forma que, el grupo IAP diseñó una encuesta para recoger la opinión de los/las implicados/as de la comunidad amplia del metal de forma colaborativa. Posteriormente, las personas del grupo compartimos la encuesta, a través de nuestros perfiles personales en redes sociales, animando a nuestros contactos a realizarla y compartirla. Como he mencionado anteriormente, desarrollamos una encuesta transversal y descriptiva de ámbito territorial global. Los objetivos de la encuesta fueron: 1) reclutar la opinión de los miembros de las comunidades metal de los diferentes contextos sobre la existencia de las barreras de género

identificadas, y 2) obtener la prevalencia de las barreras descritas en diferentes contextos. El formulario de nuestra encuesta puede consultarse en el siguiente **QR-5**:



QR-5. Formulario encuesta.

La encuesta se formuló mediante un cuestionario en el que cada pregunta correspondía a una de las barreras de nuestro listado, salvo algunas excepciones. Por ejemplo, algunas barreras se formularon con más de una pregunta para obtener datos más precisos. Las preguntas del cuestionario son directas y cerradas, con opciones de respuestas (Sí/No) en la mayoría de las preguntas. Dos preguntas del cuestionario tienen un formato diferente; una en formato abierto, en la que el público podía escribir libremente sus bandas de referencia y, una segunda, en la que el público podía seleccionar el número de mujeres que suelen formar parte de las bandas musicales, así como de los equipos de trabajo de base comunitaria (i.e. blogs, podcasts, eventos, comercios, salas de conciertos) en sus escenas locales, en un rango numérico: 0, 1, 2, 3 o más. Las preguntas se formularon en el cuestionario tanto en inglés como en español para facilitar la participación del máximo de personas. Finalmente, el grupo IAP recogió los resultados descriptivos de tal encuesta divididos en dos tablas —ofrecidas en la sección de

resultados de este capítulo— y los desagregó geográficamente por contextos, en países del Norte y el Sur Global. Asimismo, los datos de algunas barreras fueron desagregados, además, según el género de las personas encuestadas, con la pretensión de facilitar un mejor acceso e interpretación a nuestros resultados, por parte de las personas de la comunidad del metal o de otras personas investigadoras. Las limitaciones a nuestra encuesta son por posible error de no observación por sesgo de autoselección, como ya he comentado.

El diagnóstico social comunitario se extendió por un período de 18 meses. Una vez concluido, comenzamos con el desarrollo de los productos de la IAP (artículo colectivo, vídeo y página web). El grupo implementó varias técnicas de escritura colectiva, grabación y edición audiovisual y diseño web, con el objetivo de difundir los resultados. Es decir, de hacer visible en la comunidad amplia del metal la problemática, tal como mostró nuestro mapa de pensamiento II.

El artículo colectivo pasó por un proceso de escritura colaborativa en el que, como he explicado, paralelamente al diagnóstico fui configurando un boceto inicial con todas las aportaciones. Tal boceto estaba en español e inglés para facilitar su lectura (ver figura 31-**serie muestra**). Se determinó un tiempo para que todas las personas del grupo realizaran enmiendas y correcciones al texto. Finalmente, se incluyeron todas las aportaciones y los resultados de nuestra encuesta en un texto final. Una persona voluntaria del grupo, María J. Miranda Suárez (Che), se encargó de la adaptación del artículo a los formatos de las revistas académicas seleccionadas para su envío. Actualmente se encuentra en fase de revisión en la revista *Matèria. Revista Internacional d'Art*.

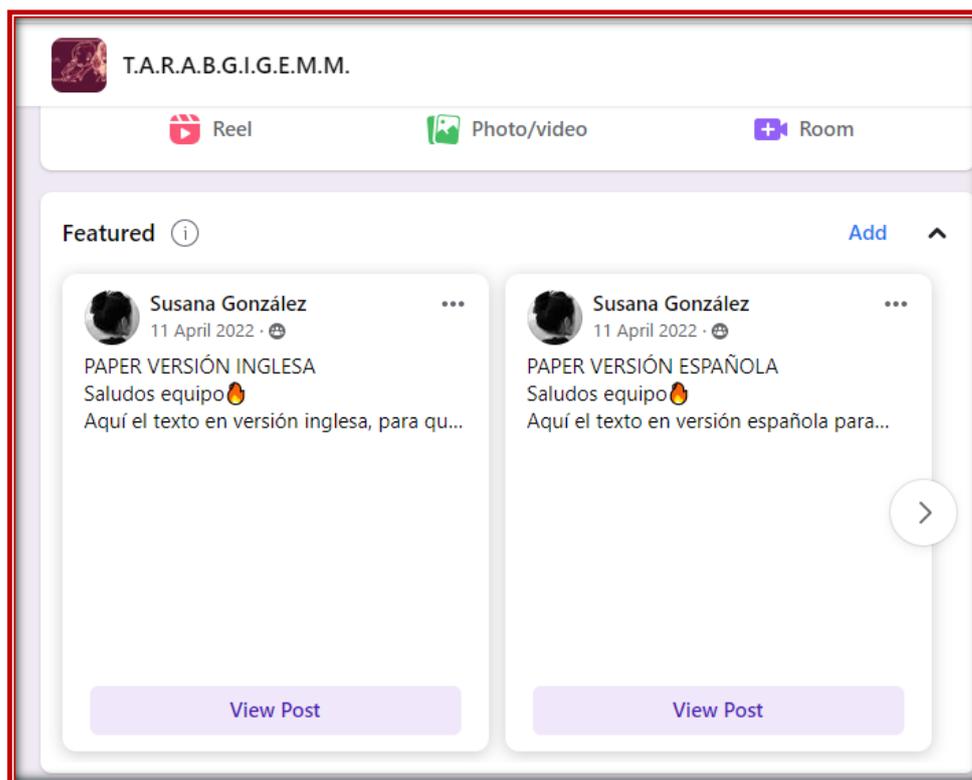


Figura 31.
 Autora (2023). *Escritura colaborativa y bocetos artículo español/inglés.*
Serie muestra compuesta por dos capturas del grupo IAP.

Por otro lado, para la creación del vídeo y de la web —debido a la dificultad que entraña la IAP con un grupo tan amplio de personas y las limitaciones para viajar— asumieron tales tareas las personas del grupo que se ofrecieron voluntarias. Para el vídeo, transitamos varias alternativas. Por un lado, cada persona del grupo realizó una grabación de sí misma explicando cuestiones relativas al género en las escenas de metal, con el objetivo de realizar un montaje final con todas las aportaciones. Para facilitar el desarrollo de este planteamiento, ofrecí unas pautas generales al grupo que garantizaran unos mínimos de calidad, grabando un pequeño vídeo (ver figura 32-**imagen independiente**).

Este planteamiento no generó una buena oportunidad para realizar un montaje final con todas las aportaciones en un único vídeo, debido a diferentes cuestiones técnicas como saltos de luz, etc. De modo que decidimos reconvertir la idea inicial, dando como fruto una serie de vídeos explicativos llamada *No Me Toques el Ampli* (ver **QR-6**), cuya cabecera musical fue aportada por las integrantes del grupo IAP y de la banda chilena *Derrumbando Defensas*. Dicha serie de vídeos ha quedado recogida en nuestra web como material de consulta audiovisual sobre la problemática.

Al tiempo, en el grupo comenzaron a surgir otras iniciativas, como la creación en común de una canción entre las artistas de las bandas. Navegué este asunto promoviendo la iniciativa de la canción entre las músicas, pidiendo a las personas que proponían la iniciativa que coordinaran la actividad; mientras aquellas otras personas interesadas en el vídeo se ocupaban de esta tarea. Finalmente, al poco tiempo, las músicas que se encargaban de la coordinación de esta idea no continuaron trabajando en la creación y grabación conjunta de la canción, debido a las dificultades que generaba la distancia geográfica entre las artistas.

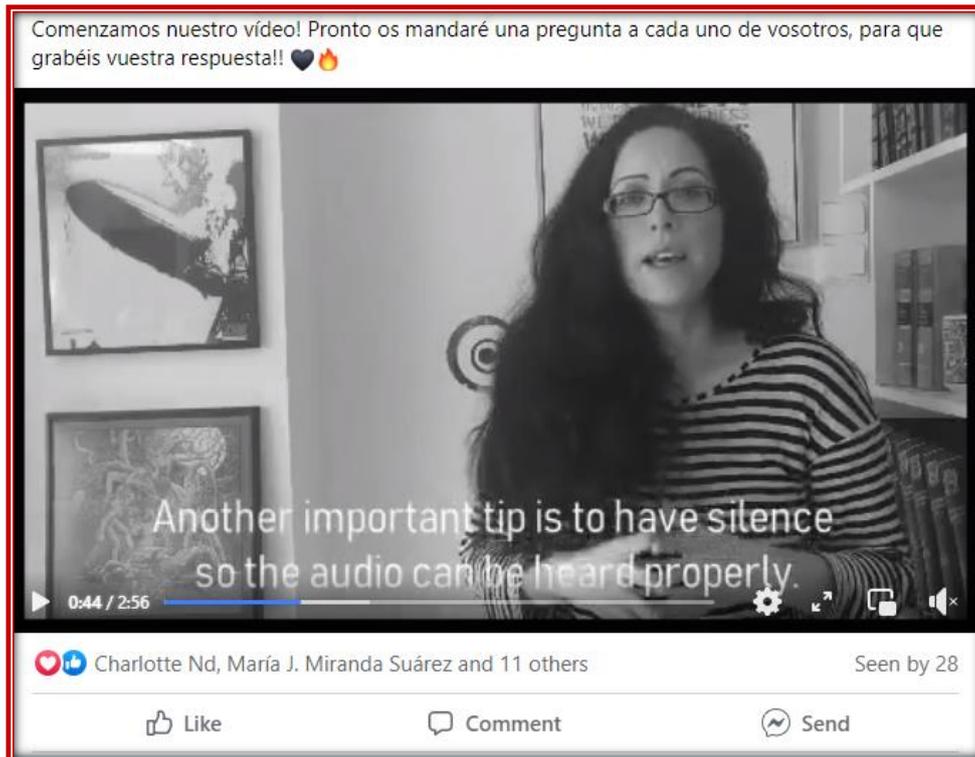


Figura 32.
 Autora (2023). **Imagen independiente.** Captura imagen post en grupo IAP, del vídeo Autora (2021) *Tips para grabar nuestro vídeo.*



QR-6. Serie de vídeos *No Me Toques el Ampli*

Por otro lado, la creación del vídeo colectivo y la web la completamos 11 personas voluntarias del grupo IAP. Respecto al vídeo, una vez pasados los límites del confinamiento, las personas encargadas de esta tarea pudimos juntarnos físicamente en el mes de julio de 2022 en Jaén para grabarlo. El reparto de tareas fue el siguiente: Magda Lázaro, artista visual y fotógrafa española se encargó de la dirección artística y grabación del vídeo. Ana Moreno, artista visual y fotógrafa española se encargó de la edición y montaje del vídeo. Javier Guzmán, maquillador y estilista español se encargó de la caracterización y maquillaje. Asimismo, las/os tres y yo misma, realizamos la performance que recoge el vídeo. La música del vídeo fue aportada por las tres artistas y músicas de la banda estadounidense *Feminazgûl*, integrantes del grupo IAP. La canción lleva por nombre: “A Mallacht” (Maleficio). De igual forma Margaret Killjoy de *Feminazgûl*, aportó una secuencia para el vídeo, con una de sus creaciones vídeo-musicales, en concreto: “On the barren heath” (En el páramo yermo).

Las personas encargadas de las tareas de producción y posproducción del vídeo, y yo misma, realizamos varias reuniones de forma presencial y virtual, en las que se debatió el enfoque, duración, estética y guion. Decidimos realizar un vídeo que recogiera la grabación de una performance —en la que realizamos un “hechizo” contra la discriminación/violencia de género a través de una danza ritual— en consonancia con las estrategias y referencias que utilizan las bandas feministas, y la propia música del vídeo (ver figura 33-**hipervínculo al vídeo-hechizo**), De igual modo, decidimos que nuestro vídeo-hechizo *Breakthrough Ritual* tuviera una duración corta y una narrativa intrigante, ya que queríamos utilizarlo como portal de entrada a nuestra web, para captar la atención. Nuestro planteamiento era que las personas que accedieran a dicha información quedaran “hechizadas” contra el machismo, antes de ver el resto de la información que contiene la web.



Figura 33.
Autora (2023). **Hipervínculo al vídeo-
hechizo**. Imagen, captura de vídeo Magda
Lázaro y Ana Moreno (2022), tomada
durante la performance danza ritual.

De forma simbólica, pretendíamos que la performance ritual del vídeo permitiera a las personas abrir la mente, ante la información que más tarde se ofrece, superando las lógicas cotidianas. En definitiva, nuestra pretensión era generar una intervención, que siguiera el principio de “acción sin daño” respecto al fuerte sentido comunitario que rige en las escenas de metal, y que se comprueba en nuestra encuesta. Todas las decisiones sobre el vídeo fueron comunicadas al grupo IAP, de forma que quedaran consensuadas.

Para la generación de nuestra web *Breakthrough Ritual*, el reparto de las tareas entre las personas del grupo IAP voluntarias fue el siguiente: la artista española y cantante Estefanía García se ocupó del diseño y desarrollo de la página web. Asimismo, la imagen de la web fue desarrollada por la artista mexicana, Cindy Carolina Martínez, con la creación de las ilustraciones y logotipo. Las ilustraciones de nuestra página web estuvieron inspiradas en la performance que recoge nuestro vídeo-hechizo (ver figura 34-**comentario visual**). El resto de las imágenes de la web fueron aportadas por la fotógrafa española Rakel García, pertenecientes a su proyecto activista feminista *Rokin' Ladies*. Por último, la curaduría de las canciones de metal feminista y creación de la *playlist* para la web —que incluye a todas las bandas participantes en el estudio— la realizó el colombiano Jesús Córdoba, creador del blog activista feminista *Metal to The Bone*.

En definitiva, el proyecto de IAP ha supuesto un reto enorme por las distancias geográficas, el número de personas del grupo, así como por las dificultades añadidas por la pandemia. Finalmente, ha generado los resultados investigativos propuestos y productos acordados por el grupo, no sin dificultades y un gran desgaste personal. Sin embargo, generó un proceso de aprendizaje colaborativo intenso y gratificante para las personas en el grupo y el trabajo conjunto, tanto de las artistas de metal feminista como de las personas activistas de las escenas musicales y las pertenecientes a los ámbitos académicos, por una causa común. A continuación, mostramos nuestros resultados detalladamente en el siguiente epígrafe.

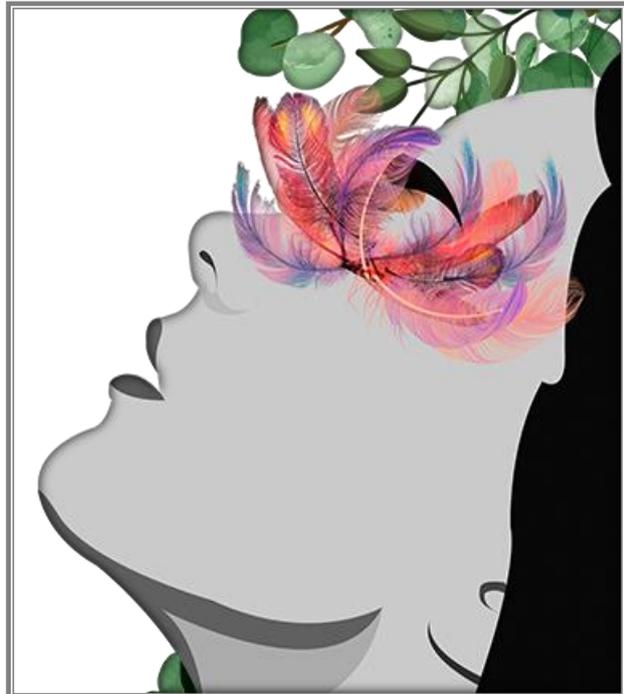


Figura 34.
 Autora (2023). **Comentario visual fragmento a fragmento** sobre Martínez, C. C. y García, E. (2023) *Ilustración web IAP*, compuesto por cuatro citas visuales fragmento (a, b, c, d) de la misma obra.

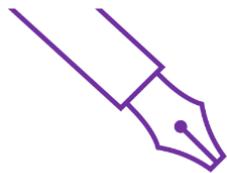
4.4. Resultados de la IAP

En el siguiente epígrafe muestro los resultados generados en el proyecto IAP. En primer lugar, reproduzco el texto de nuestro artículo colectivo, que expone la investigación realizada por el grupo. En segundo término, ofrezco los productos de difusión de la información generados por el grupo, que conforman la estrategia de intervención en la comunidad: la página web que integra los resultados del estudio, así como el vídeo-hechizo, la serie de vídeos *No Me Toques el Ampli* y la *playlist* feminista.

4.4.1. Diagnóstico social sobre barreras de género en las escenas de metal del Norte y el Sur Global

A continuación, ofrezco los resultados de nuestra investigación colectiva; un diagnóstico social sobre barreras de género en las escenas de metal del Norte y el Sur Global. Reproduzco de forma literal, seguido y enmarcado con el símbolo de una pluma color violeta, el texto correspondiente a la parte “introducción” y “resultados” de nuestro artículo colectivo, omitiendo el epígrafe que describe los “métodos” en el texto, para no resultar reiterativa.

Nuestro artículo está disponible en la web del grupo IAP, y está sometido a revisión en la revista *Materia. Revista Internacional d'Art*, con la siguiente relación de autoras/es: González-Martínez, Susana; Miranda, María; Varas-Díaz, Nelson; Balón, Vanesa; Córdoba, Jesús; Figueras, Julen; Ishtar, Ea; Maatar, Heni; Núñez, Dela; Rodrigues, Susane; Shadrack, Jasmine; Aguayo, Maritza; Anguita, Magda; Bazo, Fabiola; Beach, Laura; Beitia, Haizea; Biain, Amaia; Biain, Olatz; Cifuentes, Carolina; DiGioia, Amanda; García, Estefanía; García, Rakel; Hillgren, Andréa; Killjoy, Margaret; Lima de, Nata; Massaro, Marilia; Melina, Constanza; Naylor, Charlotte; Ortiz, Karen; Paredes, Emilia; Pérez, Carolina; Ré, Natalia; Santibañez, Cinthia; Skog, Aisté; Smit, Jo Marié; Sudaramurthy, Mallika y Torres, Mónica.



En las sociedades en las que existe una igualdad formal de género en términos legislativos, encontramos que esta equivalencia jurídica entre personas no se manifiesta en la realidad (Ferguson, 2019a). Los datos sobre brechas de género son escandalosas incluso en países con las políticas de igualdad más avanzadas; situación que se ha agravado con la pandemia (ONU Mujeres, 2021). La música es uno de esos ámbitos en los que la brecha de género es extrema (Strong and Raine, 2018), y en progresión ascendente según algunos estudios (Bain, 2019). Como han argumentado autoras desde los ámbitos de las artes (i.e. Nochlin, 1971) y desde el ámbito específico de la música rock (i.e. Bayton, 1997), las razones de la acusada ausencia de mujeres en estos campos son exclusivamente histórico-sociales. Por tanto, las distintas variables que dificultan la participación de las mujeres en la música dan cuenta de una estructura con un impacto masivo sobre sus carreras creativas (Bain, 2019). El metal es una de las esferas que se resisten con fuerza a la apertura y la justicia de género (i.e. Weinstein 2000 [1991]; Walser; 2014 [1993]). Pese a que es un ámbito con un potencial extraordinario para el empoderamiento de las mujeres y las personas queer (i.e. Walser, 2014 [1993], Hill, 2016; Savigny and Sleight, 2015; Clifford Napoleone, 2015), aquellas que se atreven a tener un rol activo y de liderazgo en las escenas deben soportar múltiples desagravios y enfrentar fuertes dificultades.

Es presumible que sean numerosos los factores determinantes en la enorme brecha de género que afecta a las escenas de la música metal; máxime cuando existen cifras de una participación femenina que ronda el 3% (Berkers and Schaap, 2018), y con una contratación femenina por las discográficas de menos de un 7% de su catálogo de artista o ninguna en absoluto (Bain, 2019). El campo de los estudios de metal ha reflexionado muchos de los impedimentos que las mujeres afrontan en las escenas de metal como consumidoras y productoras (i.e. Walser; 2014 [1993]; Hill, 2016; Miller, 2014; Berkers and Schaap, 2018). Sin embargo, no encontramos en la literatura una compilación exhaustiva que agrupe en una

sola publicación la mayoría de las barreras que afrontan las mujeres. En esta investigación nos propusimos compilarlas y sondear su incidencia en el ámbito del metal desde un enfoque participativo; ya que como han demostrado estudios recientes, los proyectos colectivos de base comunitaria tienen un gran potencial para desafiar las dinámicas de poder de género en las esferas del rock (Marsh, 2018).

Este propósito nace de un grupo de reflexión/deliberación, como parte de un proyecto de IAP [...] Para exponer nuestros resultados, en la primera parte de este artículo, realizamos una síntesis narrativa de nuestro análisis cualitativo sobre posibles barreras de género en las escenas de metal [...] En la segunda parte del artículo, arrojamos los resultados cuantitativos de nuestra encuesta, que mide la incidencia de las barreras de género en las escenas de metal de diferentes contextos. En la encuesta han participado un total de 289 personas de 32 países del Norte y del Sur Global. Los países participantes del Norte Global han sido: Australia, Austria, Alemania, Bélgica, Canadá, España, Finlandia, Francia, Grecia, Irlanda, Italia, Noruega, Países Bajos, Polonia, Portugal, Suecia, Reino Unido y Estados Unidos. Los países participantes del Sur Global han sido: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Puerto Rico, India, México, Marruecos, Perú, Somalia, Sudáfrica y Nueva Zelanda. La siguiente tabla muestra el número de participantes según su género.

Tabla 1
Datos de la muestra

Indicador	Norte Global				Sur Global			
	Femenino	Masculino	Queer	Total	Femenino	Masculino	Queer	Total
Participantes por género	92	65	18	175	51	54	9	114

Finalmente, nuestros resultados descriptivos están divididos en dos tablas en la sección de resultados cuantitativos de este artículo. La tabla 2 muestra los resultados desagregados de algunas barreras geográficamente, en países del Norte y el Sur Global. Asimismo, en la tabla 3 mostramos los datos del resto de barreras desagregados, a la par, por género; pretendemos así facilitar un mejor acceso e interpretación a nuestros resultados.

Análisis Cualitativo: Informe de Barreras de Género. Comenzamos, seguido, con nuestro informe de posibles barreras de género a la participación aplicables a las escenas de metal.

- 1) *Prohibiciones formales:* entendidas como la negación del derecho de participación en una determinada actividad, por ley o por costumbre. La prohibición legal a la participación de las mujeres en las artes y la música es centenaria (Nochlin, 1971; Ramos, 2003). Incluso cuando en la actualidad la ley refrenda este derecho en la mayoría de los contextos, pueden cohabitar normas en determinados territorios que impidan la participación de las mujeres en libertad.
- 2) *Prohibiciones informales o veladas:* en referencia a aquellas situaciones en las que el contexto social realiza una presión (evidente o sutil) en contra de la participación de las mujeres en determinadas actividades, que no encajan con los roles femeninos preconcebidos. En el metal encontramos el llamativo caso de las Queens-Marok en Botswana, con un intento de exorcismo a una mujer de la comunidad del metal por la iglesia de su comunidad (Shiakallis citado en Rhensius, 2016).
- 3) *Discriminaciones de género explícitas:* entendidas como acciones que filtran y distinguen a aquellas personas “adecuadas”, a las que se facilita la participación y pertenencia a la comunidad, grupo social o escena musical. Podemos identificar este hecho en la práctica del juicio que “examina” el “capital subcultural” (Kahn-Harris, 2007) que poseen las mujeres que acceden a las esferas comunitarias metaleras. Dicho

juicio o examen ha sido analizado detalladamente en algunos textos (Nördstrom y Herz, 2013).

- 4) *Negación de la autoría*: referida a aquellas situaciones en las que se atribuye, por equivocación, elusión o apropiación, la autoría de una obra realizada por una mujer a otro autor (i.e. Nochlin, 1971; Russ, 2018 [1983]). Aunque el grupo de reflexión IAP tiene conocimiento de casos concretos de apropiación de la autoría, no encontramos evidencias en los estudios de música metal que refieran esta práctica.
- 5) *Ignorar e invisibilizar sin coste*: referida a los múltiples mecanismos que despliega la querencia de “no reconocer” al Otro (i.e. ignorar, evadir, borrar), sin que esto tenga efectos o costes morales sociales, y menos jurídicos (Ana de Miguel, 2021). Debido a la dificultad de medición de esta barrera, uniremos en nuestra encuesta la actual a la barrera número 31, que trata el mecanismo del relato histórico androcéntrico.
- 6) *Aislamiento del logro*: referido al fenómeno de exponer o difundir la obra de una artista femenina planteándola como una excepción a la norma, un hito o un hecho aislado (Russ, 2018 [1983]). Este problema ha sido señalado por autoras/es dentro de la musicología feminista (i.e. Gaar, (2002) [1992]; Viñuela, 2003). Incluso cuando el aislamiento pueda resultar utilitario para algunas mujeres en las escenas de metal a nivel individual —al proporcionarles mayor visibilidad (Berkers and Schaap, 2018)— las consecuencias en el imaginario colectivo van en detrimento de las mujeres como grupo. También supone un perjuicio para las propias artistas femeninas que son sometidas a fuertes enjuiciamientos de calidad artística basados en su género (Berkers and Schaap, 2018). Es recurrente encontrar este modo de representación novedosa de las mujeres en los medios musicales, cuando la realidad es que siempre han existido (Viñuela, 2003).

- 7) *Falsa Categorización:* se define como la acción de incluir la obra de una mujer en el género, estilo o categoría artística o musical errónea, algo que provoca su pérdida dentro de ese marco creativo, tradición o genealogía (Russ, 2018 [1983]). También el hecho de inventar categorías específicas para las obras de mujeres puede inscribirse dentro de este modo de diluir y excluir las obras femeninas del cuerpo de contribuciones de un estilo o género artístico determinado (i.e. Nochlin, 1971; Parker and Pollock, 2013 [1981]; Torrent, 2020). Mecanismo con graves implicancias peyorativas como en el caso del etiquetado “música de mujeres” (i.e. McClary, 1991; Viñuela, 2003). En metal podemos identificar la recurrencia a establecer las bandas donde lidera una mujer bajo denominaciones como “*front woman band*” o “*female fronted*” (Berkers and Schaap, 2018).
- 8) *Desmembrar la genealogía:* referido al hecho de no nombrar o reconocer la tradición a la que pertenece la obra de una autora o artista femenina, sesgando la posibilidad de continuidad y formación de la propia línea genealógica de mujeres artistas (Russ, 2018 [1983]). La historia y la memoria son dispositivos para controlar las identidades, porque nuestras experiencias pasadas nos proporcionan la base para nuestras acciones en el tiempo presente (White, 2010). Es, por tanto, el linaje genealógico el argumento más potente a la participación femenina, ya que otorga legitimidad para estar o hacer en un determinado campo (i.e. Valcarcel, 2013; McClary, 1991; Citron, 1993). En nuestro conocimiento, dentro del ámbito de la música metal no encontramos evidencia en la literatura que indague esta práctica.

- 9) *Anexar las obras de mujeres al relato historiográfico principal*⁸³: referida a una de las fórmulas utilizadas para contribuir a la inclusión, pero que acaba teniendo consecuencias negativas; al separar la obra de las mujeres de la historiografía principal (i.e. Nochlin, 1971; Torrent, 2020). La guetización de todo lo referido a las mujeres es tratado, en consecuencia, como un asunto menor separado del tema mayor y universal masculino (Segato, 2019). Ejemplos de esta praxis son los especiales sobre “mujeres en el metal” o “mujeres rockeras” que se realizan desde los medios de comunicación cada cierto tiempo; como el número anual de las “*hottest chicks*” de la revista *Revolver*, que además las presenta bajo fuertes estereotipos sexualizados (Brown, 2016).
- 10) *Diferencias de auto-representación*: referida a la distancia entre una débil auto-representación femenina frente a un fuerte imperativo de auto-representación masculina. Según diversas autoras, el “mandato de masculinidad” obliga al varón a la exhibición de alguna potencia —i.e. intelectual, política, económica, sexual o moral— ante y para obtener el reconocimiento de sus iguales (Segato, 2016, 2018a). Además de que en esa búsqueda de reconocimiento masculina medirse con la mujer resulta un hecho “castrante” que el varón evitará (Husdvet, 2017), la manera en la que se auto-representan las mujeres dista de la forma masculina, consecuencia del adiestramiento en un adecuado “comportamiento femenino” (i.e. Ana de Miguel, 2018; Bartky, 1990). La forma diferenciada de auto-representación está identificada en la literatura sobre música popular como una limitación importante para las mujeres debido al imperativo de auto-promoción que exigen las carreras artísticas (i.e. Miller, 2016; Bain, 2019).

⁸³Aunque esta barrera guarda estrecha relación con el aislamiento del logro la diferenciamos, ya que puede darse el caso de que —aunque en la mayoría de las ocasiones se den de forma simultánea— aparezcan separadas. Por ejemplo, la presentación como “novedad” de una artista, al tiempo que es incluida como parte de la historiografía principal según cronología o características de la obra.

- 11) *Barrera psicológica femenina*: referida a la inseguridad interiorizada fruto de años de educación y socialización dirigida a mermar las actitudes y aptitudes creativas y aspiracionales de las mujeres (i.e. Nochlin, 1971; Bartky, 1990; Ramos, 2003). Entre otras autoras, Élisabeth Cadoche y Anne de Montarlot (2021) o Sandra Bartky (1990) han argumentado sobre la afectación psicológica que se produce en las mujeres debido a esta socialización. La barrera psicológica es una de las razones comunes por las que se argumenta, por ejemplo, que las mujeres no tienen éxito en la música jazz (Björck y Bergman, 2018). Sin embargo, diversos estudios han señalado que no se encuentran diferencias significativas de género en la auto-confianza, y esta creencia podría estar impidiendo a las mujeres obtener puestos de liderazgo (Bain, 2019).
- 12) *Principio de pitufina*: “*the smurfette principle*” (principio de pitufina) (Pollitt, 1991) es un fenómeno estudiado en el ámbito audiovisual y en entornos laborales. Expone cómo en ambientes masculinos se representa o incluye una única mujer como exponente de su género en los productos culturales (i.e. videojuegos, películas). En nuestro conocimiento no hay evidencias en la literatura sobre música metal respecto al principio de pitufina; aunque se ha conceptualizado a las mujeres como *Tokens* dentro de las escenas metal (Berkers and Schaap, 2018).
- 13) *Asortatividad de género*: se define como un principio de “agregación por preferencia” por el que las personas tendemos a elegir a aquellas otras personas que comparten iguales características con nosotros (Barimboim, 2016). En lo musical los datos muestran cómo los hombres prefieren trabajar exclusivamente con hombres (Bain, 2019). Sin embargo, los hombres eligen a otros hombres, y las mujeres también eligen a los hombres (Barimboim, 2016). Dicha paradoja se explica en la fuerte estereotipia inoculada durante la socialización de género. Inclusive cuando, en principio, es deducible la existencia de la assortatividad de género en el metal —por su consabida

conceptualización como un “boys club” (i.e. Weinstein 2000 [1991]; Walser; 2014 [1993]), así como por los estudios cuantitativos del número de mujeres músicas (Berkers and Schaap, 2018)— contrastando esta barrera con el anterior principio de pitufina, podremos obtener algunos datos más precisos en nuestra encuesta.

- 14) *Negación o minimización del problema de género*: esta conducta es frecuente en las nuevas formas de sexismo. Autores como Glick y Fiske (1996) han señalado que la negación de la discriminación de género está presente en las nuevas formas de sexismo ambivalente. La minimización del problema de género en el ámbito del metal ha sido señalada por autoras como Hill (2016). Por ejemplo, la autora ha criticado la visión congratulatoria en las conclusiones del *Congreso Internacional sobre Heavy Metal y Género*, celebrado en Colonia, en 2009. Tales conclusiones evidencian esta variable: “Si las mujeres no hacen hard rock y metal como músicas es porque ellas eligen no hacerlo más que por barreras estructurales [...] el metal es asexual [...] el metal es inclusivo [...]” (Hill, 2016, p. 4).
- 15) *Reconocimiento diferenciado*: se define como la diferencia de valor otorgado por cuestiones de género. Diferencia de valor hecha norma en el ámbito de las artes; donde se produce un incremento o disminución inmediata del valor de la obra, según la autoría sea masculina o femenina (i.e. Nochlin, 1971; Parker and Pollock, 2013 [1981]; Broude y Garrard, 2018 [1982]; Gimeno; 2019; Torrent, 2020). Siri Hudson (2016) ha dado cuenta de los numerosos estudios que se han realizado mostrando el cambio de valor que se produce en la percepción de la obra musical, literaria, trabajo académico o cualquier otra actividad cuando la autoría es femenina. Diversos autores han hecho constar esta diferencia de valor percibido en el metal (Berkers and Schaap, 2018).

- 16) *Devaluación sistemática*: según Motti Regev (1994) los criterios de evaluación de obras y artistas dentro del rock están basados en una adaptación de la ideología general del arte autónomo. El derribo de la idea de autonomía del arte ha sido uno de los objetivos primordiales para la crítica feminista del arte, ya que ataca al corazón de la idea de “genio” creativo, asociada al sujeto masculino (i.e. Nochlin, 1971; Parker and Pollock, 2013 [1981]); Broude y Garrard, 2018 [1982]; Cordero y Sáenz, 2001; Comini, 2018 [1982]). Algunos autores han mostrado el mantenimiento de esta adaptación de la ideología del arte en las esferas de la música metal: “muchos músicos de heavy metal se vinculan a sí mismos con la idea clásica del modelo virtuoso explícitamente” (Walser, 2014 [1993], p. 77), con la consecuente asociación simbólica de “genio” artístico a lo masculino. Este hecho promueve la devaluación continua de la obra de las mujeres al punto que se vuelve sistemática y generalizada. Afecta entonces a cualquier actividad que realicen las mujeres o se considere “femenina” trascendiendo la obra particular. De igual forma, afecta a actividades cotidianas más allá de la producción artística. Actos cotidianos, como el *mansplaining* o la infravaloración de las opiniones femeninas sobre música, son ejemplos de esta devaluación vuelta sistémica fuera del ámbito de la producción musical. Evidencia de esta barrera en las comunidades de metal pueden obtenerse de la lectura de testimonios sobre Death y Black Metal recogidos en diversos estudios (Chaker, 2016).
- 17) *Diferencias de género en el proceso de formación artística*: El proceso educativo en general, en particular el artístico y musical, está sesgado por el género según muchas autoras (i.e. Nochlin, 1971; Green, 1997; Ramos, 2003). En el ámbito de la música popular los estudios muestran cómo las cuestiones estructurales de la educación y las políticas educativas influyen en quiénes son las personas que acaban teniendo las aptitudes necesarias en la música (Strong and Raine, 2018). Por otro lado, la literatura

sobre rock ha puesto énfasis en la concurrencia de una asociación masculina con la competencia tecnológica musical (Straw, 1997) y en la desigualdad de género en el proceso de adquisición de tal competencia (Bayton, 1997). Asimismo, diversos autores lo han puesto de manifiesto en la música metal para explicar la brecha de género (Berkers and Schaap, 2018), ya que la formación en el rock y metal se realiza generalmente mediante un proceso de aprendizaje no formal, dentro de la propia comunidad o escena musical (i.e. Clawson, 1999; Berkers and Schaap, 2018).

- 18) *Perpetuación de un canon masculinizado*: Marcia Citron (1993) explica el canon musical como un conjunto de convenciones transmitidas. Afirma que los cánones responden a la ideología del sector de población que los establece. De esta forma, el canon del rock transmite y perpetúa las convenciones de género, eliminando e ignorando la contribución de las mujeres (i.e. Reddington, 2012; Strong, 2001). Algo con graves repercusiones para la ausencia de referentes femeninos que denotan las escenas musicales contemporáneas (O'Sullivan, 2018). El canon masculinizado es reconocible en la música metal (Berkers and Schaap, 2018) y, como ya hemos avanzado, es causante de la siguiente barrera.
- 19) *Falta de referentes femeninos*: numerosas autoras resaltan la importancia de las genealogías y los referentes femeninos en la historia de las mujeres, ya que el poder es traslaticio (Amorós citada en del Valle, 2008). De ahí, como han indicado muchas autoras, las pésimas consecuencias que la ausencia de referentes femeninos de éxito tiene para la participación de las mujeres en las artes y la música (i.e. Nochlin, 1971; McClary, 1991; Citron; 1993 Ramos, 2003). De forma más reciente, se sigue señalando este hecho como una de las grandes barreras para las mujeres en la música popular (i.e. Bain, 2019; O'Sullivan, 2018). En los estudios de música metal, Kahn-Harris (2007) o

Sarah Chaker (2016), entre otros/as, dan cuenta de la ausencia de referentes femeninos, por ejemplo, en el metal extremo.

- 20) *Transmisión cultural de la violencia contra las mujeres*: referida a la transmisión de la violencia contra las mujeres en los productos culturales (i.e. Valencia, 2014). Cómo aparecen las mujeres en las obras artísticas es el reflejo de un determinado estado ideológico del arte y de las relaciones de poder entre los géneros (i.e. Parker y Pollock, 2013 [1981]). Esto no es un hecho nuevo y la llamada “cultura de la violación” es transmitida desde antaño en el arte (i.e. Duncan, 2018 [1982]; Tauroni, 2020). La transmisión cultural de la violencia contra las mujeres supone una barrera disuasoria para la participación de las mujeres muy importante (Segato, 2016, 2018a). La cultura de la violación y la violencia extrema contra las mujeres es un recurso estético comúnmente utilizado en el metal extremo con connotaciones “transgresoras” (Kahn-Harris, 2007); pero como afirma Jasmine Shadrack (2021), no hay nada de transgresor en ello, es algo antiguo y normalizado en la cultura occidentalizada.
- 21) *Representación de la mujer*: estamos expuestos a un bombardeo de imágenes diarias que condicionan nuestra forma de mirar y entender el mundo (Valencia, 2014). De la misma forma, se ha establecido el tipo de mirada dominante (falocéntrica) y representación condicionada (sexista) de tales imágenes (i.e. Mulvey, 2001 [1975]). Berger (2012 [1972]), entre otras/os, mostró el uso utilitario de las mujeres en las artes. La representación, cosificada y sexual de las mujeres tiene dos consecuencias: 1) la devaluación de la persona convertida en objeto, y 2) la estimulación de un imaginario social sobre un supuesto “derecho simbólico” de acceso a los cuerpos de las mujeres (i.e. Ana de Miguel, 2020; Bartky, 1990). En el metal, este tipo de representación sexualizada de la figura de las mujeres en los medios (Brown, 2016) o su representación como *groupies* (Hill, 2016), convive con una representación monstruosa y peligrosa de

cierta tipología de mujeres en letras y artes que cumple otra función social importante: la reafirmación de la creencia de que el control patriarcal es necesario (Walser, 2014 [1993]).

- 22) *Representatividad de la mujer en los medios*: Esta variable responde a enfoques cuantitativos: número de mujeres que aparecen en los medios. Sin embargo, teniendo en cuenta las dos barreras anteriores, la mayor representatividad de las mujeres debería estar ligada a una imagen que dignifique a la figura femenina como partícipe activa y valiosa en un campo concreto. Rosemary Lucy Hill (2016) hace énfasis en su estudio sobre la revista *Kerrang!*, a cerca del escaso número de mujeres que aparecen con un rol de músicas en el metal.
- 23) *Desfavorecer o imposibilitar el desarrollo de la carrera o el ascenso*: referido a acciones u omisiones intencionadas con base ideológica consciente o inconsciente, realizadas para dificultar el desarrollo de las mujeres en la carrera artística (i.e. Nochlin, 1971; Russ, 2018 [1983]). Bain (2019) expone los datos que demuestran la inclinación de los promotores de conciertos a no contratar mujeres en el Reino Unido. En nuestro conocimiento no hay estudios sistemáticos que midan, por ejemplo, la contratación de mujeres en los festivales de metal a niveles globales, como un indicador de la existencia de esta barrera.
- 24) *Sordera aprendida*: referido al proceso por el cual se “ignora” o no se presta atención al discurso si la que habla es una mujer. Esta barrera está relacionada con la autoridad y legitimidad discursiva. Hustvedt (2016) explica cómo este hecho no se produce de forma intencional y está más relacionado con pautas inconscientes, por lo que debemos distinguirla de la devaluación sistemática. Esta barrera tiene incidencia directa en multitud de facetas en la vida cotidiana pero, también, de forma muy pronunciada afecta las oportunidades de influencia de las mujeres en la esfera del saber-poder. Es decir,

afectaría, sobre todo, a las mujeres investigadoras y académicas dentro del campo del metal, críticas de música y roles afines. No encontramos evidencia en la literatura sobre música metal que preste atención a esta barrera, más allá de la argumentación de algunos autores sobre el capital subcultural (Kahn-Harris, 2007).

25) *Falta de recursos económicos (feminización de la pobreza y precarización laboral):*

Linda Nochlin (1971) señaló, décadas atrás, que son las condiciones de posibilidad que tienen las personas, la base primordial para el acceso y desarrollo de cualquier actividad artística. Mavis Bayton (1998) puso de manifiesto los impedimentos materiales que influyen en la ausencia de las mujeres en la música rock, tal como lo habían apuntado los estudios de musicología feminista (i.e. Viñuela, 2003). Las mujeres acumulan el 70% de la pobreza del mundo; acceden a peores empleos, peor pagados, y acumulan más horas de trabajo que los hombres (Fundación COPADE, 2017). Recientes estudios ponen énfasis en la estrecha relación que hay entre las posibilidades de participación de la mujer en la música popular y la economía política, especialmente para las mujeres racializadas (Attrep, 2018). En el ámbito del metal han dado cuenta de este factor diversos autores (i.e. Berkers and Schaap, 2018) desde el Norte Global. También en países del Sur Global están apareciendo análisis que señalan su relevancia (União das Mulheres do Underground, 2021).

26) *Atribución femenina del trabajo de cuidados:* este es otro de los condicionantes más

problemáticos para el desarrollo profesional y artístico de las mujeres. Las mujeres asumen prácticamente la totalidad del trabajo de cuidados gratuito que sostiene la vida en el mundo (Organización Internacional del Trabajo [OIT], 2019). Esto se explica en la literatura feminista por una división sexual del trabajo (Brunet y Santamaría, 2016). La maternidad, el trabajo reproductivo y de cuidados del hogar y familiar se convierten en un obstáculo severo al desarrollo profesional artístico (i.e. Parker and Pollock, 2013

[1981]; Ramos, 2003). En lo musical, se ha argumentado cómo las mujeres experimentan interrupciones en sus carreras por la maternidad y presión social para priorizar las necesidades familiares frente a las personales (Miller, 2016).

- 27) *Discriminación racial y xenofobia en clave de género*: definida como la intersección entre la opresión de género y otras, como la opresión racial/étnica (Crenshaw, 1995). El ámbito del metal ha sido identificado como un espacio no especialmente abierto al pluralismo racial (i.e. Weinstein, 2000 [1991]; Kahn-Harris, 2007). La relación entre género y raza en el metal ha sido el foco de algunos análisis (i.e. Dawes, 2012; Nilsson, 2016). Sin embargo, denotamos una falta de estudios sobre endorracismo en los estudios de metal.
- 28) *Violencia de género directa y actos de poder sexistas*: son varias las autoras que exponen cómo los actos de violencia sexual y verbal directa, ejercidos sobre una mujer, disuaden al resto de las mujeres de actuar (Segato, 2016, 2018a). En las escenas de metal conocemos la existencia de tales actos, por ejemplo, a través de los testimonios de denuncia expuestos en la plataforma activista feminista *Kill the King* (2018). Para precisar la existencia de violencia no únicamente sexual, sino extrema con resultado de muerte contra las mujeres en el ámbito de rock y el metal, remitimos a la investigación en curso que desarrolla Karen Ortiz Cuchivague (2021). Nuestra encuesta distingue actos de violencia y poder sexistas contra mujeres y contra la comunidad LGTBIQ+, para obtener datos más precisos que podamos contrastar.
- 29) *Lenguaje no inclusivo y/o discriminador*: en determinados contextos el uso del lenguaje es más problemático que en otros. Por ejemplo, en español se hace un uso normativo del masculino como genérico. Esta norma afecta gravemente a la visibilización de otras realidades (i.e. Rodríguez Fernández, 2009; Rubio, 2016). Un reciente estudio demuestra que la forma en la que se utilizan las palabras perpetúa los estereotipos de

género (Chestnut y Markman, 2018). También se ha demostrado que el uso del lenguaje no inclusivo en ambientes escolares interfiere de forma negativa en la subjetividad femenina y su rendimiento (Husdvet, 2016). Por otro lado, en determinadas escenas de metal, como la mexicana, se ha identificado el uso de palabras específicas en el lenguaje, con el objeto de discriminar, humillar, invalidar y devaluar a las mujeres de la comunidad (Valverde Montoya, 2020).

- 30) *Valores de universalidad comunitarios*: en referencia a los valores que inspiran el imaginario colectivo y representan el espíritu de la comunidad metalera, ethos o imaginario colectivo (i.e. Walser, 2014 [1993]; Hill, 2016). Valores tales como la autenticidad, hermandad o inclusión son presentados como inherentes y universales en el imaginario colectivo de la comunidad metal. Sin embargo, autoras como Hill (2016) argumentan que estos valores son en realidad un espejismo. A este uso histórico y garantista de tales valores se le ha denominado la “doble verdad” (Ana de Miguel, 2021), ya que expone una imagen falsa de inclusión. Autoras como Diana L. Miller (2014) ponen atención sobre cómo los valores férreos que rigen en la comunidad metal son un obstáculo a la participación femenina. Asimismo, cómo la resistencia al cambio es el factor más incisivo en contra de la igualdad de participación en las escenas de metal (Khan-Harris, 2016).
- 31) *Generación de un relato histórico único androcéntrico*: el relato histórico promovido en la esfera del saber-poder es uno de los mecanismos más importantes e influyentes para constituir a los sujetos (Scott, 1994). La ausencia de mujeres en las narrativas históricas es una violencia simbólica que constituye una epistemología sexista en la producción de conocimiento que se viene imponiendo en las universidades desde el s. XVI (Grosfoguel, 2013). “El silencio sobre las mujeres en la historia del metal se relaciona con este proceso histórico de borrado de las mujeres como sujetos de la

historia y también como sujetos de la producción del conocimiento histórico” (Rodrigues, 2021, cita textual grupo IAP). Aunque en el ámbito del metal diversos autores (i.e. Hickam y Wallach, 2011) han afirmado que la esfera de los estudios de metal es bastante igualitaria, existe un vacío de investigaciones centradas en el rescate de las figuras femeninas como aportaciones a la historia contributiva. Estas investigaciones constituyen una de las necesidades más importantes en la música popular para la justicia intergeneracional y epistémica (Bennett, 2018). Actualmente se están realizando algunos esfuerzos notables en el rock y el metal por hacer visible la contribución de las mujeres desde un área no académica. Lo que estamos observando es que las mujeres no solo han estado desempeñando puestos detrás de bambalinas (i.e. producción, comunicación) tradicionalmente, sino también activamente en los escenarios en contextos de habla hispana (i.e. Estrada, 2008; Cebrián y Manjón, 2020). En nuestra encuesta hemos considerado medir esta variable en la esfera del saber-poder en los medios de comunicación.

Hasta aquí nuestro listado de barreras de género —seleccionadas por el grupo IAP— como posibles limitantes que pudieran estar influyendo en la participación en las escenas de metal. A renglón seguido ofrecemos los resultados de nuestra encuesta.

Resultados Cuantitativos: Encuesta Comunitaria. A continuación, mostramos los resultados de incidencia de las anteriores barreras en las escenas de metal en diversos contextos, a través de los datos obtenidos en nuestra encuesta. Para facilitar la lectura de nuestros datos mostramos dos tablas: la tabla 2 muestra los datos desagregados geográficamente en países del Norte y el Sur Global. En la tabla 3 ofrecemos los datos del resto de barreras desagregados tanto geográficamente como por género; en tanto proporciona indicadores interesantes por contraste, por ejemplo, en la mencionada barrera psicológica. Las tablas 2 y 3 muestran, en la primera columna de la izquierda, el número correspondiente a cada barrera en nuestro anterior

listado, y en la segunda columna la pregunta con la que hemos formulado tal barrera en el formulario de nuestra encuesta. Algunas barreras están planteadas con más de una pregunta para obtener datos más precisos, por lo que aparecen en el cuestionario y nuestras tablas con el número de la barrera más a/b. En las tablas, las barreras no siguen un orden numérico correlativo, ya que hemos alterado el orden de aparición en el cuestionario para evitar un sesgo de interpretación en los participantes masculinos, por asociación inmediata de la pregunta con el género femenino. Tal sesgo apareció en los hombres que forman parte de nuestro grupo IAP en el diseño de la encuesta, por lo que a través de la alteración del orden de aparición de tales preguntas en el cuestionario logramos reducirlo. Pretendíamos conocer, por ejemplo, la incidencia de la barrera psicológica en todos los participantes, no solo las mujeres, para poder contrastar los datos. Mostramos, a continuación, los resultados desagregados geográficamente en la tabla 2.

Tabla 2

Barreras de género en las escenas de metal desagregadas geográficamente

Barreras		Norte Global		Sur Global	
n.º	Pregunta	Sí	No	Sí	No
1	¿Existe en su contexto alguna prohibición formal (norma, ley) para participar en la música metal o asistir a conciertos por motivos de género?	0'5%	99'5%	3%	97%
2	¿En su contexto está mal visto o mal considerado asistir a conciertos de metal o participar en una banda de metal por ser mujer?	18%	82%	35%	65%
5 y 31	¿Es usual que en prensa o charlas sobre la historia del metal en su contexto no aparezca ninguna mujer en el relato?	70%	30%	82%	18%
6	¿Cuándo una mujer destaca en lo musical o artístico se habla de ella como si fuera una excepción a la norma, usando expresiones como "reina del metal" u otras similares?	83%	17%	86%	14%
7	¿En su contexto se usan expresiones como "banda de mujeres" o "frontwoman"?	83%	17%	86%	14%
8	¿Cuándo aparece en medios de comunicación un álbum o banda de mujeres suelen nombrarse otras bandas de mujeres o artistas femeninas anteriores, que puedan darle una pista de cómo suena la banda?	64%	36%	44%	55%

9	¿Aparecen en su contexto, en revistas de metal, podcast, webs, etc., publicaciones especiales dedicadas solo a las mujeres?	49%	51%	52%	47%
14	¿Es usual en su contexto que se niegue que hay sexismo dentro de las escenas del metal?	68%	31%	92%	8%
15	¿Es usual en su contexto, que la obra o bandas masculinas estén mejor valoradas que las integradas por mujeres?	69%	31%	77%	23%
16	¿Es usual en su contexto, que los hombres hagan comentarios que desmerecen, corrigen o enseñan a las mujeres como hacerlo mejor en la música?	59%	41%	62%	38%
18	¿Las listas de los mejores álbumes de la historia del metal, que publican los medios de comunicación en su contexto, son en su mayoría exclusivamente de bandas masculinas?	94%	6%	95%	5%
20	¿Conoce en su contexto bandas de metal que usen letras o artes que sean representaciones de violencia contra las mujeres?	66%	34%	74%	26%
21	¿En su contexto suelen aparecer imágenes de mujeres en el metal sexualizadas en los artes de discos, medios de comunicación como prensa, webs, etc.?	90%	10%	87%	13%
22	¿Ha observado si el número de mujeres que aparecen en los medios de comunicación de la música metal en su contexto es mucho menor a la cantidad de hombres que aparecen?	97%	3%	95%	5%
23	¿Es común que en los festivales y conciertos de metal en su contexto no haya ninguna o casi ninguna banda de mujeres en el cartel?	87%	13%	87%	13%
27 b	¿Hay mujeres negras que participen activamente en las escenas de metal de su contexto?	21%	79%	15%	85%
29	¿Usan generalmente los medios de comunicación especializados en metal de su contexto (revistas, webs, etc.) un lenguaje inclusivo?	28%	72%	21%	79%
30	¿Existe en las escenas de metal de su contexto la creencia de que el metal es un espacio de hermandad, comunidad e inclusión?	85%	14%	84%	15%
12 a	Por favor indique cual es el número de mujeres más aproximado que suelen participar dentro de las bandas en las escenas de su contexto.	Resultados de cumplimiento del principio de pitufina en bandas		Resultados de cumplimiento del principio de pitufina en bandas	
		Sí	No	Sí	No
		46%	54%	52%	48%
12 b	Por favor indique cual es el número de mujeres más aproximado que suelen participar en sus escenas dentro de grupos de trabajo (radio, podcast, promotoras de conciertos, equipos técnicos de sonido, agencias de <i>management</i> , etc.).	Resultados de cumplimiento del principio de pitufina en equipos de trabajo		Resultados de cumplimiento del principio de pitufina en equipos de trabajo	
		Sí	No	Sí	No
		21%	79%	10%	90%

La tabla 2 muestra los datos desagregados geográficamente de las siguientes barreras: 1, 2, 5/31, 6, 7, 8, 9, 14, 15, 16, 18, 20, 21, 22, 23, 27b, 29, 30, 12a y 12b. Como hemos mencionado anteriormente, las barreras 5 y 31 las hemos medido en una sola pregunta. Respecto a las barreras número 12 y 27 las hemos formulado con dos preguntas cada una, para obtener datos más precisos. Así aparecen en esta tabla la 27b o las dos referidas a la barrera número 12, correspondiente al “principio de pitufina”. Con respecto a esta última, nuestro grupo IAP anticipó que habría una diferencia en el cumplimiento del “principio de pitufina” dependiendo de si los puestos desempeñados por mujeres eran de mayor o menor exposición, tal como han confirmado nuestros resultados. De modo que, nuestra encuesta recoge los porcentajes del cumplimiento del principio de pitufina tanto en bandas (n.º 12a) (Norte 46% / Sur 52%), como en equipos de trabajo en medios e industria (n.º 12b) (Norte 21% / Sur 10%), con un notable descenso de su incidencia en tales puestos. Es decir, en los equipos de trabajo de industria o medios se ha identificado una participación de dos mujeres o más, dentro de los mismos equipos de trabajo en medios e industria en un 79% en el Norte Global y en un 90% en el Sur Global. Cuando contrastamos los datos del principio de pitufina con otras barreras, podemos observar correlaciones muy interesantes. Por ejemplo, en contraste con los datos del bajo porcentaje de mujeres negras identificadas (n.º 27b) en las escenas (Norte 21% / Sur 15%), es notable que las mujeres “blancas” son bienvenidas en estos equipos de trabajo de baja exposición en las diferentes escenas.

Por otro lado, nuestro análisis de datos de la tabla 2 evidencia que la violencia simbólica contra las mujeres en medios e industria dentro del metal se manifiesta en tres niveles de intensidad: 1) representación sexualizada (n.º 21), ausencia de representatividad de mujeres en medios (n.º 22) y mantenimiento del canon masculino (n.º 18) con altísimos porcentajes de identificación en el Norte y Sur Global, en horquillas de entre un 87% y 97% en este conjunto de barreras. Este estrato constituye la combinación de barreras más destacada en el Norte

Global de todas las sondeadas; 2) estrategias de borrado mediante la falsa categorización (feminización de la música) (n.º 7), aislamiento del logro (n.º 6), relato único androcéntrico (n.º 5/31), reconocimiento diferenciado (n.º 15), no uso de lenguaje inclusivo (n.º 29) y transmisión de la cultura de la violencia contra las mujeres (n.º 20), con porcentajes en horquillas que van entre el 66% y 86% tanto en el Norte como en el Sur Global; y 3) desmembrar la genealogía femenina (n.º 8) o la anexión de las mujeres al relato historiográfico principal (n.º 9), con porcentajes de identificación en horquillas entre 36% y 55%, tanto en el Norte como en el Sur Global.

De esta forma, podemos afirmar que el metal global comparte una estructura de instituciones de comunicación y producción, a menudo informales, que impide mediante la violencia simbólica —tal como propone Miller (2014) apoyándose en Bourdieu— que el capital femenino sea transformado en capital simbólico y, por otro lado, previene su participación masiva. Esta estructura alimenta y afecta directamente la empleabilidad y contratación femenina. Tal como podemos comprobar, la identificación de la exclusión en la contratación de mujeres en festivales y conciertos, como un mecanismo que impide el desarrollo de la carrera (n.º 23), es muy alta, y coincidente en el Norte y el Sur Global (87%). A pesar de estas cifras, la negación del problema (n.º 14), con porcentajes de identificación de un 68% en el Norte Global y de un 92% en el Sur Global, es muy alta. Sin embargo, y pese a la fatal negación del problema identificada en el Sur Global, una atenta observación de los datos de la siguiente tabla, revelan que los varones encuestados del Sur Global han mostrado una conciencia del problema de género mayor que los del Norte Global en nuestra encuesta.

De igual forma, la tabla 2 muestra que la violencia simbólica en su forma de devaluación sistemática producida en las comunidades y audiencias (i.e. *mansplaining*, devaluación de la opinión) (n.º 16) es inferior a la reproducida en los medios e industria en todo contexto, cae casi 40 puntos en contraste con algunas de las barreras antes comentadas (+/-

60%). Por su parte, los datos muestran altos niveles identificados de sentimiento comunitario (n.º 30) en las escenas (Norte 85% / Sur 84%). Contrastando estas evidencias con los datos de la siguiente tabla, obtenemos indicadores plausibles de la existencia de dos esferas diferenciadas dentro de las escenas de metal, con diferentes mecanismos de exclusión. Finalmente, la tabla muestra las prohibiciones formales del contexto (n.º 1) sin índices notables que remarcar. Asimismo, las presiones ejercidas del contexto (n.º 2), en el que el porcentaje aumenta hasta el 35% en el Sur Global, cuestión que amerita estudios más específicos. A continuación, ofrecemos el resto de las barreras analizadas en nuestra encuesta, esta vez, con los datos desagregados tanto geográficamente como por grupos de género.

Tabla 3

Barreras de género en las escenas de metal desagregadas geográficamente y por grupos de género

Barreras		Norte Global						Sur Global					
		Femenino		Masculino		Queer		Femenino		Masculino		Queer	
n.º	Pregunta	Sí	No	Sí	No	Sí	No	Sí	No	Sí	No	Sí	No
3	¿Ha notado que en su escena se pregunta a las mujeres por las bandas que conoce u otros datos para “valorar” si la persona es “suficientemente metatera”?	65%	35%	44%	56%	86%	14%	88%	12%	66%	34%	100%	0%
4	¿Conoce algún caso en que la autoría de una canción, letra, diseño de arte, etc. perteneciente a una mujer se haya atribuido a otras personas?	19%	81%	12%	88%	46%	54%	41%	59%	33%	67%	66%	34%
10	¿Ha notado que los hombres artistas de su escena de metal se auto-representan, en las redes sociales u otros medios, celebrando sus logros o dándose importancia y en cambio las mujeres lo hacen de forma más discreta y humilde?	52%	48%	24%	76%	66%	34%	76%	24%	44%	56%	66%	34%
11	¿En su propia experiencia, siente algún tipo de reparo, dificultad, inseguridad o vergüenza para exponer su imagen (redes sociales, etc.) o su obra (si es artista)?	36%	64%	20%	80%	46%	54%	35%	65%	11%	89%	33%	67%
13	¿Considera que es generalizado que los hombres de una banda, equipo de producción o promoción de conciertos, técnicos, estudios de	54%	46%	24%	76%	46%	54%	64%	36%	38%	62%	100%	0%

	grabación, prensa, etc. prefieren y se sienten mejor si trabajan con otro hombre en lugar de con una mujer?												
17	¿Ha notado si los hombres reciben más y mejor apoyo que las mujeres en el intercambio de conocimientos y ayuda por parte de los miembros de las escenas de metal cuando están aprendiendo su instrumento o iniciándose en la música?	57%	43%	20%	80%	73%	27%	70%	30%	38%	62%	66%	34%
24	¿En su experiencia, ha notado que su opinión es considerada menos importante si participa en una conversación en un grupo de varones sobre música, álbumes, instrumentos, etc.?	63%	37%	6%	94%	60%	40%	70%	30%	0%	100%	33%	67%
25	¿Tiene dificultades económicas para adquirir equipo, instrumentos, entradas de conciertos o discos?	44%	56%	18%	82%	73%	27%	58%	42%	44%	56%	100%	0%
26	¿Considera que la maternidad, el trabajo doméstico y de cuidados limitan o dificultan las posibilidades de participar en la escena?	69%	31%	44%	56%	80%	20%	94%	6%	55%	45%	66%	34%
27 a	¿Tiene constancia de actitudes o comentarios racistas o discriminatorios por cuestiones de raza o etnia en las escenas de metal de su contexto?	51%	49%	30%	70%	53%	43%	58%	42%	50%	50%	100%	0%
28 a	¿Tiene constancia de algún suceso o acción de agresión, abuso sexual o violencia verbal contra las mujeres en las escenas de metal de su contexto?	58%	42%	22%	78%	80%	20%	64%	36%	61%	39%	100%	0%
28 b	¿Tiene constancia de cualquier acto de agresión, violencia o comentarios irrespetuosos contra una persona LGTBIQ+ en las escenas de su contexto?	47%	53%	34%	66%	66%	34%	64%	36%	44%	56%	66%	34%
19	Por favor nombre 3 bandas/artistas que hayan sido una influencia o importantes para usted.	61% de las mujeres y personas de la comunidad LGTBIQ+ participantes en la encuesta del Norte Global no citan ninguna mujer artista entre sus referentes.						65% de las mujeres y personas de la comunidad LGTBIQ+ participantes en la encuesta del Sur Global no citan ninguna mujer artista entre sus referentes.					

La tabla 3 muestra los datos desagregados geográficamente y por género de las siguientes barreras: 3, 4, 10, 11, 13, 17, 24, 25, 26, 27a, 28a, 28b, y 19. De igual manera en esta tabla aparecen preguntas dobles para algunas barreras como la 27 y la 28. La barrera

número 19 se ha formulado con una pregunta abierta en la que las personas podían escribir libremente sus bandas o artistas de referencia. Tal como muestran nuestros resultados, la combinación de barreras descritas en la tabla anterior tiene un fuerte impacto en la generación de referentes femeninos (n.º 19). Un notable 61% en el Norte Global y 65% en el Sur Global de mujeres y personas de la comunidad LGTBIQ+ no cita ninguna artista femenina de metal entre sus referentes.

El porcentaje de identificación de la sordera aprendida (n.º 24) en el grupo de las mujeres se eleva hasta un 63% en el Norte Global y un 70% en el Sur Global pero, como hemos argumentado, esta barrera debe distinguirse de la devaluación sistémica en nuestras apreciaciones, ya que es un sesgo principalmente inconsciente. Sin embargo, es llamativa la distancia en la percepción que tiene el grupo femenino o el LGTBIQ+ con respecto al masculino sobre esta misma barrera; en la que solo un 6% en el Norte Global y un 0% de los varones en el Sur Global creen que sus opiniones son “ignoradas”. En cuanto a la discriminación de género explícita (n.º 3), que supone el “juicio” al capital subcultural de las mujeres en las escenas de metal, resalta como la barrera primordial en la esfera comunitaria-audiencia; con un porcentaje de identificación por encima del 65% en todos los grupos y contextos, excepto en los varones del Norte Global que la reconocen en menor grado, 44%. Estas evidencias —unidas a que la asortatividad de género (n.º 13) masculina, identificada por el grupo de las mujeres (Norte 54% / Sur 64%), no está en correlación directa con los altos niveles identificados de sentimiento comunitario en las escenas, así como tampoco, con los bajos índices de identificación del principio de pitufina en puestos de baja exposición en medios e industria, descritos en la anterior tabla— nos hace argumentar a favor de distinguir la esfera de la producción e industria musical de la comunitaria-audiencia en los análisis de género. Nuestros resultados sugieren dos territorios o esferas diferenciadas dentro de las escenas de metal con diferentes herramientas, mecanismos de exclusión y niveles de violencia

simbólica. Esta disparidad en los niveles identificados en ambas esferas podría ayudar a la comprensión de las contradicciones existentes entre aquellos estudios que explican las escenas de metal como esferas en las que es posible el empoderamiento femenino y la transgresión de los roles de género impuestos, a pesar del sexismo, y aquellos otros que describen el metal como un espacio hipermasculinizado y machista, donde las mujeres quedan reducidas a objetos de consumo.

Por otro lado, podemos afirmar que se confirma la discutida barrera psicológica (n.º 11) femenina. Esta es una característica con un mayor índice en las mujeres que en los varones, aunque no determinante, mantiene niveles moderados y similares en el Norte y el Sur Global (Norte 36% / Sur 35%). Sin embargo, es el grupo LGTBIQ+ en el Norte Global, el que destaca el porcentaje más elevado de autoimagen negativa, inseguridad o barrera psicológica (46%). Es interesante que, en todos los casos, esta barrera es inferior en el Sur Global para todos los grupos (mujeres, LGTBIQ+ y varones) en comparación con el Norte Global. Algo que amerita ser reflexionado. Excepcionalmente, los varones del Norte Global se elevan en casi 10 puntos al afirmar inseguridad o autoimagen negativa con respecto a los varones del Sur Global (Norte 20% / Sur 11%). Podemos afirmar que, en conjunto, esta barrera resulta mucho menos determinante que otras limitaciones contempladas en la encuesta. Sin embargo, la moderada autoidentificación de la barrera psicológica femenina contrasta, por ejemplo, con la percepción general que las mujeres encuestadas han afirmado tener sobre la forma inferiorizada en la que se auto-representan las mujeres en comparación con los varones dentro de las escenas (n.º 10). Algo que puede estar evidenciando un sesgo de autopercepción de las mujeres encuestadas sobre sí mismas. En definitiva, afirmar la existencia de la barrera psicológica femenina —que es a su vez explicativa de la débil auto-representación femenina— es un arma de doble filo para las mujeres. Debe utilizarse, pues, de forma moderada y muy estratégica en el diseño de

las acciones, y enfocada hacia el empoderamiento más que hacia la consideración explicativa de la ausencia de mujeres artistas.

Asimismo, la violencia directa, abusos sexuales o actos de poder discriminatorios contra las mujeres (n.º 28a) identificados por mujeres son altos, y superiores en el Sur Global (Sur 64% / Norte 58%). Estos porcentajes de identificación sobre los actos de violencia directa contra mujeres ascienden en el grupo de personas LGTBIQ+ (Norte 80% / Sur 100%). Por otro lado, los actos de violencia directa contra LGTBIQ+ (n.º 28b) identificados por mujeres se mantienen en rangos iguales en el Sur Global y desciende en el Norte Global (Sur 64% / Norte 47%), con similares porcentajes de identificación en el propio grupo de personas queer en el Norte Global y aumentando en el Sur Global (Norte 66% / Sur 66%). Los varones del Norte Global identifican en mayor grado los actos racistas (n.º 27a) (30%) y los actos de violencia contra la comunidad LGTBIQ+ (34%) que los actos violentos contra las mujeres (22%). Los actos racistas (n.º 27a) se mantienen en el resto de los grupos y contextos en porcentajes de identificación similares a los actos de violencia contra mujeres y LGTBIQ+, excepto en el grupo LGTBIQ+ del Sur Global, que los reconoce en un 100%. Combinación que, unida a la violencia simbólica, resulta explicativa de la baja identificación de mujeres racializadas negras descrita en la anterior tabla.

El Sur Global tiene dificultades específicas que están por encima o igualan los valores de la violencia simbólica que ha quedado identificada en medios e industrias; tales como las dificultades económicas (n.º 25) de las mujeres (58%) o de la comunidad LGTBIQ+ (100%), así como la falta de disponibilidad de tiempo propio en las mujeres (n.º 26) por trabajo de cuidados y reproductivo (94%). En cuanto a los factores económicos, el grupo masculino del Sur Global muestra los mismos porcentajes de dificultad económica, para aspectos básicos de la participación, que el grupo femenino del Norte Global (44%). El porcentaje de varones del Norte Global que asevera tener dificultades económicas desciende más de 20 puntos en

comparación con el resto de los grupos en todos los contextos (18%). Si lo contrastamos con el porcentaje del colectivo LGTBIQ+ del Sur Global, desciende más de 80 puntos.

Por otro lado, en el Sur Global, la discriminación identificada por el grupo de mujeres en el proceso formativo intracomunitario (n.º 17) (Sur 70% / Norte 57%), así como la manifestación de discriminaciones de género explícitas a través del cuestionamiento sistemático del capital subcultural de las mujeres en la comunidad-audiencia (n.º 3) (Sur 88% / Norte 65%), y la apropiación de la autoría femenina (n.º 4) (Sur 41% / Norte 19%) es superior a los contextos del Norte Global. Constituyendo la exclusión en el proceso formativo de las mujeres, principalmente del Sur Global, una limitación importante a la participación. Estos mecanismos discriminatorios, junto a la falta de condiciones económicas y disposición del tiempo propio de las mujeres por asunción del trabajo reproductivo y de cuidados, provocan una intersección de barreras difícilmente superable.

En consecuencia, las escenas de metal del Sur Global soportan cuatro barreras limitantes a niveles muy altos de primer orden: 1) económica para todos los grupos, especialmente LGTBIQ+. Para las mujeres se suman, además: 2) trabajo de cuidados, 3) violencia simbólica y 4) deficiencia en el proceso formativo. A partir de aquí podemos establecer que:

- Las mujeres del Norte Global en las escenas de metal evidencian índices muy altos de violencia simbólica como primera barrera, junto a índices moderados-altos de violencia directa, dificultad económica, trabajo de cuidados o exclusiones en el proceso formativo.
- Las mujeres del Sur Global denotan índices muy altos de violencia simbólica y trabajo de cuidados, junto a índices altos de violencia directa, deficiencia económica y exclusiones en el proceso formativo.
- El colectivo LGTBIQ+ en el Sur Global sufre los índices tope de todos los grupos en deficiencia económica, junto a índices altos de violencia directa.

- El colectivo LGTBIQ+ en el Norte Global sufre índices altos de deficiencia económica (siendo también el grupo más afectado de todos los de estos contextos), junto a índices moderados-altos de violencia directa.

En cuanto al racismo en clave de género, nuestros datos sugieren la enorme diferencia que supone la raza ante las dificultades que afrontan las mujeres para participar en las escenas de metal. De igual modo, junto al bajo índice de identificación de participación de mujeres negras en las escenas, es presumible que haya habido un bajo porcentaje de mujeres negras participantes en la encuesta, algo que requiere de análisis posteriores que amplíen la mirada sobre este grupo concreto y sus especiales dificultades de acceso. Es lógico suponer que los índices antes referidos de trabajo de cuidados y dificultades económicas que afrontan las mujeres del Sur Global, para las mujeres racializadas negras sean desorbitados. Algo que, junto a los niveles de identificación de actos racistas disuasorios de la participación, y las específicas violencias de género en las escenas de estos contextos, podrían presumiblemente explicar tal “ausencia”. Por tanto, este grupo de mujeres racializadas negras del Sur Global podría acumular todas las violencias y opresiones que afectan al resto de grupos.

En conclusión, las escenas de metal están profundamente atravesadas tanto por barreras estructurales específicas en los contextos del Sur Global, como por barreras internas graves y concentradas mayormente en la esfera simbólica en el Norte Global. Estos límites internos se sitúan en la esfera de los medios e industria, más que a niveles comunitarios-audiencias, y funcionan como un dispositivo que disipa la participación femenina y promueve su devaluación sistemática. Consigue así mantener un estatus de valor garantizado para los participantes masculinos blancos en el Norte Global, que no encuentra competencia.

Por el contrario, la participación de mujeres blancas en puestos de baja exposición de la industria y los medios es bienvenida, como ya hemos referido. De igual modo, el mecanismo de la violencia simbólica funciona de forma vincular y a un mismo nivel de intensidad con el racismo y la LGTBIQ+-fobia al manifestarse en actos concretos de violencia directa. Hecho que, junto a la precariedad económica generalizada en los contextos del Sur Global, y para la comunidad LGTBIQ+ en todo contexto, asegura el descarte de igual manera a mujeres racializadas, varones racializados y personas LGTBIQ+. Este fenómeno vincular entre sexismo, LGTBIQ+-fobia y racismo se reproduce incluso en las escenas de metal de los contextos del Sur Global, donde los varones —blancos racializados o mestizos (a ojos del Norte) y precarios— reproducen internamente las mismas lógicas y mecanismos excluyentes, incluso con mayor énfasis. Una cuestión en estrecha relación con la colonialidad estética que describen autores como Walter Mignolo (2010).



Hasta aquí el texto que reproduce nuestro artículo colectivo. Una vez mostrado nuestro diagnóstico social sobre barreras de género en las escenas de metal del Norte y el Sur Global, a continuación, ofrezco los productos que han sido desarrollados por el grupo IAP, con la finalidad de dar visibilidad a la problemática en la comunidad.

4.4.2. *Intervención/Devolución a la Comunidad*

Todos los productos generados por el grupo IAP —página web, vídeo-hechizo, artículo colectivo, serie de vídeos *No Me Toques el Ampli* y *playlist* feminista— están disponibles para su visualización y consulta a través del siguiente QR-7.



QR-7. Web *Breakthrough Ritual*

En definitiva y para cerrar este capítulo, he mostrado el desarrollo del proyecto IAP y los resultados obtenidos en el mismo. Como he reiterado anteriormente, este proyecto de investigación e intervención con la comunidad feminista del metal ha logrado, a la par, informar mis resultados en esta disertación. De esta forma, me ha ofrecido información fidedigna y rigurosa sobre la clave contextual para la comprensión de la emergencia del metal feminista en diferentes contextos, así como la identificación de las diferencias discursivas entre las bandas, ya expuestas en el cap. 3. La obtención de tal información no ha estado reñida con el diseño de una investigación comprometida con las problemáticas de los sujetos de mi estudio. A la par, ha logrado realizar una contribución a su causa, gracias a la utilización de la metodología de Fals Borda. En el siguiente capítulo ofrezco otra intervención, esta vez en el ámbito educativo, que tiene por objetivo explorar la potencialidad de las estrategias de liberación del metal feminista, como posibles herramientas para las pedagogías críticas y feministas restaurativas.

Capítulo 5

El Metal Feminista como Herramienta Pedagógica

(Tercera Fase de la Investigación)

Hago este breve recuento histórico para recordarnos que las mujeres, junto a todos aquellos sujetos entendidos como subalternos o disidentes de las categorías heteropatriarcales y cis-sexuales, hemos vivido en la violencia explícita a través de la historia [...] ha sido usada contra nosotros como una suerte de pedagogía de la subalternización [...] parte de nuestra cotidianidad, de nuestra educación.

Sayak Valencia, 2022, vídeo, 19 min. 38 seg.

En el presente capítulo, ofrezco el desarrollo de la tercera fase de la investigación, correspondiente al cumplimiento del objetivo general; 6) desarrollar una experiencia piloto de implementación de las estrategias del metal feminista en el ámbito educativo. En primer término, en el epígrafe 5.1., expongo un marco teórico específico que fundamenta el enfoque y la elección del diseño metodológico en esta etapa final de mi investigación. Tal marco está constituido a partir de aportes de las pedagogías críticas y feministas. Seguidamente, en el epígrafe 5.2., describo el diseño metodológico correspondiente a esta fase investigativa. Finalmente, en el epígrafe 5.3., ofrezco los resultados, a partir de la descripción de cada una de las sesiones realizadas en el taller-laboratorio desarrollado en el Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG), de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

5.1. Marco Teórico al Capítulo

El marco teórico que fundamenta la tercera fase de mi investigación está basado en las pedagogías críticas y feministas. Me enfoco, a continuación, en realizar un abordaje sucinto que navega los principales fundamentos y autores/as que han contribuido a desarrollos, que utilizo como puntos de anclaje importantes para este estudio. Las pedagogías críticas

conforman tipos de enseñanza que involucran al estudiante en el cuestionamiento crítico del mundo, las condiciones de existencia, etc., guiando al/a la estudiante en el desarrollo de prácticas alternativas de pensamiento/acción que se erigen como liberadoras y transformadoras de las condiciones sociales. Algunos de sus principales exponentes son Paulo Freire con reconocidas teorizaciones —sobre la *Pedagogía del Oprimido* (1970) o *La Educación Como Práctica de la Libertad* (2009 [1965])— en oposición al régimen de lo que denomina “la educación bancaria”. Paulo Freire supondrá una influencia masiva en muchos/as de los autores/as que, en adelante, aquí se citan. Otro de los grandes autores es Henry Giroux (2001) cuya propuesta de una pedagogía para la emancipación recurre a la conceptualización transfronteriza de los/as docentes como trabajadores/as culturales. También, Peter McLaren (1997), cuya propuesta sigue un enfoque sobre la educación crítica revolucionaria y posmodernista de resistencia, en contra de lo que define como educación y cultura depredadora. En todos los casos anteriores, encontramos que la educación está situada en un cruce de caminos entre la pedagogía y la política, entre el aula y la sociedad.

Tal cruce, se fundamenta en la idea de que el conocimiento está mediado por relaciones sociales e históricas y, por lo tanto, no es neutral ni está separado del poder. Ambos lados, conocimiento y relaciones sociales, forman así un nudo indivisible para las pedagogías críticas. Del mismo modo, las pedagogías críticas consideran que los individuos están socializados en ciertas formas de ver y comprender el mundo, a través de las instituciones educativas, familiares, culturales, etc. Dichas instituciones, al ser parte estructural de la ideología y cultura dominante, la reproducen. Por tanto, los hechos sociales no pueden desvincularse de las formas ideológicas de producción del discurso y la subjetividad humana. De igual modo, las pedagogías críticas ven en el aula un lugar de contestación y transgresión de las formulaciones acríticas —así como una arena de negociación de las identidades de los/as estudiantes— a través de prácticas de enseñanza en modalidades insurgentes que ponen en riesgo lo asumido

como “natural”, dentro del orden establecido; las normas legitimadoras de la vida social, el comportamiento y la conducta “adecuada” o socialmente permitida, etc. Las pedagogías críticas intentan la desestabilización de las configuraciones sociales existentes, invitando a los/as profesores/as y estudiantes a analizar las relaciones entre sus vidas y experiencias cotidianas, las prácticas educativas, los conocimientos que producen y las disposiciones sociales, culturales y económicas (Giroux y McLaren, 2014 [1994]). En última instancia, ayudando al estudiantado a cuestionar la formación de sus subjetividades (McLaren, 1997). En definitiva, las pedagogías críticas se dirigen a intentar revertir la “pedagogía de la subalternización” en la que han vivido muchas personas a lo largo de la historia (Sayak Valencia, 2022).

La cita de Sayak Valencia, que abre este epígrafe, es la constatación tanto de una realidad histórico-social problemática como de un déficit educativo, que impide revertirla. Para Ana de Quiroga (2009 [1985]) sería cristalino que el problema social de las violencias históricas, en todas sus versiones, así como el proceso de subjetivación de las personas están estrechamente relacionados. Se trata de un problema interrelacionado de aprendizaje, nos diría, señalándonos la convergencia entre el pensamiento de Freire y Pichón-Rivière. La brillantez de Ana de Quiroga está en ser capaz de articular conocimientos estableciendo un nodo, un puente entre la psicología social y la pedagogía crítica. Tanto así que, al exponer tal vínculo, visibiliza la flaqueza de las políticas educativas que hacen tabula rasa epistemológica con las ligaduras de producción bio-geo-histórico-sociales del conocimiento. Tales políticas pedagógicas se centran en la memorización segmentada de verdades predefinidas y el perfeccionamiento de técnicas y competencias instrumentales. Las pedagogías críticas emergen entonces como una contra-epistemología/pedagogía a partir de la reflexión crítica, que hace posible la comprensión articulada del mundo y de los hechos sociales concretos que ocurren en nuestras vidas.

Así, las pedagogías críticas suelen prestar atención a la deconstrucción/configuración crítica de las subjetividades en el aula. Las diferentes ramas de la teoría crítica han señalado cómo el “currículum oculto” es una de las fórmulas de la pedagogía de la subalternidad, a través de lo que Shahrzad Mojab (2009) llama “aprendizaje por desposesión”. Al respecto, Mojab explica que esta es una forma de enseñanza que arrebató a los/as desposeídos/as la capacidad de comprensión y acción de/sobre sus propias vidas. Elimina aquellos aspectos explicativos de las condiciones sociales, económicas e identitarias del contexto. De forma que, el tipo de aprendizaje por desposesión promueve una adaptación de las personas a las estructuras dominantes, garantizando la generación de subjetividades convenientes al sistema ideológico imperante (i.e. Mojab, 2009; McLaren, 1997).

La adaptación subjetiva a la cultura dominante provee identidades domesticadas y domesticadoras sobre los aspectos no reglados de la vida diaria (McLaren, 1997). Por tal motivo, las pedagogías críticas, en general, sostienen la idea de que: “no solo es imposible desvincular la pedagogía de sus relaciones con la política, sino que [pretenderlo] es teóricamente deshonesto” (McLaren, 1997, p. 270). En tanto, los asuntos de justicia social requieren urgentemente de planteamientos pedagógicos que no solo incluyan la alfabetización política de las personas —que han aprendido la subalternidad como forma de vida a través de las violencias cotidianas— sino que trabajen en la restauración de los daños infligidos por las prácticas sociales discriminatorias/opresoras:

Los profesores tienen el mandato de comprender sus propios procesos de formación de identidad, así como los de sus estudiantes. Y para ello necesitan tener como mínimo una comprensión rudimentaria de cómo se producen sus subjetividades. (McLaren 1997, p. 184)

Este es un enfoque que sigue este estudio y expande la función pedagógica hacia una contra-pedagogía de la subalternidad restaurativa de los daños psico-emocionales de la

subjetividad, que está prácticamente ausente de las aulas y, en muchas ocasiones, también de las propias pedagogías críticas. En tal sentido, McLaren advierte que las pedagogías críticas han hiperenfatizado la relación entre la educación y la economía política obviando las políticas del cuerpo y el deseo: “negándose a analizar el rol de los signos, símbolos, rituales, narrativas y formaciones culturales en el nombramiento y construcción de las subjetividades y voces de los estudiantes” (1997, p. 56). El autor dedica en sus textos —*Schooling as a Ritual Performance* (1986) y *La Vida en las Escuelas. Una Introducción a la Pedagogía Crítica en los Fundamentos de la Educación* (2005 [1984])— uno de los análisis más salientes y reconocidos sobre los elementos rituales que configuran la vida diaria en las escuelas. El autor muestra cómo, a través del control del cuerpo y el movimiento, se refuerza la aceptación del conocimiento recibido como “sagrado” y, paralelamente, se indica la posición de inferioridad del alumnado.

Un ritual pedagógico, afirma, que aliena la mente a través del cuerpo. Por tanto, es crucial para las pedagogías el potencial de influencia que la configuración de los rituales tiene para las personas. Los rituales pueden ser un semillero de transformación (interior y exterior) cuando se combinan con la práctica artística (Bickel, 2008, 2020). Los elementos rituales o ritualización de la práctica artística subvierten el paradigma racional, ofreciendo un aprendizaje holístico que involucra cuerpo-mente-emociones, capaz de realizar una desconexión de las creencias arraigadas y una resignificación de éstas. Las teorizaciones de McLaren sobre el ritual educativo serán una base fundamental para el desarrollo de mi experiencia pedagógica en este capítulo, en tanto el autor considera que, haciendo los rituales más creativos, dinámicos, generativos y físicamente participativos, cambia la disposición al aprendizaje de las personas. Pero también, siguiendo mi enfoque desde la psicología social, pueden ayudar a reformular la subjetividad de las personas. Este será uno de los puntos de indagación que aborda mi experiencia pedagógica.

De otro lado, McLaren (1997) enfatiza la necesidad educativa de realizar una alfabetización cultural capaz de despertar una conciencia crítica sobre la influencia que tienen en nuestras subjetividades las producciones de los *massmedia*. Postura que profesan los doctores Rafael Marfil Carmona y Ángel García Roldán, al afirmar la necesidad de una alfabetización política de las artes (Marfil, 2022, 26 de abril), así como de una educación artística con atención crítica a las producciones y narrativas culturales e hipermedia, ya que estas consiguen crear una “crisis de realidad” (García Roldán, 2022, 25 de abril). Es aquí donde queda evidenciada, según McLaren (1997), la necesidad de una pedagogía que enseñe una “estética fundamentada” (Willis citado en McLaren, 1997), proporcionando los recursos simbólicos para una formación social creativa y crítica. Recursos simbólicos, que sirvan al sujeto para desenvolverse de forma crítica ante la cultura común. Es decir, capaces de generar un conocimiento y conciencia crítica sobre la dimensión sensible de las personas, haciendo posible una comprensión de la inversión que ejercen las narrativas en la economía afectiva. Por tanto, —como afirma Agustín Escolano Benito (2018)— la glosa corporal, ritos, máscaras y afectos son los sintetizadores del *habitus* en el proceso formativo a los que hay que prestar especial atención, ya que:

El conocimiento es algo más que una construcción sintáctica, y la ideología está vinculada principalmente con la producción del discurso y con el ámbito de la inversión corporal, con la política del placer. (McLaren, 1997, p. 69)

Hasta aquí, se han esbozado dos ejes dentro de las pedagogías críticas que me interesa abordar, ya que serán guías en el diseño del laboratorio-taller. Por un lado, la atención a las dimensiones físico-sensuales y el cuerpo en el aula a través de los llamados sintetizadores del *habitus* del proceso formativo y, por el otro, la importancia que la pedagogía crítica posa sobre la alfabetización de las artes, producciones y narrativas culturales y la educación estética fundamentada. Las sintetizo seguido.

5.1.1. El Cuerpo en el Aula y la Pedagogía Feminista

Al respecto de la dimensión físico-sensual, la teoría feminista y los estudios de género ofrecen aportes muy enriquecedores para las pretensiones de cualquier pedagogía crítica, debido a la notable atención que han puesto en la comprensión y análisis del cuerpo, el deseo, la sexualidad y el plano afectivo-sensorial. A pesar de que la educación es un punto central tanto del activismo como de la teorización feminista para la transformación social, no ha existido mucho desarrollo teórico sobre las pedagogías feministas como marco epistemológico (Martínez y Bernardos, 2018). Esto se debe a que el desarrollo de la pedagogía feminista en el plano filosófico está en gran medida por desarrollar (Maceira, 2008).

Sin embargo, como afirma Luz Maceira (2008) —en su texto *El Sueño y la Práctica de Sí. Pedagogía Feminista: Una Propuesta*— la pedagogía feminista ha estado muy presente en el movimiento feminista, mayormente fuera de los ámbitos educativos reglados, en proyectos populares y de forma práctica, pero con “una notable falta de conocimiento de la teoría feminista” (p. 98). No obstante, debemos considerar que estos enfoques son de un gran valor teórico para el feminismo, por las grandes distancias que tienen con otros aprendizajes colaborativos; ya que, la pedagogía feminista está diseñada con estrategias destinadas a resistir, en lugar de reproducir los discursos dominantes (Mayberry, 1999). Conocemos de igual modo, la notable influencia —invisibilizada— que la praxis artística tuvo en la generación de la pedagogía feminista, fundamentando los procesos del arte feminista, así como los programas educativos del arte feminista en la década de los 70 en Norteamérica (Meyer y Wilding, 2012). A lo largo de esta disertación, he mostrado cómo el metal feminista emula las fórmulas procesuales del arte feminista, a tal punto que cumple con rigor todos los requerimientos de las pedagogías feministas: 1) aprendizaje participativo-colaborativo, 2) validación de la experiencia personal, 3) fomento de la justicia social, el activismo y la responsabilidad social, y 4) desarrollo del pensamiento crítico (Ferguson 2019b basado en Stake y Hoffman).

En los contextos de habla hispana (España y Latinoamérica), indica Luz Maceira (2008) que la relación entre el feminismo y la educación se ha dado fundamentalmente a partir de propuestas coeducativas, con el objetivo de alcanzar la igualdad de oportunidades. Explica que, principalmente, los desarrollos coeducativos se enfocan en la eliminación de las diferencias históricas entre aprendizajes femeninos y masculinos, la inclusión de mujeres en el currículum o el análisis crítico de los roles de género. Como advierte la autora —siguiendo a Marcela Lagarde— un enfoque que no debería considerarse como pedagogía feminista, pues: “la institucionalización de la perspectiva de género se trabaja de forma superficial al no recurrir a una pedagogía crítica [...] que exigiría cambios personales, íntimos y vitales” (Lagarde citada en Maceira, 2008, p. 95).

De igual forma, Elías Cruz (2020) advierte que estas pedagogías están intrínsecamente vinculadas al aprendizaje de la libertad y, por tanto, aquellas pedagogías de género que realizan un ejercicio de transmisión de información, sin contemplar la transformación personal son solamente un “espejismo pedagógico” (cap. 2, párr. 4). Es decir, la coeducación así planteada no estaría incidiendo en los aspectos subjetivos, simbólicos y materiales del estudiantado para una real emancipación. En tal sentido, coincido con el enfoque de que una pedagogía feminista restaurativa debería tener en cuenta la puntualización que hacen autoras/es como Nancy M. Henley (citada en Aliaga, 2007), al respecto de la violencia simbólica y su función subalternizadora; ya que ésta no opera en el orden exclusivo del lenguaje, sino que el cuerpo tiene una importancia central en su configuración.

En la actualidad, existen muchas formas de hibridación de las prácticas corporales con las terapias psicológicas y con la intervención social. No son tan usuales verlas aplicadas a las pedagogías críticas de género/feministas. Un déficit importante, si tenemos en cuenta que no bastan los enfoques cognitivos para deshacer las marcas de la opresión en los cuerpos que, a su vez, configuran en gran medida la subjetividad. Tal como afirma Bourdieu:

El reconocimiento de la dominación es un acto de conocimiento, sin que eso implique, no obstante [...] esperar la liberación de las mujeres del efecto automático de la “toma de conciencia”, al ignorar, a falta de una teoría disposicional de las prácticas, la opacidad y la inercia que resultan de la inscripción de las estructuras sociales en los cuerpos. (Bourdieu, 2020, p. 33)

Asimismo, podemos nombrarlo un déficit importante, si consideramos que el asunto del cuerpo es una cuestión principal en la educación, siguiendo a Le Breton (2002 [1990]). Según el autor, el cuerpo en educación está sometido a diversas prácticas y elaboraciones que le dan un lugar dependiendo de sus valoraciones sociales y culturales; se le forma, se le regulariza, se normaliza o se potencializa (Le Breton, 2002 [1990]). Asimismo, —debido al enorme impacto, costes humanos y económicos que el trauma social tiene en las sociedades contemporáneas— Bessel Van der Kolk (2021) defiende la inclusión en los ámbitos educativos de un arte de la autorregulación corporal. Como he referido ampliamente en capítulos anteriores, Van der Kolk propone la enseñanza de técnicas corporales como las danzas, cantos, juego de roles, meditación, etc. Algunas experiencias pedagógicas que contemplan esta relevancia en el Sur Global son las desarrolladas por Joan Rebmann Condon y Patricia Mathes Cane (2011), a través de su programa de educación popular *Capacitar*. Rebmann Condon y Mathes Cane han implementado talleres educativos en numerosos países con poblaciones afectadas por la opresión y el trauma intergeneracional (i.e. El Salvador, Honduras, México, Chile, Ruanda, Indonesia, Irlanda, Estados Unidos). Su objetivo principal ha sido proporcionar un aprendizaje sobre algunas técnicas corporales —que ayudan a liberar y sanar los efectos del trauma social de forma natural— con impresionantes resultados en grupos de mujeres, migrantes o personas racializadas.

Una de las experiencias pedagógicas feministas que involucran al cuerpo es la descrita por Diana L. Gustafson en su texto *Embodied Learning: The Body as Epistemological Site*

(1999). Gustafson atendió una experiencia pedagógica —desarrollada durante su etapa de estudiante sanitaria— que hibridaba prácticas de respiración con lectura crítica de textos y, que más tarde, ella misma puso en práctica como docente, dentro del programa de estudios de las mujeres en su universidad. En concreto, Gustafson introduce las técnicas de respiración provenientes del *qui gong* de la medicina china al inicio de sus clases, con el objetivo de explorar el aprendizaje a través del cuerpo como una modalidad de aprendizaje transformador. Para ello, Gustafson se basa en las teorizaciones de bell hooks, así como en las afirmaciones de Himani Bannerji, sobre las formas generativas o consumidoras del conocimiento.

Del mismo modo, la autora sigue las argumentaciones de Patricia Cantron sobre los pasos generales del aprendizaje transformador. Siguiendo a Cantron, Gustafson señala los siguientes pasos: 1) reconocimiento de los sistemas de creencias y asunciones subterráneas que guían nuestro comportamiento, 2) generación de un espacio seguro donde se implementen actividades destinadas a cuestionar y hacer explícitas tales asunciones, y 3) integración de nuevas asunciones desde una perspectiva más amplia que reemplace la vieja perspectiva. Del enfoque de Cantron llama mi atención uno de los pasos principalmente —ya que los otros dos, a mi modo de ver, son una propuesta que casa con el aprendizaje en espiral de Pichón-Rivière— la generación de un espacio seguro. De modo que, en mi experiencia pedagógica, incorporaré este punto.

En definitiva, Gustafson incorpora la práctica corporal —a través de una técnica de respiración meditativa— para explorar las dos formas paralelas y complementarias de generar conocimiento (cognitiva y físico-sensual). Por último, la autora advierte sobre las múltiples resistencias encontradas en los/as estudiantes, especialmente los varones, para participar en este tipo de aprendizajes. Sin embargo, expone los beneficios de la experiencia, subrayando que la vida está mediada por el cuerpo. Afirma que discutir el cuerpo como lugar epistémico asiste al estudiantado en el proceso de construcción del conocimiento, deslegitimando las

dicotomías (cuerpo-mente). Del mismo modo, Gustafson afirma que integrar el cuerpo en educación ofrece un punto de entrada para los análisis en torno al género, raza, etc. —esto es, sobre las políticas del cuerpo— siendo una herramienta para conocer de forma perceptiva el sistema de conocimiento en el que estamos inmersos, y las fuerzas históricas e ideológicas que han configurado nuestras creencias sobre el cuerpo. En definitiva, afirma que la combinación del conocimiento textual y encarnado puede ser usada para la liberación en términos sociopolíticos.

Por consiguiente, según lo visto hasta el momento, podemos afirmar que sin estas prácticas de aprendizaje encarnado, resultan difícilmente alcanzables los objetivos de “empoderamiento” que se proponen las pedagogías feministas. Como ya he mencionado, la mayoría de los programas educativos con enfoque de género se centran en la transmisión de información, el trabajo cognitivo de análisis y reflexión. Incorporar el cuerpo es central para las pedagogías feministas, como indica Giroux (1999) siguiendo las argumentaciones de Sandra Bartky (1990) pues, en definitiva: “la feminidad se mide en el Arte de hacerse pequeña” (Aliaga, 2007, p. 20). El cuerpo, defiende Giroux (1999), debe entenderse como un lugar político de resistencia en la pedagogía, vinculándolo a una teoría más amplia de la agencia. En tal sentido, he ofrecido en el cap. 3 de esta disertación una reflexión amplia sobre los vínculos entre el cuerpo y los procesos de formación de la subjetividad y la agencia. Tales reflexiones guían el diseño de mi experiencia pedagógica, teniendo en cuenta tanto los cuerpos y subjetividades de las personas que participan en el aprendizaje como el contexto donde se desarrolla la experiencia. Tener en cuenta estos aspectos resulta clave, en mi opinión, si pretendemos un enfoque interseccional.

La consideración de la importancia de dicho enfoque interrelacionado y del cuerpo en el pensamiento de bell hooks (2021 [1994]) no solo abarca su dimensión física, sino emocional. La autora propone que la intervención pedagógica feminista debe desarrollarse

simultáneamente en las diferentes dimensiones del cuerpo, si aspira a producir un efecto profundo y duradero. Apunta a una pedagogía crítica y feminista que atienda las dimensiones afectivas de la persona, sin desligar mente-cuerpo-espíritu. La concepción pedagógica que rige el pensamiento de hooks en *Enseñar a Transgredir. La Educación Como Práctica de la Libertad* (2021 [1994]) —texto que inspira el título de esta disertación— parte de las ideas de Paulo Freire y la filosofía del maestro budista Thich Nhat Hanh, complementadas por el conocimiento teórico feminista en clave interseccional de la autora. El encuentro de tales vectores de pensamiento configura una pedagogía integradora holística y comprometida, tanto con el aprendizaje crítico como con los mundos internos de los/las estudiantes. Por ende, el marco pedagógico que ofrece hooks se adecúa bien a la integración de las estrategias provenientes del metal feminista.

El texto referido de bell hooks ha sido inspiracional para multitud de pensadores/as que lo citan en sus reflexiones sobre pedagogía crítica y feminista (i.e. McLaren, Giroux, Mayberry, Bannerji). Marta Malo (2021) explica que en dicho texto bell hooks enseña y piensa de forma encarnada, involucrando el cuerpo propio y el de sus estudiantes en la acción educativa y, con ello desafía, transgrediéndola, la tradición cognitiva moderna patriarcal y colonial que lo desprecia frente a la mente. Los enfoques transgresivos de hooks han dado pie a la emergencia de perspectivas como el llamado *Transgressive Learning* o *T-Learning* (aprendizaje transgresivo); uno de los enfoques novedosos de la pedagogía. Dirigido a la promoción del bienestar y crecimiento integral de las personas —y no a la generación de profesionales competitivos— como una forma de abordar las urgencias de nuestras sociedades, en términos de sostenibilidad climática y justicia social global. El enfoque *T-Learning* trabaja sobre los procesos de subjetivación de la persona como una prioridad en educación —frente a la centralidad que tiene la especialización técnica y cualificación profesional— en orden al

bienestar de las personas y a la generación de una ciudadanía más ética, justa, sensible y comprometida (Wals, 2021).

Por tanto, la transgresión en los términos de hooks se asienta sobre los postulados éticos que repasé en el cap. 3. Es decir, en términos de transgresión positiva no batailleana. Es esta una posición ética y política que pretende “una revolución de los valores” (hooks, 2021, p. 32), mediante una herramienta inesperada: el amor. La autora propone así al amor y el cuidado como un valor transgresivo y revolucionario dentro de los marcos de la crueldad en los que vivimos. El amor ofrece una posibilidad de revolucionar nuestras conciencias sanándonos, pues es una de las herramientas inexistentes en “la casa del amo”, parafraseando a Lorde (1984). La configuración de un escenario de aprendizaje como un espacio amoroso y seguro reformatea las subjetividades. Un espacio de cuidado mutuo es una base principal para las pedagogías feministas, que introduce la ética del cuidado en la escuela (i.e. Noddings, 2003). Como afirma Aurora Levins Morales en la famosa antología *Esta Puente Mi Espalda* (Moraga y Castillo, 1998), lo deseable es “una revolución capaz de curar nuestras heridas” (p. 65); ya que, según explica hooks (2021 [1994]), los/as estudiantes tienen una necesidad profunda de conocimiento que, simultáneamente, alimente sus espíritus:

En ocasiones, entro en clases repletas de alumnos que se sienten terriblemente dañados [...] Lo que quieren es una educación sanadora para el desinformado e ignorante espíritu. Quieren conocimiento que sea significativo. Esperan, con todo el derecho del mundo, que mis compañeros y yo no les ofrezcamos información sin abordar la conexión entre lo que están aprendiendo y sus experiencias de vida en general. (hooks, 2021, p. 28)

Para hooks (2021 [1994]) la teoría puede constituirse en una práctica de liberación si las teorizaciones son diálogos críticos que conducen a este fin. Si el dialogo crítico fundamentado nos permite comprender y teorizar el dolor, y ofrece estrategias para el dolor, puede aliviarlo. Si la teoría permite el reflejo de nuestras experiencias, nos permite hablar desde

el yo, comprender y afirmar la propia vida, permite entonces la afirmación del Ser. En este sentido, hooks explica cómo el ejercicio de la política identitaria es una resistencia necesaria para los grupos históricamente marginados: “la política identitaria emana de las luchas de los grupos oprimidos o explotados por tener un punto de partida desde el que criticar las estructuras dominantes” (hooks, 2021, p. 84). Es decir, es un punto de partida necesario para erguirse como Ser pero, a la vez, resulta en un esencialismo que debe ser transitorio (Spivak, 1998). Al igual que Spivak, la autora entiende la política identitaria en términos estratégicos, afirmando estar de acuerdo con Edward Said en el riesgo de exclusiones que un esencialismo identitario acarrea; tales como la creencia de que solo las mujeres pueden entender la experiencia femenina o solo los sujetos antes colonizados pueden entender la experiencia colonial (Said citado en hooks, 2021). La reflexión identitaria esencialista ha suscitado debates apasionados dentro de la teoría feminista por mucho tiempo. En concreto, me interesa destacar aquí la forma expandida de pensamiento que ha desarrollado el feminismo espiritual en sus análisis, respecto a la identidad y la lucha por la justicia social. Una vertiente pedagógica feminista poco reconocida que inspira, de igual modo, mis planteamientos en esta fase investigativa.

Leela Fernandes aclara en su texto, *Transforming Feminist Practice. Non-violence, Social Justice, and the Possibilities of a Spiritualized Feminism* (2003), que la espiritualidad no debe entenderse como ligada a las diferentes manifestaciones religiosas, sino como una concepción conectiva del Ser que aúna mente, cuerpo y espíritu. Asimismo, sostiene que la espiritualidad es una sensibilidad conectiva accesible a todo el mundo —sin necesidad de una figura mediadora encarnada en expertos religiosos, instituciones o textos teológicos— ya que está vinculada a un sentido y entendimiento holístico del mundo y la vida. Fernandes afirma que la disociación de lo espiritual y la justicia social plantea una preocupación para la pedagogía feminista, en tanto impide imaginar un mundo sin jerarquías, exclusión e injusticias. La autora sostiene que los movimientos sociales, incluido el feminismo, trabajan en la superficie de los

problemas, sin modificar las lógicas subyacentes de los distintos sistemas opresivos. Para Fernandes, espiritualizar el feminismo es la posibilidad de encauzar las subjetividades basadas en el ego, hacia la construcción simbólica y real de otros mundos posibles. En tal sentido, afirma que reclamar lo “sagrado” en el feminismo no es una forma lingüística o simbólica, sino que afecta al corazón de los problemas y las estructuras sociales, ofreciendo una base crítica fundamental para la transformación en valores, que descoloniza el sentido tradicional de lo divino. En suma, integrar la espiritualidad al feminismo y la educación configura una contra-pedagogía a la ego-política que rige, también, al movimiento feminista.

La autora remarca que —en un mundo dirigido por una ética violenta y racial, dividido en conflictos religiosos y profundas desigualdades sociales y económicas— cualquier posibilidad de transformación requiere de una revolución espiritual de los propios individuos, el pensamiento y las relaciones, en la que el entendimiento sobre el poder, la identidad y la justicia se vean alteradas. Fernandes resalta que la espiritualidad ha sido deformada y convertida en herramienta de sujeción y manipulación por las jerarquías religiosas. Para la autora es crítico entender que la transformación de la vastedad de estructuras de inequidad y opresión intrincadas en el mundo contemporáneo debe enrolarse en la transformación de la espiritualidad, como una ética o sistema de valores Otro. Este argumento evoca aquel cambio paradigmático que ofrecí en el cap. 3 en mi análisis del metal feminista.

Fernandes apunta que una filosofía del bien común, la justicia social y la no violencia —una ética comunitaria— requiere repensar las nociones de poder, justicia e identidad que sostenemos y nos sostienen, construyendo nuestra subjetividad bajo los marcos de la ideología capitalista/neoliberal. Gloria Anzaldúa (2003) señala que Fernandes está marcando el próximo paso a seguir en la lucha por la justicia social, proponiendo un trabajo de desidentificación basado en la renuncia del ego a la lógica de acumulación y de poder, a nuestras aspiraciones de reconocimiento, éxito y superioridad. Por tanto, las pedagogías feministas que siguen

enfoques espirituales encuentran puntos de conexión con la tradición pedagógica crítica, pero ponen en cuestión al sujeto emancipado, que presupone una identidad fija, unificada y homogénea (Martínez y Bernardos, 2018). A la par, cuestionan de forma profunda la configuración del mismo empoderamiento. De todas las formas de dominación, afirma Fernandes, estas sujeciones personales al deseo de poder y reconocimiento pueden ser las más difíciles de transformar. Sin embargo, señala cómo estas formas prácticas de radical desidentificación ya han sido pensadas, instándonos a encontrarlas en la escritura encarnada de Gloria Anzaldúa. En la figura de Anzaldúa, veremos como pensamiento crítico y espiritualidad convergen con la creatividad y las artes, el segundo elemento que me interesa destacar dentro de las pedagogías feministas.

5.1.2. Creatividad, Arte y Estética Fundamentada en las Pedagogías Feministas

El trabajo de Gloria Anzaldúa, en textos como *Borderlans/La frontera. La Nueva Mestiza* (2016 [1987]), es una inspiración para numerosas/os autoras/es dentro de los feminismos y el pensamiento crítico, con especial incidencia para las pedagogías feministas y decoloniales, tanto en su vertiente secular como espiritual. Por ejemplo, sus nociones de identidad híbrida, cruce y pensamiento fronterizo son las bases de la imaginación pedagógica —sin ligazón con la clave espiritual— en McLaren (1997) o en Marisa Belausteguigoitia y Rián Lozano, con sus *Pedagogías en Espiral* (2012), que encuentran una resonancia con las figuras de los caracoles zapatistas. Asimismo, podemos encontrar tal influencia en otras propuestas en base a: “una conciencia diferencial que muchos autores/as describen como conexión espiritual, lo divino o la práctica del amor —la conciencia mestiza—” (Sandoval, 2002, p. 24). La conciencia mestiza es una conciencia plural que permite la comprensión múltiple de ideas o de conocimientos frecuentemente opuestos, así como la negociación de dichos conocimientos, y no simplemente la adopción de una postura contraria (Mohanty citada en Stone-Mediatore, 1996). La promoción de tal conciencia, con capacidad de pensamiento

crítico complejo, es la dirección que siguen algunas propuestas pedagógicas feministas, tales como las “pedagogías del cruce” de Jackie Alexander (2005) o las “tecnologías del cruce” de Chela Sandoval (2002).

El pensamiento de frontera de Anzaldúa se configura como un método, un rito de paso a otro lugar. Explica Marisa Belausteguigoitia (2015, p. 15) que: “El saber producido en *Borderlans* tiene fundamentalmente que ver con conocer (se) y transformar (se), cruzando al otro lado”. Desde esta perspectiva de cruce, explica Belausteguigoitia, cada acto de conocimiento implica un tránsito desde un territorio pre-significado hasta otro liminal, mediante un contacto con lo imprevisto. La densidad espiritual, el uso de un mestizaje de lenguas —inglés, español, indígena— y lenguajes —académico, poético, visual, refranero— así como el pensamiento metafórico-mítico, hacen que los textos de Anzaldúa sean complejos y abiertos a múltiples lecturas. Anzaldúa es *una puente* que cada autor/a cruza hacia su propio destino teórico. Sirva como ejemplo, la noción de Walter D. Mignolo (2005) de *herida colonial*, que refiere al pensamiento de frontera como lugar bio-epistémico de conocimiento. Para mi tránsito en esta disertación desde las escenas metaleras a las aulas, me interesa hacer una lectura de Anzaldúa centrada en los lugares destino de sus tránsitos o cruces y las herramientas que utiliza para lograr el paso a otro lugar, preguntándome entonces: ¿A qué lugar cruza Anzaldúa? Cruza a los mundos de lo sensible, emocional y estético. ¿Con qué herramientas o métodos cruza? Con las artes —en concreto trabaja con imágenes inconscientes que luego transcribe a sus textos— y mediante los ritos —en concreto piensa en las performances chamánicas—. Así, la autora, nos indica en *Borderlans* cómo la obra de arte es una entidad viva con “presencia” en el ritual, y cómo esta forma de hacer y pensar el arte ritualizado es, además, una forma Otra de concebir la estética.

La estética occidental concibe a las obras de arte como objetos muertos [...] se refiere a su propia instalación en las mejores estructuras, diseñadas por los mejores arquitectos,

además les prestan todo tipo de servicios, con seguros, guardias para protegerlas, conservadores para mantenerlas, especialistas para montarlas y exhibirlas, y las clases altas, educadas, para “verlas” y contemplarlas [...] La estética del virtuosismo [...] está dedicada a su propia validación [...] En la etnopoética y los actos chamánicos lo artístico no se diferencia de lo funcional [...] los efectos sociales y estéticos del arte están entrelazados [...] Cuando se le convoca mediante el rito, el objeto/suceso está “presente”, es decir, representado, es a la vez un ente físico y el poder del cual se impregna [...] Este tipo de arte invocado es comunal y habla de la vida cotidiana. Se dedica a la validación de los seres humanos [...] Una máscara indígena en un museo estadounidense queda incorporada a un sistema de estética ajeno, pues lo que le falta es la presencia del poder invocado mediante el acto mismo del ritual. Se ha convertido en algo conquistado, una “cosa” muerta. (Anzáldua, 2015, pp. 125-130)

Anzaldúa me ha ayudado a cruzar desde la importancia de incorporar el cuerpo en la pedagogía feminista a la potencia de incorporación del rito y el arte como herramientas fundamentales para la generación de prácticas educativas liberadoras. Al respecto, Van der Kolk (2020) nos informa de que la ciencia no sabe apenas nada sobre cómo y por qué funcionan las artes como herramientas o catalizadores en terapias para la sanación de las personas afectadas por el trauma (i.e. exclusión social), pero el caso es que funcionan. Buenas evidencias de ello aportan, por ejemplo, textos como el de Ascensión Moreno González (2016), *La Mediación Artística. Arte Para la Transformación Social, la Inclusión Social y el Desarrollo Comunitario*, en el que la autora da algunas claves sobre la potencia liberadora/sanadora de las artes desde la perspectiva crítica cultural. De tal modo, afirma que el arte es una herramienta tan poderosa porque proporciona: “acceso a la cultura, la ruptura de la mirada estereotipada, el desarrollo de la resiliencia y del empoderamiento, y los procesos de simbolización” (Moreno González, 2016, introducción).

Para Moreno la mediación artística es un cruce de caminos entre la educación social, la educación artística y la arteterapia. Una herramienta profesional y territorio donde prácticas artísticas y educativas se entremezclan. Asimismo, Ricardo Marín Viadel y Joaquín Roldán (2021) resaltan el valor de las artes y la educación artística en los proyectos de educación social, como un medio para la construcción de sociedades más justas e integradoras. Bajo mi punto de vista, las artes tienen la capacidad de educar, liberar y sanar a las personas —evidencias aportadas en los ámbitos psicosomáticos del trauma o la resignificación de creencias cristalizadas en los niveles subconscientes, que he mostrado en el marco teórico del cap. 3— y también porque, como creía María Montessori, las artes son capaces de sostener el espíritu, dan esperanza.

Conocemos que los orígenes de la pedagogía feminista están estrechamente vinculados a las artes. Sin embargo, en la actualidad la institucionalización de los contenidos feministas/género en los diversos niveles educativos ha condicionado su adaptación a los métodos convencionales de transmisión jerarquizada de conocimientos, disolución del aprendizaje dialéctico, racionalización centrada en el aprendizaje cognitivo de los contenidos, y eliminación de la experiencia físico-sensual y apreciación estética del mundo; lo que ha removido, a la par, la dimensión restaurativa de los daños psicológicos y morales infringidos por las múltiples violencias vivenciadas por las mujeres y personas de género/sexualidad no normativa. En este sentido, la educación estética —entendida como aprendizaje y entrenamiento de la dimensión sensible de las personas— y la práctica artística aplicada a la pedagogía feminista son prácticas pedagógicas espirituales. Esto, debido a que consiguen nutrir la sensibilidad y la capacidad de “sentir en valores humanos”, tales como la empatía, solidaridad, compasión o amor. Por otro lado, expanden la capacidad de apreciación sensorial y entendimiento crítico de lo bello vinculado a lo justo, lo bueno y lo sabio, como postulaba Heráclito de Éfeso (Grammatico Amari, 2022). Esto es, una ética-estética o en términos de

Mignolo (2010), *aesthesis decolonial*. La *aesthesis decolonial* se vincula fuertemente al cuestionamiento crítico sobre la construcción de saberes y la configuración del gusto. En tal sentido, es iluminadora la obra de Le Breton (2009) *El Sabor del Mundo. Una Antropología de los Sentidos*. En la que el autor explica cómo el sabor del mundo, la percepción del mundo a través de los sentidos, son producto de un saber y una historia cultural determinada. “Cada sociedad dibuja así una “organización sensorial” propia [...] define maneras particulares para establecer selecciones planteando entre ella y el mundo el tamizado de los significados, de los valores [...] Los significados que se adosan a las percepciones son huellas de la subjetividad, [por ejemplo] encontrar dulce un café. El ajuste con el mundo implica entonces aunar la percepción [el sabor del mundo] con el razonamiento” (pp. 13-46). Un entrelazamiento entre el saber y el sabor que trabajaré en la Laboratorio, como forma de reflexionar críticamente la estética.

En definitiva, la búsqueda de la justicia social mediante una pedagogía crítica, holística y restaurativa, con un énfasis en la educación estética, se enfocaría en la reconfiguración de la sensibilidad humana como vía de cultivo de la capacidad emocional, intelectual, social-relacional y física de los/as estudiantes, mediante un aprendizaje activo, participativo, integral, crítico y lúdico. Un enfoque articulado entre las anteriores nociones sobre pedagogía crítica y perspectiva de género interseccional con los fundamentos y canales de una educación estética que, siguiendo a Margarit Mija (2004), está dirigida a: “contribuir para lograr el máximo desarrollo de las potencialidades espirituales y culturales de las personas, ampliando sus capacidades creadoras” (p. 27).

Siguiendo con las potencialidades del arte para este tipo de pedagogías encontramos que Elliot W. Eisner nos enseña, en *El Arte y la Creación de la Mente. El Papel de las Artes Visuales en la Transformación de la Conciencia* (2020), cómo el trabajo de los/as estudiantes con imágenes —sean visuales, coreográficas, musicales, literarias o poéticas— emerge muchas

de las formas más complejas y sutiles de pensamiento. Eisner nos ayuda a comprender cómo el arte favorece el proceso de simbolización/resignificación de tales imágenes, y cómo esto amplía la comprensión de los fenómenos, el mundo, desplegando un pensamiento capaz de imaginar soluciones múltiples a problemas complejos. Debido a que, justo como explica Anzaldúa: “una imagen es un puente entre las emociones evocadas y el conocimiento consciente. Las palabras son los cables que sostienen el puente” (2015 [1987], p. 130).

Al respecto, encuentro afinidades, de igual forma, con los postulados psicosociales anteriormente ofrecidos en el cap. 3 sobre aprendizaje en espiral de Pichón-Rivière (1971). Recuerdo que, para Adrián Buzzaqui (1999), el aprendizaje en espiral constituye una forma de procesar la realidad de forma alternativa, que saca del esquema etnocéntrico, instructivo, dilemático, etc., y logra romper el estereotipo a través de la integración de diferentes fuentes del saber: la experiencia cotidiana, lo estético, lo cognitivo-intelectual y los aspectos del pensamiento mágico y mítico. Para ello, refiere la importancia que Pichón-Rivière otorga al arte en el trabajo con los Grupos Operativos. Algo que, nos devuelve a la importancia de las concepciones holísticas vistas antes en el cuerpo, y la consideración de los aspectos rituales en la práctica pedagógica pues, como señala Bourdieu (2000); la dominación masculina se basa en una gran maquinaria simbólica mítica-ritual institucionalizada “al término de una somatización de las relaciones sociales de dominación” (p. 38), que las naturaliza.

Desde las argumentaciones anteriores, podemos encontrar experiencias pedagógicas críticas comprometidas con la emancipación de las personas, que ponen el acento en las formas de pensamiento que el arte suscita. Por ejemplo, las desarrolladas por María Acaso y Clara Megías en su texto *Art Thinking: Cómo el Arte Puede Transformar la Educación* (2017) o en las reflexiones de Andrea de Pascual y David Lanau (2018) sobre arte y educación en el texto, *El Arte es Una Forma de Hacer (No Una Cosa que Se Hace). Reflexiones a Partir de Una Conversación de Luis Camnitzer y María Acaso*, en el que apuestan decididamente en señalar

que, el pensar es performativo y el conocer es indisoluble del hacer. En tal sentido, recordaré aquí las nociones que ofrecí en el cap. 3 de esta disertación, y que nos devuelven a la importancia pedagógica que tiene la integración creativa del cuerpo y el rito, pues: “en el ritual lo que emanan son acciones pensadas o pensamientos actuados” (Fernández, 2012, pp. 48-49), que pueden configurar las prácticas artísticas como canales, puentes y herramientas, que fungen como catalizadores para trabajar en los ámbitos subjetivos de las personas de forma restaurativa, a través del entrenamiento de sus habilidades a-rationales (Bickel, 2020).

Para cerrar este epígrafe, quiero realizar un giro en esta espiral teórica y enlazar el pensar performativo con la pedagogía freireana con la que inicié este recorrido teórico, para mostrar cómo este vínculo está relacionado con el metal. En este caso, mi puente para cruzar a otro lado es el texto de Nelson Varas-Díaz, *Decolonial Metal Music in Latin América* (2021). Como he referido anteriormente, el autor muestra cómo las prácticas artísticas del metal decolonial configuran lo que denomina “diálogos decoloniales extremos” (p. 6), en un sentido freireano. Desde las nociones freireanas, los diálogos extremos constituyen procesos de enseñanza/aprendizaje que nos remiten a los pensamientos actuados vistos arriba, pero tienen implicaciones mucho más profundas; son un modo de resistencia creativa que construye comunidades críticas de sentido, a través de la producción de artefactos artísticos. De igual forma, señalan la convergencia de una serie de prácticas indagatorias, artísticas y pedagógicas. Como he mostrado en el cap. 3, el metal feminista suma un enfoque crítico de género a tales diálogos extremos y una práctica artística ritualizada. A partir de estas consideraciones, es posible conceptualizar al metal feminista como una praxis o ejercicio *bastardo de a/r/tografía ritual social*. Tal idea queda expuesta en el capítulo de conclusiones en esta disertación⁸⁴. A

⁸⁴Presenté tales conclusiones en la *Biennial International Conference Metal Music Studies* en 2022, en México. La ponencia titulada *Pedagogías Extremas de Género: El Metal Feminista Como Ejercicio Bastardo de A/r/tografía Ritual Social*, me reportó una invitación para presentar mi trabajo en la Universidad de Siegen, Alemania.

continuación, describo brevemente los fundamentos que apoyan mi conceptualización del metal feminista como una práctica bastarda de a/r/tografía como parte del marco teórico pues; esta idea queda incorporada en el diseño de la experiencia educativa que desarrollo en esta fase de la investigación. Un enfoque pedagógico, por lo demás, ausente en el campo de los estudios del metal —principalmente ceñido a la enseñanza de la Historia⁸⁵ del género musical— así como también, ausente en las pedagogías feministas.

5.1.3. Práctica A/r/tográfica Bastarda y Pedagogía Feminista

La articulación teórica que realizo para conceptualizar al metal feminista como una práctica a/r/tográfica bastarda consiste en el engarce de la categoría conceptual de la “bastardía” con la a/r/tografía y la pedagogía feminista. Tal articulación, me permite proponer la “práctica a/r/tográfica bastarda” como una categoría desde la que pensar las prácticas artísticas de las artistas de metal feminista y, al tiempo, como una metodología aplicable a las pedagogías feministas. A modo de síntesis, la a/r/tografía (Irwin y Cosson, 2004) es una de las “formas de investigación referidas a las artes como una manera de indagar en el mundo para mejorar nuestro conocimiento de él” (Irwin, 2013, p. 106); una metodología integrativa, que se sitúa en los intersticios de la dimensión investigadora, la artística y la docente (Irwin, 2013). En este sentido, es una forma de hacer confluir las múltiples facetas que convergen en algunos/as profesionales, y cuyas elaboraciones o desarrollos investigativo-artístico-pedagógicos se condesan y quedan entrelazados. Como explican Ricardo Marín Viadel y Joaquín Roldán (2019) “siempre que se den sus tres componentes básicos, investigación/indagación, práctica artística y enseñanza/aprendizaje, estamos a/r/tográficamente situados” (p. 888). La metodología a/r/tográfica integra de forma coherente intelecto, emociones y funciones prácticas. Por ende, transforma radicalmente la idea de la

⁸⁵Historia del metal, con mayúscula, refiere al sentido único y eurocentrado en el que se explica y enseña la historia de la cultura y música metal. Ver: Varas-Díaz, N. *et. al.* (2022).

teoría como sistema abstracto independiente de la práctica y, en su lugar, la instituye como un intercambio crítico reflexivo y relacional (Irwin, 2013). Un mestizaje entre las innovaciones metodológicas de las ciencias humanas y sociales, y las tendencias comunitarias y participativas del arte contemporáneo como el artivismo (Marín Viadel y Roldán, 2019). La a/r/tografía construye un rizoma en términos de Deleuze y Guatari, lo que la constituye en una práctica indagatoria vital en continuo devenir (Springgay *et al.*, 2008).

Marín Viadel (2017) distingue como a/r/tografía social a la variante que se involucra en una intervención comunitaria. La a/r/tografía es, por tanto, un poderoso recurso pedagógico para las relaciones, el diálogo y el entendimiento, que trata de generar prácticas perceptivas aumentadas, en las que se devela lo que una vez estuvo oculto (Irwin y Cosson, 2004). Como decía, la a/r/tografía no está limitada —pues es una metodología extremadamente flexible (Marín Viadel y Roldán, 2019)— que incluye, entre otros, el análisis de textos, la imaginería visual del fenómeno educacional y/o la performance (Irwin y Cosson, 2004). La imaginería visual incluye los media, la cultura popular, las tradiciones y actividades culturales, y los rituales (Barnard citado en Irwin y Cosson, 2004). Barbara Bickel (2008) sigue a Rita Irwin para apoyarse en la a/r/tografía como práctica comunitaria, citando una exigencia en el proceso por trabajar con las diferencias, el cuestionamiento de las relaciones de poder y la apertura ética de los individuos. Concluye que la práctica a/r/tográfica ritual logra crear entonces comunidad, en un nudo transformativo y emancipatorio que reta las estructuras sociales opresivas. Apostando por un nuevo paradigma relacional y sacralizado de las artes, a través del aprendizaje y cuidado en pequeño grupo (Bickel, 2023).

De los textos y conceptualizaciones sobre la a/r/tografía se deduce una identidad profesional e intelectual transdisciplinar extremadamente sofisticada e hipercualificada, que transforma la perspectiva científica tradicional. Sin embargo —aunque en sus bases “el énfasis en la incardinación personal (artista+investigador/a+profesor/a) es importante debido a que

conecta con los conceptos de “pensamiento encarnado” [*embodied thought*] y de “actividad situada” o “pensamiento situado” [*situated activity, situated cognition*] que afirman que el pensamiento es inseparable de la acción y de los contextos sociales y culturales” (Marín Viadel y Roldán, 2019, p. 887)— en principio, y seguido de la lectura de los textos, no es una esfera que piense o ejemplifique en sus definiciones las prácticas artísticas populares marginales, cotidianas o del común de las gentes. A mi parecer, algunas prácticas marginales “no profesionales” pueden conectarse perfectamente con la actividad a/r/tográfica. Por ejemplo, el metal feminista conjuga las diferentes dimensiones arriba descritas y las pone en intersección desde identidades, saberes y praxis subalternas y bastardas. Por ende, me apoyo en la noción de “bastardía” para adjetivar la a/r/tografía.

La bastardía me sirve como eje multidimensional para calificar tanto las propuestas emergidas en el metal feminista, como la práctica a/r/tográfica impura, desarrollada en los márgenes por sujetos/as subalternos/as no profesionales, que trabajan formas de indagación vital, prácticas artísticas y fórmulas de enseñanza/aprendizaje comunitarias o populares, significadas como resistencia o como contra-pedagogía para crear comunidades críticas de sentido. La bastardía es una categoría de análisis para las disciplinas consideradas de segundo orden —como los estudios feministas— respecto a otras en la academia; para las artes populares —como el metal— respecto a la alta cultura; y para las prácticas pedagógicas populares respecto al ámbito educativo. Una de las autoras que desarrolla teóricamente la bastardía como categoría conceptual es Cherie Zallaquet (2012), dentro del campo de los estudios americanos. La autora se basa en las investigaciones del término que realizan, entre otras, la historiadora medievalista Reyna Pastor. Grosso modo, Zallaquet (2012) indaga sobre lo legítimo y lo bastardo en epistemología científico-social, desde un enfoque de género. Explica que lo bastardo es lo mestizo, lo impuro, no legitimado y lo que está al margen, destacando el sustrato y potencia política del término. Por tanto, la bastardía aplicada a la

a/r/tografía convoca la impureza, los conocimientos y prácticas artísticas no legitimadas, para permitir el reconocimiento de la existencia de unas prácticas —en la mayoría de ocasiones no profesionales— desarrolladas al margen de las academias, museos, circuitos del arte o el ámbito educativo.

Otra de las autoras que trabaja la bastardía es María Galindo. En su texto *Feminismo Bastardo* (2021), la autora explica que la bastardía es una categoría analítica y un instrumento epistemológico en el entorno de la colonialidad, así como un término paraguas para nombrar una identidad política estratégica, que permite la generación de alianzas insólitas entre gente subalternizada. Desde estas coordenadas, recuerdo que la “fuga de género” que desarrolla el metal feminista está en perfecta consonancia con la bastardía. Por ende, la bastardía como calificativo adquiere unos tintes políticos muy concretos sobre el devenir identitario que me interesa añadir a mi visión de la a/r/tografía. Esta adhesión a la bastardía en el contexto de las artes no es nueva, como demuestra el cada vez mayor uso que los/as artistas contemporáneos/as hacen del término para describir y posicionar políticamente su trabajo, sus obras, y a sí mismos/as. Son ejemplos, la escritora española (premio nacional de narrativa) Cristina Morales; el argentino Mauricio Kartún, con su propuesta de teatro bastardo; el coreógrafo francés Alain Platel, con su danza bastarda; el artista mexicano Guillermo Gómez-Peña en sus performances; o la obra que la propia María Galindo realiza en el colectivo *Mujeres Creando*. También las llamadas “danzas inclusivas”, para personas con diversidad funcional, han comenzado a enunciarse como danzas bastardas, marcando así una diferencia con la danza objeto de la alta cultura. La bastardía se configura así, como marca y emblema de orgullo para las expresiones artísticas de la baja cultura, los saberes subalternos populares y las prácticas/sujetos no legitimados o marginalizados.

Esta breve contextualización me permite articular a/r/tografía y bastardía para pensar al metal feminista como una praxis liberatoria donde convergen prácticas de

indagación/reflexión sobre el propio Ser y el mundo, mediadas por prácticas artísticas, que configuran dinámicas de enseñanza/aprendizaje (diálogos extremos) con/en sus comunidades-audiencias. Asimismo, como he notado en el cap. 3, la “fuga de género” desde enfoques espirituales que realiza el metal feminista lo sitúa como un lugar epistémico que genera formas de entendimiento sobre el género y la identidad que podemos considerar bastardas, generalmente no abordadas en las aulas dentro de las pedagogías feministas, de género y/o la coeducación.

En tal sentido, y realizando un guiño a Irwin y un juego de palabras, la búsqueda de identidades fluidas y liminales en movimiento a través de la práctica a/r/tográfica (*Becoming through a/r/tography*) (LeBlanc, Davidson, Ryu e Irwin, 2015) deviene bastarda en el metal feminista, pues resulta en un ejercicio de indagación y transformación vital con potencia política para la disolución estratégica de las identidades de género en/con comunidades críticas marginales (*Unbecoming* [título de la canción de Ragana] *through bastard a/r/tography*). Por tanto, la experiencia pedagógica que desarrollo en esta fase incorpora como actividad dentro de su diseño didáctico, una práctica a/r/tográfica bastarda orientada al desaprendizaje identitario de género que, sumado a los enfoques del feminismo espiritual, se configura como una contra-pedagogía de la ego-política.

A continuación, describo en detalle el diseño metodológico del taller-laboratorio donde exploro las estrategias y técnicas del metal feminista, como posibles herramientas para las pedagogías feministas restaurativas.

5.2. Diseño Metodológico de la Tercera Fase de la Investigación

Con el objetivo de explorar las potencialidades que pueden tener las estrategias y técnicas del metal feminista en el aula —tanto para el aprendizaje emancipador que proponen las pedagogías feministas restaurativas o en el trabajo de intervención con personas

marginalizadas o en riesgo de exclusión social— desarrollé la experiencia piloto que comprende la tercera fase investigativa, y cumple con el objetivo general 6 de esta disertación. Durante mi estancia de investigación doctoral —comprendida entre abril y junio de 2022, en el Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) de la Universidad Nacional Autónoma de México— propuse, diseñé e implementé la *Laboratoria Ritos de Paso: género y ética feminista mediante el aprendizaje en espiral y la práctica artística ritualizada* (en adelante, *Laboratoria*). Su denominación, en femenino, sigue la estrategia de apropiación y “lenguaje” que utilizan en México las “colectivas” feministas, y que es palpable también en los textos de Gloria Anzaldúa. La aprobación de la *Laboratoria* estuvo precedida de varias reuniones en las que presenté el proyecto docente a la dirección y secretaría académica del CIEG. El diseño específico de cada una de las sesiones lo desarrollé teniendo en cuenta el contexto, recursos disponibles, temporalidad, contenidos teóricos a tratar y el alumnado participante en la experiencia. Describo estas bases, en detalle, a continuación.

Contexto

El personal académico y docente del CIEG desarrolla habitualmente tanto formación docente, como de grado y posgrado, en estudios de género en la UNAM. Al margen de los títulos específicos en estudios de género, la UNAM ha incluido en los planes curriculares de distintas titulaciones la obligatoriedad de superación de una materia específica sobre violencia, género y ética comunitaria para obtener el grado, debido a la situación de violencia estructural que se vive en el país, y que también afecta a la Universidad. La implementación curricular obligatoria para todo el alumnado de esta materia es consecuencia directa de los reclamos y fuertes protestas de alumnas organizadas durante 2019 y 2020, que desembocaron en la toma de varias facultades y la suspensión de toda la actividad académica por más de seis meses. Dichas protestas y tomas de espacios académicos fueron una respuesta de las mujeres universitarias a los sucesos de violencia sexual y feminicidios ocurridos en los espacios

universitarios. Finalmente, las mujeres tuvieron que abandonar las tomas debido a la pandemia Covid-19, no sin conseguir algunas demandas, como la revisión de los códigos disciplinarios contra la violencia de género y la inclusión obligatoria de la mencionada asignatura en el currículum.

Al comienzo de mi estancia de investigación, seguía latente el espíritu contestatario de las tomas y protestas en el campus de la UNAM. Mi llegada en abril de 2022 coincidió con la reanudación de la actividad presencial en algunas de las facultades tras la pandemia. Asimismo, coincidió con la inauguración en la Facultad de Arquitectura (FA) —colindante al CIEG— de espacios renombrados en reconocimiento a figuras femeninas, junto a una espectacular exposición. Dicha exposición exhibía un registro fotográfico de las marchas y protestas del movimiento feminista mexicano en el país, que incluían algunas imágenes de las tomas ocurridas en la UNAM. Por otro lado, y de forma paralela, en los muros exteriores de la FA se podía seguir un rastro de marcas, huellas y jirones de carteles, pintas y mensajes, que narraban con crudeza la experiencia cotidiana de las alumnas en el campus. De tal forma, encontré que el espacio arquitectónico de la FA era el territorio de dos exhibiciones paralelas. Una interior, celebratoria, ordenada, formal, estéticamente cuidada y destinada principalmente a descriminalizar la protesta y, otra extramuros, caótica, informal, urgente, contra-estética, y destinada a denunciar con crudeza la problemática que enfrentan las alumnas (ver figura 35-**ensayo visual**).

Las dos “exposiciones” paralelas eran un reflejo de repulsa ante la brutalidad y normalización de la violencia de género en México. El contexto de violencia mexicana es de tal magnitud (3.754 feminicidios en 2022⁸⁶, un promedio de 26 personas desaparecidas cada

⁸⁶Fuente:

<https://www.infobae.com/mexico/2023/02/05/mexico-rompio-cifra-historica-de-mujeres-asesinadas-por-homicidio-doloso-en-el-2022-los-feminicidios-no-bajan/>

día⁸⁷), que resultó un gran impacto para mí observar los mecanismos de defensa, reseteo sensorial y anomia social que la exposición continuada, fragmentada y la espectacularización de tal violencia produce en las personas (Valencia, 2023). En lo personal, mi tiempo en México me hizo comprender los crudos efectos que tiene este fenómeno en el cuerpo, la percepción y el estado psico-emocional. Mi experiencia fue, en parte, traumática, por las restricciones al movimiento a las que obliga la violencia cotidiana contra las mujeres. El intenso miedo a caminar sola me produjo un estado de hipervigilancia, con afectaciones psicósomáticas tales como desórdenes del sueño, gástricos, eccemas en la piel y hemorragias menstruales durante la estancia. Tal comprensión encarnada del escenario donde se desarrolla la experiencia pedagógica es importante relatarla, pues influyó en su diseño, y denota el estado de constricción y angustia al que es sometido el cuerpo de las estudiantes de forma cotidiana.

Participantes

En la Laboratorio participó un grupo formado por 11 estudiantes de grado, posgrado y/o pertenecientes a colectivas feministas. Todas las participantes eran mujeres mayores de edad. Sin embargo, en el transcurso de las sesiones, algunas de las participantes solicitaron asistir acompañadas por sus hijas menores a las sesiones; para lo cual se extendieron las correspondientes autorizaciones y permisos de la UNAM, tanto para la asistencia como para la grabación o fotografiado de las sesiones. El proceso de reclutamiento tuvo carácter voluntario, mediante la difusión de información sobre la Laboratorio entre el alumnado de las diversas titulaciones donde el personal del CIEG imparte docencia. Para ello, intervine al final de algunas clases para explicar la actividad y reclutar a las personas voluntarias. Aunque la experiencia estaba abierta a todo el alumnado, solo las mujeres estuvieron interesadas en participar en la Laboratorio. Mi intención era reclutar un pequeño grupo de 5 o 6 personas, que

⁸⁷Fuente:

<https://www.nodal.am/2023/01/mexico-en-2022-desaparecieron-un-promedio-de-26-personas-por-dia/>

hiciera más fácil la interacción y la observación de las reacciones. Sin embargo, debido al interés en la asistencia, finalmente incorporé a 11 mujeres adultas y 4 niñas. No todas las participantes asistieron a todas las sesiones por lo que, en general, el grupo rondó una media de 8 a 10 personas.

Temporalidad

Desarrollé, en el marco de la Laboratorio, cuatro sesiones temáticas con una duración de tres horas cada una. En concreto, las sesiones ocuparon los cuatro sábados de junio de 2022, de 11 a 14h. Comprendiendo un total de 12 horas de docencia práctica.

Recursos

El CIEG proporcionó los recursos espaciales, humanos y técnicos necesarios para el desarrollo de la Laboratorio. De igual modo, el CIEG procuró el diseño de las ilustraciones y cartelera para su difusión en redes sociales y en los espacios del Centro (ver figuras 36 y 37- **imágenes independientes**). Los recursos materiales necesarios para el desarrollo de las prácticas artísticas quedaron bajo mi responsabilidad. Por ende, los recursos materiales empleados en las prácticas artísticas fueron elementos cotidianos y económicos, tales como hilo, telas, pintura corporal o papel continuo. De otro lado, solicité que el aula del CIEG donde desarrollé la Laboratorio estuviera vacía de mobiliario, a excepción de una mesa y algunas sillas móviles. Dicha aula estaba dotada de ordenador, pizarras blancas y pantalla de televisión.

Del mismo modo, las estudiantes que asistieron a todas las sesiones recibieron una ayuda por desplazamiento —una pequeña cantidad de dinero para hacer asumibles los traslados— ya que algunas vivían a gran distancia del término de Ciudad Universitaria, y no tenían medios económicos suficientes. Por último, todos los anteriores términos quedaron acordados con la secretaría académica del CIEG, en las reuniones previas al desarrollo de la Laboratorio.



Figura 35.

Autora (2023). **Ensayo-visual**. Composición integrada por 6 fotografías y un fragmento detalle. Arriba, una cita visual literal Restauradoras con Glitter (2022) de la exposición en la FA-UNAM, y cinco fotografías más un fragmento detalle (centro) Autora (2022), que contienen citas visuales de Anónimo (2022) carteles protesta, tomadas en los exteriores de la FA-UNAM.

Métodos de recogida y análisis de datos

La recogida de datos para el análisis de la Laboratorio la desarrollé mediante diversas técnicas. Todas las sesiones fueron grabadas y fotografiadas por mí misma o por Daniela Miramontes (secretaria técnica del CIEG), para su posterior visualización y análisis. Asimismo, llevé un registro de observaciones de cada una de las sesiones con anotaciones hechas in situ o inmediatamente al finalizar la clase. Por último, recogí y analicé los comentarios dejados por las alumnas de dos fuentes; el “emocionario” de auto-evaluación que se desarrollaba al finalizar cada sesión, y los comentarios dejados en el grupo de WhatsApp que las alumnas crearon, y al que me invitaron.

Toda vez expuesto el proceso metodológico de la Laboratorio, a continuación, ofrezco una descripción detallada de los contenidos y el diseño didáctico de cada sesión. El epígrafe de resultados, que muestro seguido, combina descripciones textuales e imágenes vinculadas a vídeos que muestran el desarrollo de las sesiones.



Figura 36.
CIEG (2022) *Laboratoria*. **Imagen independiente**. Ilustración digital para difusión en redes sociales.

**Laboratoria Ritos de Paso:
Género y ética feminista mediante el aprendizaje
en espiral y la práctica artística ritualizada**

Imparte: Mtra. Susana González Martínez

**Sesión 1 - Apapache del aula/Explorando fronteras y puentes en las artes y la
educación: Conocimiento, saberes, sentires y lenguajes.**

Sesión 2 - Descubriendo la alfabetización sensorial de género.

Sesión 3 - Indagando una a/r/tografía bastarda de nuestras identidades.

**Sesión 4 - Practicando una ética-estética a través de la creación de una ficción de
re-existencia feminista.**

**Sesiones: sábados 4, 11, 18 y 25 de junio
de 11 a 14h. Aula 3 CIEG.**






Figura 37.
CIEG (2022) *Cartel Laboratoria*.
Imagen independiente. Ilustración
digital.

5.3. Resultados. Laboratorio Ritos de Paso: Género y Ética Feminista Mediante el Aprendizaje en Espiral y la Práctica Artística Ritualizada

En este epígrafe expongo de forma detallada el desarrollo de las sesiones realizadas, los contenidos tratados en cada una de ellas, su diseño didáctico y se muestran las diferentes estrategias del metal feminista implementadas en la Laboratorio. Las estrategias metodológicas y técnicas artísticas del metal feminista incorporadas en las sesiones fueron: A) *Consciousness raising* /aprendizaje en espiral, B) Ritualización, C) *Headbanging*, D) *Bodypainting*, E) Performance de poder, y F) Reescritura y resignificación de narrativas. Como ya he comentado, aparecen durante el texto diversas imágenes vinculadas a vídeos que informan de manera visual sobre el desarrollo de tales herramientas y técnicas.

5.3.1. Descripción de la Estructura de la Laboratorio

Todas las sesiones de la Laboratorio se ritualizaron de forma performativa y siguieron un mismo esquema procesual y metodológico. La ritualización performativa alternativa del acto educativo pone de inmediato en evidencia —desnaturalizándolas— las fórmulas de enseñanza/aprendizaje normalizadas en las aulas. Sirve como detonante para despertar el interés y la curiosidad hacia el aprendizaje, y convoca la fascinación como catalizador de la participación. Todas las sesiones siguieron, como he mencionado, una misma estructura ritual compuesta por: a) una primera parte de preparación, en la que se performa un “ritual de apertura” al aprendizaje, seguido de una “danza ritual ecstática” para la liberación de emociones negativas, que incluye una meditación consciente o “ritual de estado Coatlicue”; b) una segunda parte en la que se desarrolla un aprendizaje en espiral, compuesto por un “ritual del saber-sabor” que acompaña el *Consciousness raising* (CR); y c) una práctica artística en torno al tema tratado en la sesión. De forma que, la estrategia de ritualización del metal feminista atravesó como un eje conductor todas las sesiones. Como es apreciable, los ritos están imbricados con diferentes actividades de aprendizaje CR, danza, meditación y práctica

artística, lo que permite trabajar simultáneamente en los ámbitos de lo simbólico, cognitivo, físico y psico-emocional.

El aprendizaje en espiral CR es el segundo eje conductor —estrategia y método de enseñanza/aprendizaje del metal feminista— que atravesó todas las sesiones. En dos ocasiones estuvo acompañado, además, con las palabras finales de una invitada, experta en el tema o “Mayora”. El simple hecho de cambiar la forma de presentación de la experta y enunciar, “Hoy recibimos a una Mayora, agradecemos que nos regale su conocimiento”, produce tal fascinación en el estudiantado que modifica radicalmente la atención y actitud de escucha. La “ritualidad” incorporada en el lenguaje usado consigue “erotizar” todo el proceso educativo.

Tal como he mencionado, las sesiones de la Laboratoria siguen una misma estructura, un mismo esquema procesual y metodológico. A continuación, lo describo en detalle. En la primera sesión se incluyó un “ritual de iniciación”, que tuvo por objetivo dar la bienvenida y el “apapache” del aula-grupo. Es decir, por medio de este ritual se potenció el acogimiento y la configuración de un “espacio seguro” para las mujeres participantes. La creación del espacio de seguridad es importante en las pedagogías feministas y propicia la atmósfera adecuada para el buen desarrollo de todo el proceso. El “ritual de iniciación” incluyó una presentación de la dinámica de aprendizaje y de la temática de las diferentes sesiones. Asimismo, las alumnas realizaron presentaciones personales de sí mismas (ver figura 38-**imagen independiente**). Las presentaciones personales fueron un buen momento para situarnos, advirtiendo cómo los diferentes condicionantes que atraviesan nuestras vidas dan cuenta de las diferencias entre nosotras y de cómo configuran nuestra subjetividad, creencias, etc.

Como he comentado, cada una de las sesiones comenzó con una performance ritualizada de apertura al aprendizaje y acuerpamiento. Tal rito era oficiado por mí, y constaba de: 1) una “envoltura de protección” con una túnica o tela a cada alumna y a mí misma; 2) el “ungido con desatrancadera” —un aceite aromático cítrico muy usado y de venta común en los

mercados de México— de un punto de la frente, garganta y pecho, para abrir y activar de forma simbólica las dimensiones emocionales, expresivas y mentales en las estudiantes; y 3) el prendido de una “luz guía” (vela) hacia el entendimiento, por cada una de las alumnas. La sugestión que produce la performance es difícilmente descriptible, las alumnas cruzan a otro lugar, el entorno del aula se vuelve “mágico”.

Las velas prendidas se disponían en una mesa al final del aula, junto a los materiales que se utilizarían ese día en la sesión, los alimentos que se tomarían durante los CR, y un incienso que aromatizaba el aula. De este modo, se configuraba un sencillo “altar”, en el que las alumnas comenzaron a dejar algunos objetos personales para que se cargaran de la energía que circulaba (ver figura 39-**imagen independiente**). Este “ritual de apertura” dotó de una fuerte carga simbólica objetos y gestos cotidianos, imprimiéndoles un significado renovado, dirigido a los objetivos del taller. De igual forma, la carga simbólica del ritual consiguió impregnar y dotar de intensidad todas las actividades de la sesión en curso (ver figura 40-**hipervínculo al vídeo**).



Figura 38.
Daniela Miramontes (2022).
Imagen independiente. Fotografía
tomada en Laboratorio Ritos de
Paso CIEG-UNAM.



Figura 39.
Daniela Miramontes (2022).
Imagen independiente. Fotografía
tomada en Laboratorio Ritos de
Paso CIEG-UNAM.



Figura 40.
Autora (2023). **Hipervínculo al vídeo.**
Fotografía Daniela Miramontes (2022),
tomada en Laboratorio Ritos de Paso
CIEG-UNAM.

Tras el “ritual de apertura” las sesiones proseguían con la actividad “danza ritual ecstática”. Se trata de un ejercicio de danza con movimientos no coreográficos que busca una expresión corporal y emocional libre. Su finalidad es sentir la música y sincronizar al grupo de trabajo; despertando y estimulando la reconexión con la dimensión físico-sensual, al tiempo que se liberan emociones negativas atrapadas en el cuerpo (ver figura 41-**hipervínculo al vídeo-ensayo**). La actividad dancística, en las sesiones 3 y 4 integró los movimientos del *headbanging*, también de forma libre. Utilicé música con ritmos afrocaribeños y latinoamericanos, así como metal, en las distintas sesiones.

El siguiente eslabón en este ejercicio de danza ecstática es el “ritual estado Coatlicue”, con el que se pretende un “cruce” a la dimensión psico-emocional a través de la práctica meditativa. Siguiendo a Gloria Anzaldúa el estado Coatlicue es un lugar previo al trance y un puente al subconsciente, en el que emergen imágenes al nivel de la conciencia. En este ritual, las alumnas reposan acostadas en el suelo concentradas en las sensaciones de su cuerpo después de la danza (ver figura 42-**imagen independiente**). Tras el ejercicio, las alumnas describen o dibujan en la pizarra las imágenes que han visualizado, en el caso de que hayan emergido. No se pretende ningún análisis de tales imágenes, siguiendo las indicaciones de Moreno (2016) en arteterapia, ya que el único objetivo es sacarlas, haciendo visible lo invisible. La mayoría de las estudiantes vieron imágenes durante esta actividad. Con el ritual Coatlicue concluye la fase de preparación al aprendizaje. De esta forma, las actividades ritualizadas descritas hasta ahora procuraron una experiencia estética, crearon una “erótica” en el proceso educativo y ofrecieron un estado de relajación, percepción sensorial aumentada y sugestión, que dispuso a las alumnas ante el aprendizaje y reflexión participativa. Asimismo, como he evidenciado a lo largo de esta disertación, este tipo de actividades contribuyen a aliviar los efectos psico-somáticos del trauma social y la violencia que experimentan las alumnas en su día a día.



Figura 41.

Autora (2023). **Hipervínculo al vídeo-ensayo**. Serie secuencia compuesta por seis capturas del vídeo *Práctica danza ecstática* en Laboratorio Ritos de Paso CIEG-UNAM, que contienen una cita visual indirecta Sophie Sôfrêe, Mana Mei y Layla El Khadri (2020) *Dance of the Moon*.



Figura 42.
Daniela Miramontes (2022).
Imagen independiente.
Fotografía tomada durante
Laboratoria Ritos de Paso
CIEG-UNAM.

Una vez alcanzado un estado de apertura y predisposición psíquica y sensorial idóneo comenzaba el aprendizaje en espiral, en relación con los contenidos temáticos de cada sesión. El aprendizaje en espiral estaba compuesto de hasta tres momentos distintos en las sesiones: 1) *Consciousness raising* (CR); 2) práctica artística; y 3) charla de la “Mayora” invitada, en algunos casos. El inicio del CR se realizaba en cada sesión a través de un “Ritual del saber-sabor”. En este ritual participaba todo el grupo, mediante la preparación de los alimentos que se toman durante el círculo de reflexión. Tal como se concibe en la tradición afrocaribeña e indígena, el saber y el sabor están estrechamente ligados; el aprendizaje popular ha estado tradicionalmente unido a la acción de comer en torno al fuego, mientras se contaban historias. La unión del aprendizaje y la comida también estuvo presente en programas pioneros del arte feminista en los 70, como el FAP. Recuerdo que, en estos programas, disponían de una cocina donde las alumnas compartían comida y reflexión. De esta forma, crearon espacios en los que el conocimiento crítico y el gusto se entrelazaban íntimamente en una reflexión crítica sobre la dimensión estética. Tal entrelazamiento entre saber y sabor ha sido magistralmente expuesto por Le Breton (2009). De modo que, para el “ritual del saber-sabor”, todas las participantes y yo misma nos sentábamos en círculo en el suelo alrededor de los alimentos (ver figura 43-**imagen independiente**). Mientras comíamos, yo comenzaba el CR formulando unas preguntas guía, que facilitaban la discusión, la articulación conceptual y teórica con las experiencias personales de las alumnas, y la reflexión crítica sobre las nociones previas de las alumnas. Durante los CR se incluyeron visualizaciones y análisis de vídeos e imágenes ilustrativos de la discusión. Este aprendizaje colectivo, acompañado del acto de comer facilitó la expresión libre y la desinhibición de las estudiantes para compartir sus experiencias y opiniones. Además, los CR reforzaron la unión del grupo y la empatía dentro de un espacio distendido de intercambio de saberes.

Tras el CR se iniciaba la segunda parte del aprendizaje en espiral, a través de una práctica artística que giraba en torno a la temática de la sesión. Para ello, procedía explicando el planteamiento de la práctica y dejando que se desarrollara libremente, sin forzar la búsqueda de un resultado concreto o centrado en los aspectos técnicos. La finalidad de la practica artística era promover un aprendizaje encarnado de los contenidos mediante el despliegue de “pensamientos actuados”, por lo que era importante dar rienda suelta a la improvisación y creatividad del grupo. Las prácticas artísticas desarrolladas permitieron explorar los contenidos de cada sesión mediante una acción artística. Muestro la descripción de cada ejercicio en el siguiente epígrafe.

Como he mencionado, en algunas sesiones tuvimos una invitada experta en el tema o “Mayora”. En tales sesiones el aprendizaje en espiral finalizó con un “círculo de escucha”. Ritualizar este momento mediante el círculo y el uso del lenguaje connotado de mística proporcionó solemnidad y fascinación al tiempo. Las alumnas recibieron sus saberes y agradecieron tal regalo. El final de las sesiones coincide con el desarrollo de un ejercicio de autoevaluación, que recoge los sentires e impresiones de las alumnas mediante un “emocionario”. Para finalizar las sesiones, las alumnas podían escribir o pintar símbolos en el emocionario dibujado en la pizarra, y así evaluar varias categorías: emociones, aprendizajes, método, profesora, contenidos, etc. El objetivo primordial del emocionario es recoger las impresiones de las alumnas a las técnicas empleadas en el método de aprendizaje, y no medir o evaluar contenidos. Para el desarrollo de la auto-evaluación salí del espacio aula, de modo que las alumnas pudieran realizarla de forma anónima y libremente.

Describo seguido, en detalle, cada una de las sesiones y sus correspondientes unidades didácticas, ofreciendo además imágenes ilustrativas vinculadas, en algunos casos, a vídeos que muestran el desarrollo de las prácticas artísticas.



Figura 43.
Daniela Miramontes (2022).
Imagen independiente.
Fotografía tomada en
Laboratoria Ritos de Paso
CIEG-UNAM.

5.3.2. Descripción de las Sesiones y Unidades Didácticas

Antes de entrar a la descripción del diseño didáctico de cada sesión, aclaro que los contenidos —debido al bajo nivel de las alumnas en conocimientos sobre teoría de género/feminista— fueron iniciales, aproximativos y enfocados en nociones generales sobre los siguientes ejes: A) Conocimientos, saberes y lenguajes, B) Cuerpo, C) Género e identidad D) Interseccionalidad, decolonialidad y ética-estética de re-existencia. Comienzo, a continuación, con la descripción de cada una de las sesiones.

Primera Sesión: Explorando Fronteras y Puentes en las Artes y la Educación. La primera sesión de la Laboratorio estuvo destinada a iniciar y familiarizar a las alumnas en la metodología que sigue el taller, reflexionar sobre las jerarquías y relaciones de poder entre los diferentes sistemas de conocimientos, saberes, sentires y lenguajes (i.e. sonoros, visuales, textuales) existentes en las instituciones educativas, expresiones culturales, artísticas y los contextos sociales. Así como a pensar las vinculaciones entre los sistemas de interrelaciones anteriores y su articulación con el género. A continuación, muestro una tabla que describe la unidad didáctica en detalle. La tabla, a su vez, indica las técnicas específicas del metal feminista y/o heredadas del arte feminista que se aplican en la sesión.

Tabla 4

Unidad didáctica sesión 1

Sesión 1	
Tema	
<i>Explorando fronteras y puentes en las artes y la educación: conocimientos, saberes, sentires y lenguajes</i>	
Duración: 3h.	Técnicas metal feminista aplicadas: *Ritualización *Consciousness Raising (Aprendizaje en espiral 1, 2 y 3)

Objetivo/s	
<p>*Reflexionar sobre los sistemas de interrelaciones de poder existentes entre los conocimientos, los saberes y los diferentes lenguajes en las instituciones educativas, expresiones artísticas, culturales, y los contextos sociales.</p> <p>*Reflexionar sobre las vinculaciones entre los sistemas de interrelaciones anteriores y el género.</p>	
Materiales empleados	
<p>Velas, telas, hilo, tijeras, incienso, aceite aromático, pizarra, rotuladores, comida y bebida.</p>	
Contenidos	
<p>Aproximaciones conceptuales trabajadas:</p> <p>*Conocimientos / Saberes: diferencias valorativas y formas de producción/consumo.</p> <p>*Sentires: sensorium sociocultural,</p> <p>*Lenguajes: tipos de lenguajes (i.e. textuales, visuales, corporales) e influencia.</p> <p>*Colonialidad del Saber / Colonialidad Estética.</p>	
Actividades	
Actividad	Duración
<p>Ritual de iniciación/apertura al aprendizaje:</p> <p>*Apapache del grupo-aula.</p> <p>*Envoltura de protección con túnica.</p> <p>*Ablución con <i>desatrancadera</i> mente/garganta/corazón.</p> <p>*Prendido de luz guía: confiar en el proceso.</p>	20 minutos
<p>Ritual Danza Ecstática:</p> <p>*Movimiento libre.</p>	15 minutos
<p>Ritual Estado Coatlicue:</p> <p>*Meditación.</p> <p>*Pictogramas y descripción de imágenes.</p>	5-10 minutos
<p>Ritual del Saber-Sabor:</p> <p>*Preparación de alimentos para el <i>Aprendizaje en espiral</i>.</p>	5-10 minutos
<p>Círculo de Reflexión (Aprendizaje en espiral-1):</p> <p>*Consciousness Raising.</p>	40 minutos
<p>Práctica Artística (Aprendizaje en espiral-2):</p> <p>*<i>Escultura viviente</i> inspirada en la obra de Chiharu Shiota.</p>	1 hora y 10 minutos

Círculo de Escucha (Aprendizaje en espiral-3): *Voces de Mayoras: Dr. Alejandra Collado (CIEG).	20 minutos
Auto-evaluación *Emocionario: recoge los sentires-pensares de cada alumna a diferentes ítems con palabras clave y pictogramas, al final de cada sesión.	5-10 minutos

En esta primera sesión la introducción a la metodología y herramientas que se utilizarían en la Laboratorio causó emoción y gran interés en las alumnas. Los rituales que abrieron la sesión, tanto el “ritual de apertura” como el ritual de “danza ecstática” y el de “estado Coatlicue” causaron un gran impacto. A pesar de que las alumnas expresaron estar disfrutando, se mostraron expectantes por no saber qué iba a suceder. Era notable la rigidez de sus cuerpos, la tensión en sus miradas y la vigilancia hacia el resto del grupo, para comprobar qué sucedía alrededor y qué hacían las demás. Esto fue muy evidente durante la danza. Tampoco se atrevieron a compartir las imágenes que habían emergido al plano consciente durante el estado Coatlicue de forma inmediata. Se sinceraron más tarde, compartiéndolas con el grupo, durante la práctica artística. A pesar de la actitud defensiva en esta primera sesión, tras la fase ritual de apertura, fue notable un cambio de actitud en todas ellas, se mostraron más relajadas y abiertas a expresarse.

De igual modo, en la fase de aprendizaje en espiral CR estuvieron comedidas al hablar de sus experiencias. Resultaba evidente que esperaban, con sus silencios, que yo como profesora tomara la palabra, como es costumbre en sus clases habituales. Asimismo, se mostraron un poco reticentes a expresar sus opiniones por miedo a equivocarse. Incentivé el diálogo realizando preguntas directas a algunas de ellas e interviniendo lo menos posible. Las preguntas guía del CR y las articulaciones correspondientes al desarrollo teórico de los contenidos se muestran en la tabla 5.

Tabla 5*Preguntas guía CR sesión 1*

Preguntas guía CR	Articulaciones teóricas
¿Cómo os habéis sentido durante la danza? ¿Habéis tenido alguna experiencia previa como la Laboratoria en la escuela o la Universidad?	Articulación con el uso del cuerpo, el lenguaje y las dinámicas de aprendizaje en las aulas.
¿Qué entendéis y creéis que entiende la sociedad por conocimiento? ¿Qué formas de aprender utilizáis en vuestra vida diaria y con qué tipo de lenguaje creáis información y la comunicáis a los demás?	Articulación con conocimiento científico Vs saberes periféricos y encarnados; el metal, sentipensar. Colonialidad del saber y estética. Articulación con los diferentes lenguajes de expresión humana (i.e. oral, visual, gestual). Articulación con sensorium sociocultural.
Desde los feminismos se han criticado las formas hegemónicas de conocimiento y enseñanza ¿Por qué creéis que esto es importante en relación al género?	Articulación epistemologías y pedagogías feministas.
¿Cómo se generan saberes Otros en nuestras vidas cotidianas? ¿Qué diferencias hay entre las formas de aprendizaje en las artes y las tradicionales?	Articulación con el aprendizaje sensorial, la experiencia estética, el aprendizaje a través de las artes, el uso del cuerpo y la práctica artística a desarrollar en la sesión.

En esta primera sesión, la práctica artística estuvo inspirada en la obra de la artista japonesa Chiharu Shiota. Shiota utiliza en sus instalaciones materiales como hilo o lana, con los que crea enormes laberintos y redes entretejidas. Tales redes atrapan y envuelven objetos, mobiliario y/o personas. Las enormes telarañas de hilo sostienen en el aire mobiliario u objetos que flotan sin contexto. Mejor dicho, el contexto que los sostiene en el aire son las redes de hilos. Las telarañas de Shiota son una metáfora de las redes de interrelaciones que nos sostienen, sujetan y/o configuran nuestras vidas, identidades, logros, etc. Tejidos sociales enormes de hebras, a menudo invisibles, que nos hacen elevarnos o nos sujetan. Shiota hace visible cómo tales redes operan para dar sostén, contener y/o atrapar objetos y personas. La

obra de la artista resulta una inspiración maravillosa para trabajar, a través del cuerpo, los contenidos de la sesión y generar un aprendizaje encarnado.

Nuestra actividad consistió en la realización de una red de hilo que envolvió a cinco personas del grupo. La llamamos “Escultura Viviente”. Cuatro de las alumnas quedaron colocadas a modo de columnas-cariátides formando un cuadrado. La red de hilo se sostenía en sus cuerpos, representando el espacio del templo educativo, el tejido social y cultural. Una quinta alumna quedó en el centro de la red, sentada en una silla y leyendo un libro en voz alta. Las palabras a las que dio voz pertenecen a una antología feminista latinoamericana, que trataba algunos de los contenidos de la sesión. El resto del grupo tejió la red de hilo alrededor de los cuerpos de sus compañeras, mientras se realizaba la lectura y, el cuerpo hablante, quedaba cada vez más constreñido. La estudiante que estaba sentada en el centro de la red quedó atrapada, sin poder gesticular o moverse. La escultura viviente simbolizaba la alienación del pensamiento respecto del saber encarnado, así como de los lenguajes artísticos/corporales respecto a los textuales. De igual modo, representaba el aprendizaje de subalternización que induce la constricción corporal para las mujeres en el sistema educativo, cultural y social (ver figura 44-**serie fotográfica muestra**).

Su realización fue un ejercicio divertido para las alumnas, pleno de risas y comentarios simpáticos, que expresaron disfrutar mucho. Como he comentado, durante el desarrollo de esta práctica varias estudiantes “confesaron” que habían visto imágenes en el estado Coatlícue, pero que no se habían atrevido a compartirlas. El tejido de la red desató las palabras. La reflexión crítica sobre la sujeción del pensamiento —a través del cuerpo y las formas hegemónicas de conocimiento y lenguaje— junto a la experimentación encarnada de esta idea — a través de la práctica artística— les soltó la lengua, como práctica de libertad.



Figura 44.
 Autora (2023). **Serie fotográfica muestra.**
 Compuesta por: arriba izquierda, una
 fotografía Daniela Miramontes (2022) y,
 resto, cuatro fotografías Autora (2022),
 tomadas durante la práctica *Escultura
 Viviente* en Laboratorio Ritos de Paso
 CIEG-UNAM.

Para finalizar el aprendizaje en espiral, esta primera sesión contó con la charla de la “Mayora” invitada. En este caso, nos acompañó la Dra. Alejandra Collado del CIEG. Collado compartió sus impresiones sobre la sesión como parte de su charla, pues había participado como observadora durante todas las actividades. Expresó su entusiasmo por la metodología empleada, así como la impresión que le había causado la sesión, destacando la fluidez y los tránsitos que se habían generado entre diferentes lenguajes y modos de conocimiento.

El cierre de la sesión con la auto-evaluación, a través del emocionario, recogió el sentir de las alumnas. Todas expresaron muchas ganas de asistir a la siguiente sesión, haberse divertido, aprendido y sentirse relajadas, En concreto, expresaron sentirse “como flotando” o que había sido “flipante” y “liberador”. Una de ellas pidió venir acompañada de sus hijas en las próximas sesiones, porque le había encantado la experiencia. En concreto, expresó: “me está encantando la laboratoria, he aprendido mucho hoy [...] ahora mismo me siento más ligera y relajada, como si estuviera flotando [...] ¿pueden asistir mis hijas a la próxima sesión?”. Asimismo, de forma inmediata al cierre de la clase, las alumnas montaron un grupo de WhatsApp en el que me incluyeron. Durante todo el día mandaron mensajes de emoción y agradecimiento por la sesión de la Laboratoria. En el resto de las sesiones los resultados del emocionario fueron similares al ejemplo que se provee seguido (ver figura 45-**imagen independiente**).



Figura 45.
 Daniela Miramontes (2022).
Imagen independiente.
 Fotografía del emocionario de auto-evaluación realizado al final de cada sesión de la Laboratorio Ritos de Paso CIEG-UNAM.

Segunda Sesión: Descubriendo la Alfabetización Sensorial de Género. La segunda sesión de la Laboratorio estuvo destinada a conocer, explorar y reflexionar sobre el sensorium de género. De igual modo, sobre las relaciones de poder y el carácter performativo del género. En la sesión se puso énfasis en el aprendizaje a través de la experimentación corporal y en las formas de expresión y subversión de género en el metal, tanto en la danza *headbanging* como en la performance de poder. A continuación, la tabla 6 describe la unidad didáctica.

Tabla 6*Unidad didáctica sesión 2*

Sesión 2	
Tema <i>Descubriendo la alfabetización sensorial de género</i>	
Duración: 3h.	Técnicas metal feminista aplicadas: <ul style="list-style-type: none"> *Ritualización *Consciousness Raising (Aprendizaje en espiral 1 y 2) *<i>Headbanging</i> *Performance de poder
Objetivo/s:	
<ul style="list-style-type: none"> *Conocer, explorar y reflexionar sobre el sensorium de género. *Reflexionar sobre el poder y la performance de género. *Conocer y practicar las formas de expresión y subversión de género en el metal a través de la danza y la performance. 	
Materiales empleados:	
Velas, telas, incienso, aceite aromático, sillas móviles, pizarra, rotuladores, comida y bebida.	

Contenidos	
<p>Aproximaciones conceptuales trabajadas:</p> <ul style="list-style-type: none"> *Sensorium de género. *Aprendizaje corpóreo-sensorial de género. *Percepción sensible y expectativas sociales de género. *Atención sensorial selectiva de género. *Glosa corporal: lenguajes corporales rituales de género. *Técnica <i>headbanging</i> Vs danzas femeninas rituales. *Percibir y performar el poder: performance de poder del metal Vs posturas de poder (Amy Cuddy). 	
Actividades	
Actividad	Duración
<p>Ritual de apertura al aprendizaje/espacio seguro:</p> <ul style="list-style-type: none"> *Envoltura de protección con túnica. *Ablución con <i>desatracadera</i> mente/garganta/corazón. *Prendido de luz guía: confiar en el proceso. 	5-10 minutos
<p>Ritual Danza Ecstática:</p> <ul style="list-style-type: none"> *Movimiento libre. 	15 minutos
<p>Ritual Estado Coatlicue:</p> <ul style="list-style-type: none"> *Meditación *Pictogramas y descripción de imágenes. 	5-10 minutos
<p>Ritual del Saber-Sabor:</p> <ul style="list-style-type: none"> *Preparación de alimentos para el <i>Aprendizaje en espiral</i>. 	5-10 minutos
<p>Círculo de Reflexión (Aprendizaje en espiral-1):</p> <ul style="list-style-type: none"> *Consciousness Raising. *Visionado y práctica de danza <i>headbanging</i> Vs Nakh. *Visionado y práctica performance femenina de poder en el metal y posturas de poder de Amy Cuddy. 	1hora
<p>Práctica Artística (Aprendizaje en espiral-2):</p> <ul style="list-style-type: none"> *Performance <i>Leer al Otro/a sin comunicación verbal</i>, inspirada en la obra de Marina Abramović: <i>La Artista Está Presente</i>. 	1hora y 10 minutos
<p>Auto-evaluación:</p> <ul style="list-style-type: none"> *Emocionario: recoge los sentires-pensares de cada alumna a diferentes ítems con palabras clave y pictogramas, al final de cada sesión. 	10 minutos

En la segunda sesión las alumnas se mostraron mucho más confiadas. Cuestión que favoreció la apertura a la experimentación que necesitaba la implementación de las técnicas propias del metal, tales como la performance de poder y los movimientos *headbanging*. La temática de la sesión y contenidos tratados en el CR estaban muy acompañados con el análisis y práctica de tales técnicas. Describo, a continuación, lo acontecido en la sesión, mostrando primero las preguntas que guiaron el CR y sus articulaciones teóricas.

Tabla 7

Preguntas guía CR sesión 2

Preguntas guía CR	Articulaciones teóricas
¿Habéis sentido alguna vez desconexión con vuestro cuerpo?	Articulación con concepción sociocultural del cuerpo (Dualismo cartesiano, Merleau-Ponty, Le Breton, Fals Borda, Cabnal).
¿Habéis tenido alguna experiencia de percepción diferente a otra persona sobre un mismo hecho?	Articulación con filtros perceptivos (Asia Friedman). Articulación sensorium (Simmel, Merleau-Ponty, Benjamin, Rancière). Articulación con construcción cultural de las emociones (Sara Ahmed).
¿Habéis tenido alguna vez una experiencia como esta? Ejemplos: *Tengo que hablar en público, siento un pellizco en el estómago, pienso que no soy capaz de hacerlo y comienzo a tener ansiedad. *Paso por la calle y oigo risitas... Siento malestar, inquietud, creo que están hablando mal de mí o riéndose de mi aspecto, comienzo a sudar o tener ganas de llorar.	Articulación con generización de la experiencia sensorial (Asia Friedman).

Además de las reflexiones que precipitaron las preguntas guía en el CR, durante el aprendizaje en espiral se realizó una dinámica de percepción olfativa del género, a través del aroma de varios perfumes y esencias con los ojos vendados. La dinámica sirvió para

ejemplificar cómo nuestros sentidos (olfato, vista, oído) han aprendido a generizar olores, formas, colores, sonidos, etc. Tras esta identificación —que sucedió en milésimas de segundo sin error, para los perfumes de hombre y mujer— realizamos un ejercicio de reflexión corporal consciente sobre las posturas, movimientos y gesticulación de nuestros cuerpos, y las diferencias con la glosa corporal masculina. Una de las niñas presentes (de ocho años) estaba muy interesada y comunicativa en el CR. Quiso explicar la diferencia sobre cómo se movían los niños y las niñas en su clase, ya que encontraba en su experiencia cotidiana total sentido a lo que escuchaba. La animamos a explicar las diferencias e improvisó una performance; primero andado y sentándose como lo hacían las niñas y, después, nos mostró cómo lo hacían los niños de su colegio. Fue un ejemplo increíblemente preciso sobre lo que estábamos apalabrando.

De este modo, el CR de la segunda sesión fue eminentemente práctico, y consiguió una continuidad coherente con la práctica de las técnicas del metal feminista. Para ello, visualizamos y analizamos, por un lado, los movimientos del *headbanging* en contraste con las danzas rituales femeninas del norte de África (ver figura 46-[hipervínculo al vídeo](#)). Por otro lado, visualizamos un corto vídeo explicativo de la Dra. Amy Cuddy sobre las posturas de poder y, posteriormente, analizamos la performance de poder femenina en el metal, a través de un concierto de la banda de metal ucraniana *Jinjer*. Tras la reflexión conjunta sobre los beneficios que aportaban a las artistas las técnicas mencionadas, se practicaron tanto los movimientos *headbanging* como la performance de poder (ver figura 47-[hipervínculo al vídeo](#)).



Figura 46.
Autora (2023). **Hipervínculo al vídeo.**
Fotografía (Daniela Miramontes, 2022),
tomada durante el aprendizaje del
headbanging en CR, en Laboratorio Ritos
de Paso CIEG-UNAM.



Figura 47.
Autora (2023). **Hipervínculo al vídeo.**
Foto-ensayo compuesto por dos fotografías Autora (2022), tomadas antes y durante la práctica *Performance y posturas de poder* en Laboratorio Ritos de Paso CIEG-UNAM.

Los ejercicios fueron bien recibidos y notables las diferencias en el lenguaje corporal de las alumnas, antes y durante la práctica de las posturas de poder, como puede apreciarse en las fotografías anteriores. En general, las chicas mostraban posturas muy rígidas y tensas, con el pecho hundido y encorvadas. Su lenguaje corporal transmitía el mensaje de no querer ser muy visibles o llamar la atención. Sus movimientos eran limitados, cortos, lentos, silenciosos. Tal configuración corporal es coherente en el marco del contexto de violencia y peligro que experimentan en sus vidas. Sus cuerpos han aprendido a hacerse invisibles y pasar desapercibidos, como forma de protección. Sin embargo, conocemos las consecuencias de tal estructura corporal en la psique, las emociones y la autopercepción.

La práctica artística que desarrollamos durante la segunda sesión estuvo basada en la obra de Marina Abramović, *La Artista Está Presente* (2010). En esta performance la artista se dispuso sentada en una silla durante horas sin hablar. El público podía participar de la performance sentándose frente a ella, para observarse mutuamente. Los vídeos que registran las interacciones silenciosas entre Abramović y el público son muy emocionales. Uno de los momentos estrella de la performance sucede cuando se sienta, por sorpresa, el compañero sentimental de vida y obra de la artista, al que no veía hacía muchos años. Las reacciones de ambos son sobrecogedoras. Con inspiración en esta performance, la intención de nuestra práctica era conocer de forma encarnada cómo los filtros perceptivos, incluidos los de género, se deshacen cuando dejamos de mirar superficialmente a la persona y conseguimos “ver” el trasfondo. Una posibilidad limitada, por el uso del lenguaje y los códigos aprendidos.

Para el desarrollo de la actividad, primero visualizamos un vídeo de la performance de Abramović. Utilizamos la imagen de la performance, además, como una cita visual proyectada en la pantalla de televisión del aula, y se dispusieron dos filas enfrentadas de sillas móviles. Las alumnas se sentaron en silencio mirándose a los ojos por largo tiempo. Unas alumnas

performaban posturas dominantes y, las otras, posturas abiertas y/o retraídas (ver figura 48- **hipervínculo al vídeo**).

Este ejercicio despertó en extremo la sensibilidad, hasta el punto, en que muchas rompieron a llorar, y espontáneamente abandonaron las posturas dominantes para abrazar a alguna compañera. Esta sesión fue una de las más emotivas para el grupo. Las chicas compartieron sus impresiones al finalizar la performance con expresiones como “ha sido muy profundo” e “increíble”. De igual manera, en el emocionario expresaron haber tenido un aprendizaje “intenso” sobre el cuerpo y el lenguaje corporal, o haber quedado “reflexivas” sobre lo tratado en la sesión. Lo que no percibieron fue el cambio drástico que había dado la forma de moverse y la postura de sus cuerpos tras la sesión, la amplitud de su pecho, la forma de ocupar el espacio al andar, con las piernas abiertas, el paso seguro y la cabeza erguida. Así como la proyección de sus voces, ahora con mayor resonancia en el espacio.

Otra cuestión que reportó esta sesión fue el despertar de una comunión grupal, notable en los mensajes del grupo de WhatsApp en los días posteriores. La fuerte emocionalidad que suscitó la performance despertó la sororidad y la empatía. Los mensajes de apoyo, cariño y amor de unas hacia otras fueron, a partir de ese momento, una constante. Entre otros, aparecieron textos como “he visto que tienes dentro una gran pena... te mando mucho amor y te abrazo”. Junto a emoticonos de corazones aparecieron también comentarios como: “las quiero chicas, son increíbles todas”.



Figura 48.

Autora (2023). **Hipervínculo al vídeo**. Fotografía de la performance *Percibir al Otro/a sin comunicación verbal*, que contiene una cita visual indirecta, tercio superior derecho, Marina Abramović (2010) *La Artista Está Presente*, tomada por la autora durante Laboratorio Ritos de Paso CIEG-UNAM.

Tercera Sesión: Indagando una A/r/tografía Bastarda de Nuestras Identidades. La tercera sesión proveyó la oportunidad de incluir el *headbanging* desde el comienzo en el ritual de danza. Así como una reflexión crítica respecto a las identidades, a través del *bodypainting* y el desarrollo de una práctica *a/r/tográfica bastarda*, que quedaría enlazada a la siguiente sesión. Con la inclusión de tales prácticas, en esta tercera sesión, se implementaron las técnicas del metal feminista que quedan recogidas en la unidad didáctica descrita a continuación.

Tabla 8*Unidad didáctica sesión 3*

Sesión 3	
Tema	
<i>Indagando una a/r/tografía bastarda de nuestras identidades</i>	
Duración: 3h.	Técnicas metal feminista aplicadas: *Ritualización *Consciousness Raising (Aprendizaje en espiral 1 y 2) *Headbanging *Bodypainting *A/r/tografía bastarda
Objetivo/s:	
*Reflexionar sobre la construcción/deconstrucción de las identidades. *Realizar una indagación sobre la propia identidad a través de las prácticas propuestas.	
Materiales empleados:	
Velas, telas, incienso, aceite aromático, pintura corporal, papel continuo, temperas, figuras animales de cartón, pizarra, rotuladores, comida y bebida.	

Contenidos	
<p>Aproximaciones conceptuales trabajadas:</p> <ul style="list-style-type: none"> *Identidad. *Subjetividad. *Deconstrucción. *Performatividad de género. *Sistema moderno/colonial de género / Descolonización del cuerpo. *<i>Bodypainting/corpse paint</i>. *A/r/tografía. *Bastardía. 	
Actividades	
Actividad	Duración
<p>Ritual de apertura al aprendizaje/espacio seguro:</p> <ul style="list-style-type: none"> *Envoltura de protección con túnica. *Ablución con <i>desatracadera</i> mente/garganta/corazón. *Prendido de luz guía: confiar en el proceso. 	5-10 minutos
<p>Ritual Danza Ecstática:</p> <ul style="list-style-type: none"> *Movimiento <i>headbanging</i> libre. 	15 minutos
<p>Ritual Estado Coatlicue:</p> <ul style="list-style-type: none"> *Meditación. *Pictogramas y descripción de imágenes. 	5-10 minutos
<p>Ritual del Saber-Sabor:</p> <ul style="list-style-type: none"> *Preparación de alimentos para el <i>Aprendizaje en espiral</i>. 	5-10 minutos
<p>Círculo de Reflexión (Aprendizaje en espiral-1):</p> <ul style="list-style-type: none"> *Consciousness Raising. *Vídeo explicativo identidad. *Visionado y análisis de fotografías <i>bodypainting/corpse paint</i>. 	1 hora
<p>Práctica Artística (Aprendizaje en espiral-2):</p> <p>*A/r/tografía bastarda parte 1: <i>Bodypainting</i> y Performance <i>Disolución de la Identidad de Género-Colonial</i>, inspirada en la obra <i>Venus Zoo</i> del artista Okuda San Miguel.</p> <p>*A/r/tografía bastarda parte 2: Planteamiento del seguimiento del ejercicio <i>Mi identidad bastarda</i>, a reflexionar en casa para compartir performativamente en la siguiente sesión, con la pregunta: ¿Quién soy sin nombrar mi género, raza, origen, religión, profesión, gustos, etc.?</p>	1 hora y 10 minutos

<p>Auto-evaluación</p> <p>*Emocionario: recoge los sentires-pensares de cada alumna a diferentes ítems con palabras clave y pictogramas, al final de cada sesión.</p>	<p>10 minutos</p>
--	--------------------------

Durante la tercera sesión hubo dos desafíos importantes para las alumnas. Por un lado, la inclusión de movimientos del *headbanging* durante la danza. Aunque cada vez resultaba más fácil para ellas concentrarse en las sensaciones del cuerpo y la expresión a través del movimiento; la rigidez, tensión muscular y la escasa amplitud en sus gestos y el movimiento de sus cuerpos —que se habían diluido momentáneamente en la anterior sesión— eran de nuevo palpables. Tras una semana, el hábito internalizado de no ocupar mucho espacio o realizar movimientos bruscos o exagerados era observable de nuevo. En general, los movimientos del *headbanging* fueron suaves y lentos, apenas involucrando movimiento en el tronco. Por otro lado, tal como es usual en la danza *headbanging* (Hudson, 2019), fue notable la búsqueda del *beat* interno durante el movimiento, más que el compás y ritmo de la música; en esta ocasión, provista por el tema “Pilgrim” de la banda de doom metal *Messa* (2021). A pesar de las resistencias para dejarse ir en los movimientos, todas las chicas refirieron sensaciones de tranquilidad, calma y liberación emocional tras la danza *headbanging* (ver figura 49-[hipervínculo al vídeo-ensayo](#)).



Figura 49.
Autora (2022). **Hipervínculo al vídeo-ensayo**. Serie secuencia compuesta por cuatro capturas del vídeo práctica *headbanging*, que incluye una cita visual indirecta Messa (2021) *Close*, grabado en Laboratorio Ritos de Paso CIEG-UNAM.

En la fase de meditación “estado Coatlicue” en esta sesión, tras la práctica *headbanging*, emergieron imágenes al nivel consciente en la mayoría de las participantes. Lo que demuestra la vinculación de la funcionalidad de los movimientos del metal con danzas ecstáticas como la danza Nakh. Dichas imágenes fueron descritas verbalmente, escritas o dibujadas de forma esquemática en la pizarra, utilizando símbolos o dibujos simples (ver figura 50-**imagen independiente**). Las alumnas describieron situaciones interesantes, imágenes sin sentido o con sentido incompleto. En algunos casos, expresaron experimentar sensaciones de gran placer a través de estas visiones. En concreto, una de las chicas relató cómo se veía a sí misma dentro de un gran tarro de miel. Expresó que dentro del almíbar flotaba como en un líquido amniótico y podía respirar sin dificultad la dulzura del líquido. Nos explicó que durante la visión se sintió muy feliz.

El otro desafío que presentó la tercera sesión fue diseñar un conjunto de actividades para el aprendizaje en espiral, que aportaran una visión más amplia sobre la identidad y el género a las alumnas, pues muchas tenían nociones fijas sobre ambas categorías y sus significados. Por comentarios en las anteriores sesiones, percibí que algunas alumnas tenían creencias atadas a cierto esencialismo femenino. El CR fue, por tanto, un lugar de descubrimiento para ellas, que las abrió hacia la consideración de otras perspectivas y modos de entender la identidad, como un proceso de construcción no estático y mutable a lo largo de la vida. En el CR se visualizó un vídeo explicativo en relación con la construcción de la identidad, y se analizaron las técnicas artísticas de deconstrucción identitaria como el *bodypainting/corpse paint* del metal feminista, a través de fotografías. Asimismo, durante el CR, pude observar la impresión que la nueva información produjo en sus creencias arraigadas, a través de sus expresiones faciales. A continuación, se muestran las preguntas que guiaron las reflexiones y sus articulaciones teóricas.

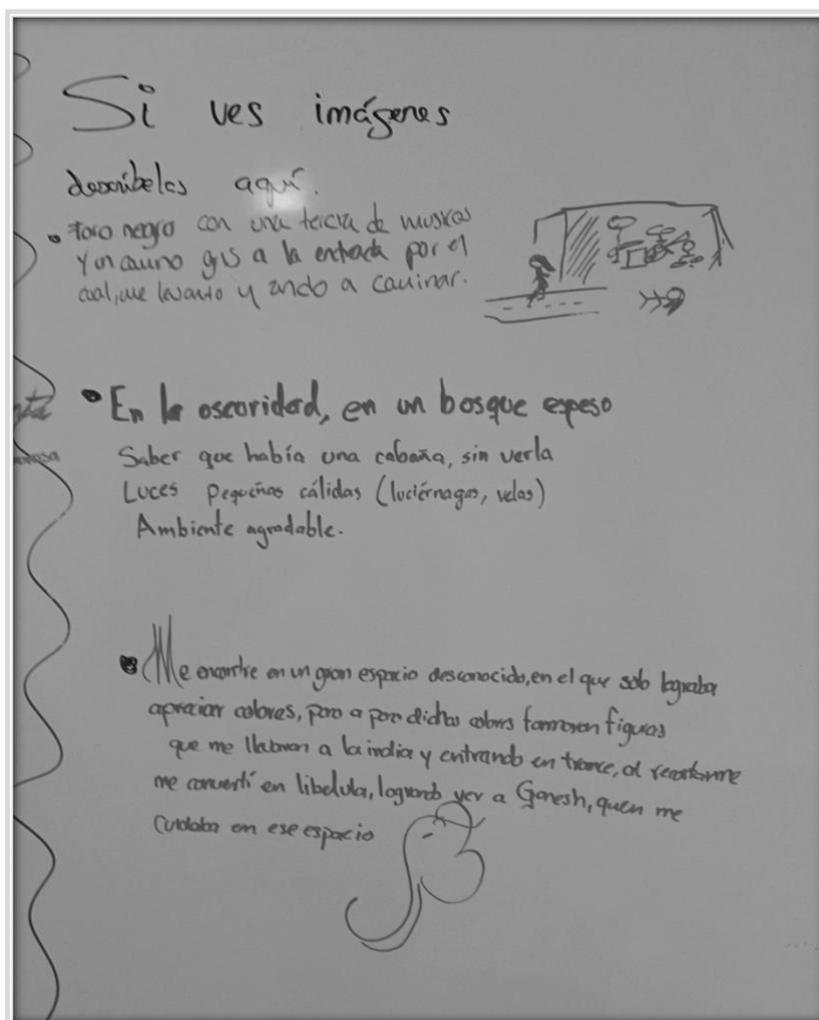


Figura 50.
Daniela Miramontes (2022).
Imagen independiente.
Fotografía tomada en Laboratorio
Ritos de Paso CIEG-UNAM.

Tabla 9*Preguntas guía CR sesión 3*

Preguntas guía CR	Articulaciones teóricas
¿Cómo os definís? ¿Quiénes sois?	Enlace a sesión anterior percepción de género. y filtros perceptivos (Friedman). Performance de género (Butler). Identidad de género.
¿Consideráis que es importante afirmar la identidad cuando es sistemáticamente despreciada, invisibilizada, violentada o marginalizada?	Esencialismo estratégico (Spivak, Braidotti). Interseccionalidad de la identidad (Hill Collins). Sistema moderno/colonial de género (Lugones).
¿Percibís que vuestra personalidad y visión de mundo ha cambiado a lo largo de los años? ¿Creéis que han cambiado las personas de vuestro entorno?	Subjetividad. Deconstrucción (Derrida). Descolonización del cuerpo (Cabnal). Técnicas del metal para la deconstrucción identitaria/colonial de género: <i>bodypainting / corpse paint</i> .
¿Creéis que las políticas identitarias segregan más que conseguir una unión entre personas subalternizadas? ¿Por qué creéis que el feminismo hace hincapié en la revisión crítica de la subjetividad de las personas?	Las ego-políticas desde el feminismo espiritual (Fernandes). Alianzas insólitas desde la bastardía (Galindo).

La segunda parte del aprendizaje en espiral, correspondiente a la práctica artística, estuvo dirigida a trabajar en la disolución simbólica de la identidad de género moderno/colonial, a través de un ejercicio a/r/tográfico bastardo, que constó de dos partes. Por un lado, una práctica basada en la técnica del *bodypainting* y, por otro, un ejercicio de indagación y deconstrucción subjetiva de reflexión a realizar en casa, y posterior exhibición performativa en la siguiente sesión.

Se configuró, de tal forma, un aprender-haciendo sobre la a/r/tografía, en relación con la temática que tratábamos en la sesión. La primera parte del ejercicio —en la se utilizó el

bodypainting como herramienta— se inspiró en la exhibición *Venus Zoo* del artista visual y muralista Okuda San Miguel (2016). Okuda es conocido por sus murales coloridos y por la deconstrucción identitaria que realiza en sus obras, en las que incluye cuerpos sin rostro y animales sin cabeza transfigurándolos en cuerpos de geometría multicolor. La obra de Okuda resultaba ideal para los propósitos reflexivos de esta sesión. Así como análoga —por su carácter colorido— a la estética vivaz del muralismo mexicano. La actividad del *bodypainting* resultó una de las que más disfrutaron las alumnas (ver figura 51-[hipervínculo al vídeo-ensayo](#)).

Tras la práctica, y previamente al emocionario, planteé la segunda parte del ejercicio a/r/tográfico “Mi identidad bastarda”, para que realizaran la exploración indagatoria/reflexiva sobre sus identidades en casa durante la semana. Animé a exponer tal indagación, mediante una performance en la última sesión de la Laboratorio. Para ello, les formulé la pregunta: ¿Quién soy sin nombrar mi género, raza, origen, religión, profesión, gustos, etc.? Una cuestión simple, pero compleja de responder, que obliga a un ejercicio de introspección y autocrítica profunda sobre la construcción/deconstrucción subjetiva de la identidad.

En general, el tema de la sesión les interesó mucho. Una de ellas comentó: “me gustaría haber escuchado más sobre el tema de hoy, ojalá la sesión hubiese sido más larga”. En el grupo de WhatsApp varias chicas me pidieron que, por favor, les compartiese algunos de los textos y los vídeos tratados en la sesión. Compartí al grupo un enlace al material audiovisual, así como otro de acceso a la biblioteca feminista virtual “Liberación de Mujeres”, en Google Drive. Una biblioteca abierta que contiene múltiples textos y literatura sobre estudios de género y feministas, entre los que están disponibles los que habíamos tratado en la clase. Así, nos dirigimos a la última sesión de la Laboratorio en la que implementé la última de las estrategias del metal feminista: la resignificación y reescritura de narrativas.



Figura 51.
 Autora (2023). **Hipervínculo al vídeo-ensayo**. Serie fotográfica muestra compuesta por, arriba, tres fotografías Daniela Miramontes (2022) y, centro/abajo, tres fotografías Autora (2022), tomadas durante la práctica *Disolución de la identidad de género moderno/colonial*, en Laboratorio Ritos de Paso CIEG-UNAM.

Cuarta Sesión: Practicando una Ética-Estética a Través de la Creación de una Ficción de Re-Existencia Feminista. La cuarta sesión de la Laboratorio le puso fin a esta experiencia de experimentación pedagógica. El contenido giró en torno a la reflexión sobre la ética-estética que proponen los feminismos espirituales y decoloniales. Tal reflexión se propuso a través de un ejercicio performativo de reescritura y resignificación de textos, narrativas y figuras femeninas —tal como realizan las artistas feministas de metal— generando una ficción especulativa de re-existencia feminista. De igual modo, las alumnas desarrollaron la segunda parte del ejercicio bastardo a/r/tográfico, con las performances correspondientes. A continuación, muestro la unidad didáctica completa en la siguiente tabla.

Tabla 10*Unidad didáctica sesión 4*

Sesión 4	
Tema	
<i>Practicando una ética-estética a través de la creación de una ficción de re-existencia feminista</i>	
Duración: 3h.	Técnicas metal feminista aplicadas: *Ritualización *Consciousness Raising (Aprendizaje en espiral 1, 2 y 3) *Headbanging *A/r/tografía bastarda *Resignificación de figuras femeninas *Reescritura de textos y narrativas
Objetivo/s:	
*Reflexionar sobre los fundamentos de la ética-estética feminista a través de un ejercicio práctico de ficción especulativa. *Completar el ejercicio bastardo de a/r/tografía.	

Materiales empleados:	
Velas, telas, incienso, aceite aromático, papel continuo, rotuladores, comida y bebida	
Contenidos	
<p>Aproximaciones conceptuales trabajadas:</p> <ul style="list-style-type: none"> *Colonialidad estética. *Re-existencia. *Cuerpo-Territorio-Tierra. *Relación feminicidio-ecocidio. *Ética-estética espiritual feminista. *Cultura visual. *Ficción especulativa feminista. 	
Actividades	
Actividad	Duración
<p>Ritual de apertura al aprendizaje/espacio seguro:</p> <ul style="list-style-type: none"> *Envoltura de protección con túnica. *Ablución con <i>desatracadera</i> mente/garganta/corazón. *Prendido de luz guía: confiar en el proceso. 	5 minutos
<p>Ritual Danza Ecstática:</p> <ul style="list-style-type: none"> *Movimiento <i>headbanging</i> libre. 	15 minutos
<p>Ritual Estado Coatlicue:</p> <ul style="list-style-type: none"> *Meditación. *Pictogramas y descripción de imágenes. 	5-10 minutos
<p>Ritual del Saber-Sabor:</p> <ul style="list-style-type: none"> *Preparación de alimentos para el <i>Aprendizaje en espiral</i>. 	5-10 minutos
<p>Círculo de Reflexión (Aprendizaje en espiral-1):</p> <ul style="list-style-type: none"> *Consciousness Raising. *Visionado y análisis de artes y líricas del álbum <i>Antípodas</i> de la banda de metal feminista <i>Miasthenia</i>. *Visionado y análisis del capítulo <i>Jíbaro</i>, de la serie “Love, Death and Robots”. 	50 minutos
<p>Práctica Artística (Aprendizaje en espiral-2):</p> <ul style="list-style-type: none"> *A/r/tografía bastarda parte 2: Performances de <i>Mi identidad bastarda</i>. 	1 hora

* Performance colectiva <i>Jibaro Palimpsesto (reescritura)</i> , inspirada en la obra <i>Marx Palimpsesto</i> de Deborah Castillo.	
Círculo de Escucha (Aprendizaje en espiral-3): * <i>Voces de Mayoras</i> . Invitada: Lic. Eréndira Yadira (CIEG).	20 minutos
Autoevaluación *Emocionario: recoge los sentires-pensares de cada alumna a diferentes ítems con palabras clave y pictogramas, al final de cada sesión.	5 minutos

En la última sesión, de gran densidad teórica, tuve el reto de hacer accesibles y asimilables conceptos de gran complejidad a personas completamente ajenas a la teoría crítica feminista decolonial. Las artes y líricas de las bandas de metal feministas decoloniales facilitaron en grado sumo su comprensión, a través de composiciones artísticas que son empaquetados teóricos simplificados. De modo que, los contenidos de la sesión se trataron en el CR con las correspondientes preguntas guía, así como mediante la visualización y análisis de líricas y artes del álbum *Antípodas* de la banda *Miasthenia* (2017) (ver figura 52-**imagen independiente**). A través del análisis del *artwork* del álbum, pudimos abordar conceptos complejos de forma accesible, para comprender fácilmente categorías teóricas como el Cuerpo-Territorio-Tierra, la re-existencia feminista, las interconexiones entre feminicidio y ecocidio o la aesthesis decolonial. Algo que demostró la potencialidad de los artefactos artísticos del metal feminista para lograr realizar una función pedagógica en sus comunidades-audiencias. A continuación, ofrezco las preguntas guía del CR y sus articulaciones teóricas.

Tabla 11*Preguntas guía CR sesión 4*

Preguntas guía CR	Articulaciones teóricas
<p>¿Cómo el gusto y lo estético afecta vuestra vida en lo cotidiano?</p> <p>¿En qué medida nuestro sistema de valores cotidiano está atado a una determinada estética?</p>	<p>Articulación con <i>aesthesis</i> decolonial (Mignolo).</p> <p>Articulación con ética-estética feminista espiritual (Fernandes, Alexander, Anzaldúa).</p>
<p>¿Cuál es la relación entre vuestro cuerpo y el territorio donde vivís?</p>	<p>Articulación feminicidio y ecocidio (Valencia, Paredes, Cabnal).</p>
<p>¿Cómo imagináis que sería el mundo y la vida sin violencia y libre de dominaciones?</p>	<p>Articulación con Re-existencia (Albán Achinte, Maldonado).</p>



Figura 52.

Daniela Miramontes (2022).
Imagen independiente. Fotografía con cita visual indirecta Miasthenia (2017) *Antípodas*, tomada en Laboratorio Ritos de Paso CIEG-UNAM.

El CR continuó con la visualización y análisis del capítulo de la serie de Netflix “Love, Death and Robots”, titulado *Jibaro* (Mielgo, 2022). Un capítulo plenamente visual sin diálogos, donde pude comprobar cómo las alumnas lograban ir identificando todas las categorías antes señaladas de forma crítica. Esto supuso la constatación de un logro de alfabetización visual crítica en la Laboratorio. La visualización del capítulo causó gran conmoción en las chicas, una vez consiguieron articular la narrativa de las imágenes con las nociones teóricas que estábamos tratando. De paso, ya que el capítulo es plenamente visual y no tiene guion hablado, permitía conectarlo con la reflexión sobre la influencia que el lenguaje visual produce, paradójicamente, de forma invisible.

Inmediatamente, seguimos con la práctica artística, aprovechando las reflexiones de las alumnas sobre la ética-estética feminista espiritual —basada en la deconstrucción y disolución del ego identitario— con las performances de “Mi identidad bastarda”. La mayoría de las chicas realizaron performances no habladas, mediante sus movimientos quisieron representar una identificación con elementos naturales como el fuego, el agua o la energía cósmica. En suma, estos ejercicios a/r/tográficos bastardos estaban ya plenamente situados como creaciones de una aesthesis decolonial, siguiendo a Walter D. Mignolo (2010). Para la plena comprensión de este ejercicio, realicé el montaje final de un vídeo con las ideas y performances de las alumnas que fue compartido, tiempo después, en el grupo de WhatsApp (ver figura 53-[hipervínculo al vídeo-ensayo](#)). Lo ideal, hubiera sido realizar el montaje con ellas en el aula, pero el corto tiempo de la Laboratorio lo impidió.



Figura 53.
Autora (2023). **Hipervínculo al video-ensayo.** Captura de imagen vídeo performances de la práctica *Mi identidad bastarda*, grabado en Laboratorio Ritos de Paso CIEG-UNAM.

La segunda parte de la práctica artística en esta última sesión de la Laboratorio consistió en la traducción visual mediante guionización narrativa, y posterior reescritura performativa colectiva del capítulo *Jíbaro*. Las alumnas realizaron sobre papel continuo la traducción escrita del capítulo siguiendo la narrativa visual. Posteriormente, mediante la tachadura de las líneas que referían dominación, violencia y feminicidio en el texto, resignificaron el discurso creando una contra-narrativa al capítulo, a través de su reescritura colectiva. En definitiva, una ficción de re-existencia feminista alternativa al relato. Esta forma de aprender-haciendo, a través de las artes, facilitó adentrarse y “jugar” explorando una de las áreas de la teoría feminista más sofisticadas y complejas, la ficción teórica especulativa.

La intervención “Jíbaro Palimpsesto (reescritura)” estuvo inspirada en la obra *Marx Palimpsesto* de la artista venezolana Deborah Castillo (2016). En esta performance, Castillo escribe en las paredes de una estancia parte del texto *El Capital* de Carlos Marx. Posteriormente, con una escultura de la cabeza del autor, realiza tachaduras en las líneas que “olvidan” incluir a las mujeres en la liberación de la clase obrera. En nuestro caso, la cabeza de *Jíbaro* fue improvisada y confeccionada utilizando una zapatilla de deporte de una de las chicas, cinta de carrocero y un rotulador. La narrativa violenta del capítulo —en la que *Jíbaro* mata brutalmente a una ninfa del agua que se enamora del soldado, para despojarla del oro y las joyas, que son la propia piel de la ninfa— fue inmediatamente relacionada con el extractivismo sobre la naturaleza y los cuerpos de las mujeres que hace el “capitalismo gore”, para ser posteriormente resignificada. De tal forma, las alumnas sustituyeron en su ficción especulativa; conquistas por encuentros, feminicidio por respeto y amor o la forma femenina de la ninfa por la forma humana. Lograron así crear, con imaginación ética, una posibilidad otra de re-existencia feminista (ver figura 54-[hipervínculo al vídeo-ensayo](#)).

Durante esta última sesión flotó en el ambiente la melancolía por el final de la Laboratorio. Sin embargo, el ejercicio y las reflexiones del día les interesaron mucho. Surgieron muchas preguntas sobre la violencia, los feminicidios y las categorías conceptuales que se trataron mientras se desarrollaba la práctica artística. Asimismo, me preguntaron el nombre de las autoras citadas, para consultarlas después. Durante esta sesión fue perceptible un ambiente melancólico en el ánimo del grupo, que podía leerse en las expresiones corporales y faciales de las chicas. El sentir general contrastaba fuertemente con los sentimientos de alegría y la energía positiva que desprendieron en las anteriores sesiones. Las alumnas expresaron que estaban tristes porque terminaba la Laboratorio, reiterando que no querían que me marchara y se acabara la experiencia. Sentí que sus palabras eran sinceras. Recibí muchas muestras de cariño y afecto durante la sesión y, al finalizarla, todas me regalaron abrazos.

En definitiva, durante las sesiones de la Laboratorio experimentamos con nuestros cuerpos las técnicas y estrategias metodológica usadas en el metal feminista, en orden a demostrar que son válidas; tanto en su función pedagógica como liberadora, para aquellos cuerpos que sufren múltiples formas de violencia. En especial, los cuerpos de las mujeres que habitan un lugar del planeta directamente impactado por la experiencia colonial. Los resultados obtenidos animan a pensar en sus aplicaciones en la esfera educacional desde la perspectiva crítica feminista, como acciones y herramientas valiosas para las pedagogías feministas restaurativas, como prácticas liberadoras y/o sumatorias en el proceso de descolonización/despatriarcalización del cuerpo. Seguido, en el siguiente capítulo, ofrezco en detalle estas reflexiones y las conclusiones de mi investigación sobre el metal feminista como herramienta de liberación y pedagógica en el aula.



Figura 54.
 Autora (2023). **Hipervínculo al vídeo-ensayo.** Serie fotográfica muestra, compuesta por siete fotografías Autora (2022), de la práctica *Jíbaro Palimpsesto*, realizada en Laboratorio Ritos de Paso CIEG-UNAM.

Capítulo 6

Conclusiones

Si nos dejamos llevar por el esteticismo hegemónico, podemos dedicarnos en cuerpo y alma al sesudo estudio, análisis y debate estético [...] ¿A quién le importa “eso”, cuando la ética está muerta, torturada y aplastada? [...] Quizá en vez de invertir tanto tiempo y recursos en cuestiones estéticas y técnicas, podíamos reflexionar, debatir y evaluar la “bondad o malicia” de los temas, los mensajes, los modos y modelos de vida y creación, los criterios, las consecuencias a medio y largo plazo. Y actuar.

Rafael Liñán Vallecillos, 2013, p. 228.

En el presente capítulo, que cierra esta disertación, ofrezco mis conclusiones. Presento, en primer lugar, las correspondientes a cada una de las fases investigativas por separado. De tal modo, en el epígrafe 6.1. me centro en la primera fase investigativa: el metal feminista como herramienta de liberación. En el epígrafe 6.2. ofrezco mis conclusiones a la segunda fase: investigación-acción participativa con la comunidad feminista del metal. En el epígrafe 6.3. presento mis conclusiones a la tercera fase investigativa: el metal feminista como herramienta pedagógica en el aula. Por último, en el epígrafe 6.4. ofrezco las conclusiones finales sobre la investigación. Comienzo, a reglón seguido, con las referidas a la primera fase del estudio.

6.1. Conclusiones a la Primera Fase: El Metal Feminista Como Herramienta de Liberación

El horizonte de sentido de la investigación, que he presentado a lo largo de esta disertación, ha sido obtener un conocimiento sobre el aporte social que realiza el metal feminista. Para ello, en esta primera fase, he realizado un análisis de su discurso, sus procesos relacionales de creación, así como de sus prácticas corporales, desde un enfoque psico-sociológico y pedagógico feminista. Estas tres formas de abordaje analítico —a nivel

discursivo, procesual-relacional y físico-sensual— me han permitido obtener una mirada caleidoscópica del fenómeno emergente que las luchas feministas manifiestan a través de la música extrema popular, en diferentes contextos del globo. Aquí, he ofrecido una indagación psico-sociológica del fenómeno artístico que ha buscado conocer, tanto los aportes para sus creadoras/es en términos liberatorios, como sus contribuciones sociales a la justicia global; mostrando, a la par, las diversas manifestaciones que la lucha de mujeres presenta en diferentes contextos. Para ello, he puesto el foco en analizar qué dicen las/los artistas, qué hacen y cómo lo hacen, a través de sus discursos, procesos relacionales y prácticas corporales.

En la primera parte de mi investigación, me he centrado en realizar un análisis del metal feminista en profundidad. Mis indagaciones ponen el foco en cuestiones que despiertan poco interés en la musicología y los estudios del arte/culturales en general pero que, a mi parecer, son centrales debido a que, como afirma Rafael Liñán en referencia al ámbito de la música: “Si la música es un juego de relaciones entre seres que se escuchan, su ámbito principal de estudio y debate es la Ética” (2013, p. 229). Desde esta premisa, he obtenido una amplia comprensión del fenómeno de estudio, ofrecida en esta disertación a partir de tres abordajes, como ya he mencionado, centrados en las dimensiones extra-musicales de la práctica metal feminista. Por un lado, he realizado análisis crítico de discurso feminista (ACDF), que ha incorporado múltiples fuentes en relación dialógica de forma transdisciplinar, con un enfoque analítico feminista interseccional. Mi ACDF multimodal, ha incluido diversas fuentes textuales y visuales del fenómeno a estudiar. Por ende, ha sido lo suficientemente amplio para garantizar la consistencia de mis argumentos. En mis indagaciones, he privilegiado las consideraciones ideológicas, argumentativas y narrativas de los discursos sobre aquellas estéticas y/o lingüísticas, en base al cumplimiento de mis objetivos de estudio.

En cuanto a la praxis feminista en el metal, he analizado en profundidad sus fundamentos, centrándome en dos aspectos que he considerado centrales: los procesos

relacionales que se dan al interior de las bandas y las prácticas corporales. De nuevo, mi enfoque e interés ha sido psicosociológico y pedagógico más que artístico, en tanto me he centrado en observar las dinámicas de aprendizaje/sanación que se dan durante la práctica artística, así como en la potencial función “liberadora” de las prácticas corporales, desde una perspectiva de género. En consecuencia, para mi análisis de procesos relacionales he desarrollado una crítica genética adaptada a mis objetivos, que incorpora como fuente primordial la descripción de las propias artistas sobre sus prácticas, a través de las entrevistas en profundidad realizadas. He complementado esta información con la obtenida en el ACDF sobre esta misma temática. Por otro lado, para el análisis de las prácticas corporales que utiliza el metal feminista —en tanto estas son puestas en acción, de forma general, por artistas, así como por consumidoras/es dentro de las escenas— a la revisión documental de bibliografía especializada, he incorporado la revisión de fuentes documentales tales como imágenes promocionales, videoclips, performances y actuaciones grabadas en vídeo de las bandas y otras artistas femeninas disponibles virtualmente. Finalmente, he incluido mi propia experiencia como partícipe en las escenas de metal de varios países por un período de más de 30 años. En definitiva, he planteado un diseño metodológico capaz de aprehender de forma multidimensional el fenómeno artístico. Ofrezco, seguido, las principales conclusiones a mis análisis.

6.1.1. Características Generales del Metal Feminista

En primer lugar, partiendo del entendimiento del discurso como una performance, y del metal como una expresión artística y experiencia físico-sensual completa, y no únicamente musical, he identificado; A) cuatro estilos o modos narrativo-performativos dentro del metal feminista. Por otro lado, he desarrollado el ACDF abordando varias categorías dentro de las epistemologías feministas que me han permitido identificar y, en ocasiones cuestionar, la plétora de los diferentes posicionamientos éticos, políticos y estéticos dentro del metal

feminista. Las categorías conceptuales analizadas han sido: B) Cuerpo, violencia y derechos reproductivos; C) Género; D) Justicia, venganza y transgresión; y E) Religión, espiritualidad y brujería. Detallo brevemente mis principales conclusiones a cada apartado.

A) Modos narrativo-performativos en el metal feminista. Mis resultados han mostrado cómo tres de los modos en que se manifiesta el metal feminista son coincidentes con las teorizaciones de Moira Roth sobre la performance feminista. En consecuencia, he ofrecido una categorización de los modos narrativo-performativos del metal feminista, coincidentes con Roth, bajo las siguientes denominaciones: 1) *Modo Guerrilla*, como aquel modo narrativo-performativo de exposición cruda de la realidad; 2) *Modo Lone (She)Wolf*, como aquel modo narrativo-performativo con un carácter autobiográfico; y, 3) *Modo Coven*, como aquel de carácter narrativo-performativo que participa de una práctica feminista mística-ritualística. Por otro lado, en mi estudio he mostrado un cuarto modo distinguible en el metal feminista, que aparece de forma reiterativa, 4) *Modo Vigilante*. El *Modo Vigilante* es aquel que hace uso de la violencia simbólica como defensa personal, venganza contra las afrentas, y como herramienta de empoderamiento. Tal denominación respeta la forma original en que Jockson-Sigh describe por primera vez el temperamento que muestra una de las bandas feministas de metal, que más tempranamente se dan a conocer.

B) Cuerpo, Violencia y Derechos Reproductivos. Observar esta categoría conceptual me ha permitido evidenciar cómo en el metal feminista aparecen asuntos centrales a la cuestión feminista, simbología e iconología coincidente con el arte feminista desarrollado en los 70 y 80. Por ejemplo, la reflexión sobre el cuerpo femenino como objeto sexualizado, expropiado y atrapado por la normatividad de género y los roles tradicionalmente asignados —en función de la corporalidad o en relación a los derechos y libertades reproductivas— para exponer de forma crítica la mercantilización de la vida y la explotación del cuerpo de las mujeres. He mostrado cómo aparecen también críticas a distintas formas de violencia como las simbólicas e incluso

referidas al campo de la salud. En general, los discursos en torno a las violencias en las bandas de metal feminista están focalizadas en su mayoría al control ejercido sobre los cuerpos, en términos reproductivos y a la cosificación sexual. Asimismo, he ofrecido una exposición variada sobre las formas de exaltación y recuperación simbólica del cuerpo femenino, como representación de un territorio propio, a través de mis análisis de las portadas de los álbumes de metal feminista. De esta forma, he evidenciado cómo el cuerpo femenino se erige como texto, como lenguaje propio, y símbolo de la alteridad femenina enfrentando a la cultura androcéntrica que lo desprecia.

De otro lado, he prestado atención a las formas visuales de iconología vaginal, demostrando, cómo esta manifestación mantiene un enlace con la exploración de lo femenino divino, como una característica muy notable en el metal feminista. He señalado la recurrencia de algunos de los símbolos que utiliza la iconología vaginal, como el triángulo invertido; un elemento con un significado uterino ligado, en ocasiones, al movimiento de la Diosa y la Wicca Diánica. La aparición del útero cósmico como símbolo de lo sagrado es un elemento crítico existencial y político femenino en el metal que, en ocasiones, tal y como ocurría en el arte feminista de los 70, empapa las obras plásticas con los propios flujos del cuerpo de las artistas. Tal como sostiene Rafael Liñán (2013), las artes son un medio que nos facilita la comprensión sobre los movimientos sociales. Mis observaciones son una evidencia de que el metal feminista, al igual que los movimientos amplios de lucha de mujeres, conceden suma importancia al aspecto espiritual. Como he argumentado, a lo largo de esta disertación, una dimensión olvidada e invisibilizada, en general, en la teoría feminista y los estudios de género. Esta ausencia tiene grandes implicaciones, pues retirar la dimensión espiritual, significa obviar que una parte muy importante del movimiento de lucha de mujeres —en su mayoría perteneciente al Sur Global— incorpora un sistema filosófico y de sentido Otro a sus luchas, que difiere de aquellas posturas seculares, liberales y urbanas del feminismo occidental.

De forma paralela, he mostrado un elemento paradójico: cómo el metal feminista es notablemente antiesencialista, incluso cuando utiliza la iconología vaginal o uterina como un símbolo carnal de fuerza, dignidad e identidad femenina. Por último, he ofrecido mi visión en torno al tratamiento del cuerpo femenino como concepto y objeto de representación, así como su consecuente liberación, y cómo en el metal esta liberación es entendida en dos direcciones. Por un lado, relacionándola con la subjetividad femenina y la performatividad de género y, por otro, contra las violencias directas, estructurales y culturales sobre los cuerpos. He destacado, por último, cómo solo algunas bandas del Sur Global tienen planteamientos alejados a las nociones occidentales del cuerpo, proponiendo discursos en los que va a entenderse como interdependiente con otros seres humanos, no-humanos y, a la par, de forma eco-dependiente. Una cuestión que conlleva fuertes implicaciones en el entendimiento sobre el empoderamiento y la agencia de las mujeres, así como en el proceso de liberación y transformación subjetiva de la persona. En definitiva, he denotado que el tratamiento que las bandas de metal feminista hacen sobre el cuerpo y las violencias coincide con las preocupaciones históricas de las luchas de mujeres. Sin embargo, es notable una distinción importante que une al metal feminista global —y que lo distancia del arte feminista de los 70— su planteamiento sobre el género.

C) Género. Respecto a la categoría analítica género, he evidenciado cómo el metal feminista global crea una composición que he denominado “fuga de género”. Esto es, una composición polifónica (voces y perspectivas) —que incluye en sus filas a mujeres, varones y personas queer, con diferentes posturas políticas feministas— vertebrada por un contrapunto que le otorga cierto equilibrio armónico; la concepción de un sujeto múltiple vulnerable frente a las violencias de género. A partir de aquí, he demostrado cómo la plétora de diferentes concepciones en torno al género —sostenidas desde las diversas posturas teórico-epistémicas de las diferentes bandas de metal feminista— se focaliza hacia una praxis política inclusiva alejada de posturas totalizantes. Este aspecto, común en las bandas de metal feminista tanto del

Norte como del Sur Global, recuerda a la concepción estratégica de un sujeto subalterno múltiple frente al sistema, propio de algunas propuestas feministas, como las del feminismo autónomo latinoamericano. En consecuencia, he mostrado cómo las estrategias artístico-políticas de las bandas de metal feministas están contenidas en un doble ejercicio subversivo (fuga): por un lado, frente al binarismo y la injusticia de género y, por otro, ante las ataduras teórico-epistémicas de origen que sostienen las diferentes posturas políticas feministas en cada banda.

Sin embargo, he puntualizado en mi argumentación que —a pesar de que observamos que se cumple un tipo de lógica paraconsistente en la propuesta sobre el género del metal feminista— hay otros elementos notables y paradójicos en los que se reproduce la inercia de la lógica ego-política androcéntrica o patriarcal. El más evidente es el deseo de un empoderamiento heroico, tradicionalmente asociado a lo masculino en las narrativas. Del mismo modo, he mostrado que la transgresión ante las ataduras teórico-epistémicas que denota la fuga de género no implica la ruptura generalizada frente al encapsulamiento del problema de género con respecto a otros problemas sociales, como serían la clase, raza, discapacidad, geopolítica, etc. Es decir, y más específicamente, la mayoría de las bandas del Norte Global — así como algunas del Sur Global— no generan un discurso bajo un esquema complejo (interseccional) de pensamiento crítico con respecto al orden de género. Esto es, que muestre la existencia de múltiples variables en juego que modifican y transmutan el orden de género, sino un esquema donde existen múltiples opresiones diferenciadas que pueden darse juntas. En el mejor de los casos, esto muestra una simplificación de la conceptualización sobre la interseccionalidad. Por último, he argumentado cómo podemos identificar las posturas “generalizadas” del metal feminista como propias de un planteamiento que pretende atajar la discriminación y violencia de género a partir de la educación, visibilidad de los sujetos/as subalternizados/as, y transformaciones de los imaginarios colectivos. Un feminismo, por tanto,

que ve en la producción de artefactos culturales y artísticos subversivos una clave para incidir en la dimensión sensible y simbólica, transformando los deseos de las personas.

D) Justicia, Venganza y Transgresión. A partir de la distinción que Alicia Puleo establece sobre los diferentes modos de transgresión —por un lado, la transgresión batailleana como violencia indiscriminada sin sentido, principalmente movida o asociada con la pulsión sexual y, por otro lado, transgresión positiva de las normas injustas o de la injusticia— he analizado las formas en que se manifiesta la violencia simbólica en el discurso de las bandas de metal feminista. He mostrado cómo la transgresión positiva que aparece en el discurso del metal feminista difiere de aquellas formas “transgresivas” que se manifiestan, de forma generalizada, en el metal. Sin embargo, he cuestionado en profundidad —desde un punto de vista ético-feminista— las formas “positivas” del metal feminista que utilizan la violencia simbólica; considerando que la lógica subyacente sobre la justicia simbólica en este tipo de transgresión es la de una justicia punitivista, que estaría inserta dentro de la misma conceptualización de justicia creada por la estructura de dominación patriarcal. Es decir, he defendido aquí que, en el fondo, la transgresión feminista en el metal mediante las representaciones de violencia simbólica, que utilizan algunas bandas, reproduce la misma lógica patriarcal; recurre al castigo del criminal como parte de la pedagogía de la crueldad en la que se basa su estructura, alejándose de otras formas de justicia restaurativa o reparativa. Para profundizar en el aspecto ético de las diferentes propuestas artísticas de las bandas, he analizado en detalle las figuras femeninas míticas que aparecen de forma recurrente en sus narrativas, portadas de álbumes, letras y títulos de canciones, fotografías promocionales, etc. Mediante este análisis, he demostrado cómo las innumerables referencias a guerreras, figuras monstruosas, diosas telúricas y brujas construyen una simbología crítica que encierra, en muchos casos, un sistema de valores asociado con posturas éticas desde el feminismo espiritual, los ecofeminismos y, en el caso del Sur Global, con las posturas feministas comunitarias y

decoloniales. Por último, he identificado como recurrente dentro del metal feminista una estrategia de resignificación y reescritura de narrativas, textos, así como de figuras femeninas condenadas por el relato histórico-patriarcal.

E) Religión, Espiritualidad y Brujería. En último lugar, he explorado cómo la transgresión que aparece en el metal feminista incorpora el ocultismo, la brujería, el satanismo o el misticismo en asociación con los movimientos espirituales de la Diosa y la Wicca Diánica o la brujería internauta, así como con las cosmovisiones indígenas (Pachamama). De tal forma, he denotado cómo éste es un fenómeno cultural que está anticipando un cambio de paradigma de sentido, un nuevo sistema de valores; filosófico, político y psicológico, y un nuevo discurso para expresar la espiritualidad femenina. Las mujeres practicantes de este movimiento cultural —un feminismo espiritual manifestado a través del metal— cultivan su dimensión espiritual y sensibilidad ético-estética a través de sus ritos. Por tanto, he evidenciado cómo las bandas de metal feminista utilizan la acción performativa y brujeril, tanto a nivel puramente estético como real. He mostrado cómo estas prácticas son un arma o estrategia simbólica, no exclusivamente de liberación subjetiva, sino acciones de resistencia de larga tradición histórica dentro del movimiento feminista. Entendiendo, a la par, que la pretensión de tales propuestas no es un intercambio de roles dentro del sistema, sino un cambio de sistema desde otra cosmovisión o paradigma filosófico. En definitiva, una práctica feminista espiritual creativa, que propone un cambio cultural profundo de nuestros sistemas de sentido. De tal forma, he mostrado cómo el metal feminista actúa como un mediador para el cambio, haciendo visibles e identificables en nuestros imaginarios colectivos la proyección simbólica de dos paradigmas distintos; uno asociado a la dominación y la crueldad (patriarcal) y, otro alternativo, asociado a una ética transgresora de las normas injustas y lo divino femenino (matriarcal).

Puedo concluir que, las anteriores categorías y las características que he apuntado son compartidas por muchas bandas en las escenas globales. Es decir, los temas, posturas políticas,

categorías conceptuales y simbolismo pueden aparecer en cualquier contexto. Tal coincidencia puede ser debido a las comunes preocupaciones que tratan y que son cotidianas en diversas realidades, así como a la expansión de fórmulas occidentalizadas de pensamiento, que afectan igualmente al feminismo. Es por tal motivo, que he dedicado un apartado específico en mis análisis a las bandas del Sur Global, en el que he mostrado sus notables distinciones discursivas. Ofrezco mis principales conclusiones al respecto.

6.1.2. Connotaciones del Metal Feminista del Sur Global

En esta parte de mi investigación, he identificado y descrito en profundidad las características diferenciales del metal feminista en el Sur Global. De esta forma, he conseguido conceptualizar las siguientes: A) *Tonalidad relacional*; B) *Polirritmia interseccional*; y C) *Pulso decolonial*. Las abordo seguido.

A) Tonalidad Relacional: Empoderamiento (Comunitarista) Emancipatorio. He señalado cómo la primera característica distinguible en el metal feminista del Sur Global es la tonalidad relacional comunitarista y emancipatoria, que guía su concepción sobre el empoderamiento. Aunque la colectividad es ya un hecho principal desde la propia conformación de las bandas como un grupo de personas en conjunción artístico-política; podemos apreciar que la mayoría de aquellas que se enuncian desde los territorios del Sur Global enarbolan fuertes posicionamientos críticos al sistema, a la par que plantean una praxis comunitarista. El vínculo entre lo personal y lo político en el metal feminista del Sur Global genera un desbordamiento hacia lo social-comunitario, que trasciende el plano artístico. De tal forma, he denotado cómo las bandas de metal feminista del Sur Global se alejan de un empoderamiento individualista/grupal con fines de desarrollo personal o escalada de posiciones particulares, para volcarse en una acción con fines de transformación social y generación de cambios en sus entornos y comunidades.

B) Polirritmia Interseccional: Hacer Visible la Matriz de Opresiones Entrelazadas. La segunda característica que he identificado constituye una impronta del metal feminista del Sur Global; la polirritmia interseccional de su análisis político. Es decir, una emergencia de esquemas de pensamiento complejo —como una forma analítica o reflexiva crítica— que parte de la consideración de las realidades sociales y personales como complejidades afectadas por múltiples factores, y como una praxis crítica. He demostrado, entonces, cómo las bandas del Sur Global producen esquemas interseccionales o se inspiran en ellos para la creación de sus productos artísticos y cómo se intersectan las problemáticas sociales en sus discursos. Del mismo modo, he denotado la convivencia de diferentes interpretaciones sobre interseccionalidad entre las bandas.

C) Pulso Decolonial: Mirar al Origen (del Problema). La tercera distinción que he realizado en la impronta del metal feminista en el Sur Global la he denominado pulso decolonial, como paradigma interpretativo. El pulso de las bandas de metal feminista del Sur Global que asumen posturas decoloniales amplía la mirada crítica del metal decolonial, identificado por Varas-Díaz. Suman así una perspectiva crítica de las condiciones históricas de género en la región y sus repercusiones en la actualidad, conjugándola con los planteamientos del pensamiento decolonial. Hay, por tanto, en la perspectiva de estas bandas feministas, varias cuestiones a destacar en sus reflexiones y discursos, que van a fungir como estrategias de resistencia feminista decolonial. He identificado y explorado en profundidad esta cuestión en mis análisis, demostrando que el metal feminista decolonial del Sur Global se distingue por la puesta en marcha de las siguientes estrategias: C.1) la afirmación de la propia historia y la existencia —creando anclajes simbólicos en la memoria— a través del rescate y puesta en valor de las figuras ancestrales femeninas; C.2) la confrontación del orden establecido desde *identities-in-politics*, posicionadas desde una defensa y concepción del cuerpo como un territorio-(cuerpo-tierra)-político; y C.3) la confabulación de alternativas de re-existencia desde

la herida colonial —como episteme holística y metodología de sanación— a través de la reescritura de textos y narrativas históricas.

En definitiva, he logrado mostrar en detalle los significados y la diversidad conceptual de estas modalidades del metal feminista. He argumentado, de igual forma, que estas manifestaciones del metal feminista en el Sur Global, así como aquel otro enunciado desde el Norte Global y connotado de mística, espiritualidad, brujería —y su ritualística— podemos considerarlas como una crónica anunciada del giro paradigmático que Varas-Díaz denomina el *Sur Distorsionado*.

De otro lado, al margen del análisis discursivo, he analizado en profundidad la praxis feminista en el metal, centrándome en dos aspectos fundamentales: por un lado, los procesos relacionales que se dan al interior de las bandas y, por otro, sus prácticas corporales. Mi interés ha estado enfocado en observar las dinámicas de aprendizaje/sanación que se dan durante la práctica artística, así como en la potencial función “liberadora” de las prácticas corporales. Expongo, a continuación, mis principales conclusiones al respecto.

6.1.3. Procesos Relacionales de las Prácticas Artísticas en el Metal Feminista

A través de esta indagación he evidenciado cómo las artistas feministas de metal conjuran diversos procesos vitales en sus prácticas artísticas. Esto permite entender a algunas bandas como poderosos dispositivos relacionales para el desarrollo personal y para gestionar las dificultades de la propia vida. Basándome en mis trabajos anteriores sobre arte feminista, he podido comprobar cómo el metal feminista conjura los mismos procesos vitales en la práctica creativa. Tales procesos son: 1) aprendizaje relacional; 2) sanación psicoemocional/reconfiguración de la subjetividad; 3) apoyo mutuo/acuerpamiento; 4) creatividad/expresividad; 5) empoderamiento; y 6) procesos socio-relacionales. En concreto a esta tipología de bandas de metal feminista que utilizan el modo narrativo-performativo

místico-ritualístico, las he denominado “bandas coven”. Con tal denominación he querido referenciar el vínculo existente entre las artistas del metal con la tradición feminista en el uso de rituales performativos, así como la recurrencia a la evocación de figuras femeninas “malditas” como las brujas. Es decir, estas bandas de metal feminista se configuran como espacios rituales físicos y simbólicos de sororidad, con el objetivo de conjurar ciertos procesos vitales. Estos espacios sirven para potenciar el empoderamiento y la reflexión crítica, el crecimiento personal, la sanación emocional, el aprendizaje y la concienciación colectiva, el apoyo mutuo, la protección, la creatividad y la acción social a través de la práctica artística. La configuración de las bandas como un espacio “sacralizado” está mediada por la ritualización de las prácticas y las performances. Como tal, las bandas coven proporcionan una plataforma para que estas personas canalicen simultáneamente los múltiples procesos vitales mencionados, configurándose, a la par, como organismos rituales de conciencia crítica colectiva. Así, las artistas consiguen crear un poderoso dispositivo relacional que trasciende los términos de la producción artística para incidir en la transformación de su propia conciencia, y existencia personal y social. Asimismo, he mostrado que las bandas coven tienen diferentes formas de configurarse. Para diferenciarlas las he distinguido con varias denominaciones: **CR-Coven**, configurado como un organismo crítico y sororo que funciona como un *Consciousness Raising* (CR) en su forma más básica; **W.I.T.C.H.-Coven**, que suma, a la anterior configuración CR, la apropiación del mito como recurso/herramienta, y la magia o brujería como juego de rol performativo en términos estéticos y simbólicos; y, por último, **Wicca-Coven**, que combina las características de las dos formas anteriores, no sólo en términos simbólicos o estéticos, sino con la práctica real del ocultismo, la brujería o la hechicería mediante rituales artísticos.

De otro lado, he mostrado que, en general, todas ellas desarrollan un proceso interno de aprendizaje/sanación que emerge y cumple con los requisitos que constituyen las bases de la pedagogía feminista. Las bandas feministas de metal muestran patrones recurrentes,

representados de forma prominente en sus modos de hacer, basados en la metodología que utilizó el arte feminista en los 70 en Norteamérica; los *Consciousness Raising* (CR). He analizado en profundidad qué ocurre dentro de un CR, de forma que he podido visibilizar un proceso de aprendizaje/sanación en espiral, alineado con los postulados que Enrique Pichón-Rivière establece para los Grupos Operativos. A continuación, esbozo en resumen el alcance de los procesos relaciones que se conjuran en las prácticas artísticas.

A nivel individual, las prácticas de las artistas feministas del metal promueven la subjetivación-deconstrucción, junto con la resignificación de los imaginarios personales, lo que resulta en la emergencia de una nueva conciencia, al mismo tiempo que, se sanan concomitantemente los daños psicoemocionales. A nivel grupal, se crea un vínculo intersubjetivo entre la experiencia concreta y su dimensión política, junto con la identificación de nudos de poder en el entorno, del que emerge una nueva conciencia colectiva crítica. La identificación heroica también se forma a nivel de grupo como catalizador de la creación/expresión artística. Además, el nivel grupal les ofrece la posibilidad de tejer una red de apoyo, afecto y protección mutua. Finalmente, las artistas actúan colectivamente para el cambio a nivel social interviniendo en los problemas de su entorno, y resignificando imaginarios colectivos en el ámbito socio-comunitario. En consecuencia, los múltiples procesos vitales personales y sociales que se entrelazan en la práctica de las artistas feministas del metal, tal y como los desarrollaron los grupos de arte feminista hace décadas, siguen vivos en la música metal a través de las bandas coven.

En resumen, he discutido cómo las bandas coven convocan la pedagogía feminista a través de sus procesos creativos, como parte de un continuum de estrategias de resistencia que forman parte del mismo recorrido de los feminismos en las artes. Estos elementos configuran una didáctica mediada por las artes y fundamentada en las técnicas CR, el ritual performativo, el uso de figuras mitológicas y las intervenciones sociales. En conclusión, a través del análisis

procesual, he sido capaz de mostrar la coincidencia en los modos de hacer del metal feminista con el arte feminista de los 70. Cuestión que me ha permitido situar a las artistas feministas del metal en la misma línea genealógica dentro del recorrido histórico de los feminismos en las artes. De igual forma, me ha permitido visibilizar cómo las bandas de metal feminista conforman —a través de estrategias concretas utilizadas regularmente en el arte feminista— dispositivos relacionales para el desarrollo personal y la justicia social, y cuáles son los procesos vitales que la práctica creativa conjura. Con todo, he ido esbozando la emergencia de un patrón didáctico entre ambas manifestaciones artísticas; el metal feminista y el arte feminista.

De la misma forma, he prestado atención a cómo las prácticas artísticas, sometidas aquí a consideración, encuentran un eje importante en el cuerpo. He analizado las prácticas corporales que las/los artistas ponen en acción, centrándome en concreto en tres de ellas: *headbanging*, performance de poder y *bodypainting*. Tal análisis, me ha permitido ofrecer una reflexión crítica sobre tales prácticas, utilizando como apoyatura conceptual distintos recorridos teóricos sobre el cuerpo. Asimismo, he ofrecido consideraciones diferenciadas en referencia a las mismas prácticas corporales, según qué cuerpos las activan y en qué contextos. Finalmente, mediante la redirección del foco del análisis hacia los cuerpos que activan las prácticas corporales, he puesto en cuestión la consideración generalizada sobre la potencialidad liberadora del metal en estudios previos, ofreciendo, a la par, algunas consideraciones pedagógicas con perspectiva de género. Seguido, expongo las principales conclusiones sobre mi análisis de las prácticas corporales.

6.1.4. Prácticas Corporales en el Metal Feminista

En este apartado, en primer lugar, he generado una reflexión crítica conceptual desde la situacionalidad de los cuerpos metálicos —tanto hegemónicos como del llamado *Sur Distorsionado*— ofreciendo así un desdoblamiento argumental sobre las repercusiones que las

bio-morbo-necro-geo-políticas tienen para la agencia, la subjetividad y los propios cuerpos. Tal reflexión me ha ayudado a plantear una comprensión redimensionada de las prácticas corporales del metal. Una perspectiva ausente hasta ahora en los estudios de metal. La construcción de este marco conceptual propio me ha permitido argumentar que las prácticas corporales del metal activadas por los cuerpos hegemónicos (hombres blancos cis-heterosexuales del Norte Global) conforman un trazado lateral de acciones que generan la posibilidad de cumplir con mandatos hegemónicos de la masculinidad. Es decir, he ampliado la noción de Lauren Berlant para exponer cómo tales prácticas corporales son muestra de una agencia lateral afirmativa; un camino de acciones alternativo capaz de generar canales simbólicos de afirmación, como un medio de alcanzar (de forma simbólica) las potencias exigidas a la masculinidad, a aquellos innumerables cuerpos masculinos emasculados en el precariado en el Norte Global. Mi conceptualización sobre la agencia lateral afirmativa consigue dar cuenta tanto del ambiente espacio-temporal de los sujetos masculinos normativos occidentales, como de la configuración de la subjetividad capturada moderna-neoliberal, así como de la irónicamente “capacidad liberadora” que tendrían las prácticas corporales y artísticas del metal para estas personas. De igual forma, permite comprender cómo tales prácticas se constituyen, al tiempo y para muchos ojos críticos, en reificantes de la jerarquía de género debido a la huella o marca que deja la performatividad hipermasculinizada de tales cuerpos al ponerlas en acción. La agencia lateral afirmativa de los cuerpos metálicos hegemónicos, definiendo, no puede considerarse como una resistencia o práctica contranormativa liberadora, sino más bien como un conjunto de actos destinados a aliviar los impactos del peso de la vida diaria, pudiendo manifestarse de forma secundaria para: a) generar un escape momentáneo del continuum de explotación de las rutinas cotidianas y exigencias contemporáneas, siguiendo a Berlant, y b) para configurar un trazado de prácticas alternativas

afirmativas en orden a alcanzar las demandas sociales normativas, por ejemplo, de la masculinidad.

En referencia a los cuerpos no hegemónicos insertos en el llamado *Sur Distorsionado* (i.e. mujeres, disidencias sexo-género, con diversidad funcional o racializadas, tanto del Sur como del Norte Global) —y en relación con las nociones de morbopolítica y necropolítica— he observado una funcionalidad diferenciada en las prácticas corporales del metal. En tal sentido, he argumentado sobre las formas particulares de encarnadura (*embodiment*) que se producen en los contextos necropolíticos. He mostrado, por tanto, una resignificación de las prácticas corporales, a partir de su comprensión como técnicas corporales de resistencia contranormativa. Es decir, estaríamos hablando de un saber metodológico encarnado que puede desdoblarse de forma secundaria en: a) acciones con un sentido empoderador o liberador dentro de la esfera performativa, conscientes o no, y b) activaciones plenamente conscientes que suman a un proceso-proyecto vital para la descolonización (y despatriarcalización) del cuerpo. Un proceso que involucra una movilización de las estructuras profundas de la persona, destinado a reparar daños en las diversas dimensiones del cuerpo (cognitiva, física, emocional e interrelacional), desde una comprensión ecológica del Ser.

En definitiva, la construcción conceptual de este enfoque, hasta ahora ausente en los estudios del metal, era imperativo en orden a descodificar los límites teóricos andro-eurocentrados —que entienden de manera abstracta las prácticas físico-sensuales del metal, desligadas del contexto o de los cuerpos concretos que las activan— e impedían un despliegue de imaginación teórica con perspectiva feminista. Toda vez habilitada tal posibilidad, he podido abordar en detalle las prácticas corporales del metal feminista desde una dirección diferente. Detallo mis conclusiones sobre las siguientes: 1) *headbanging*, 2) *performance de poder* y 3) *bodypainting*.

1) **Headbanging.** En cuanto a la práctica del *headbanging* he propuesto que, tal práctica activada por los cuerpos feminizados del *Sur Distorsionado* posee una envergadura y densidad diferenciada. Los sujetos feminizados irrumpen los espacios físicos y simbólicos con corporalidades marcadas por la otredad y abyección, desplegando en el *headbanging* una agencia politizada, presumiblemente, a tres niveles. Primero, a través de la modificación cinestésica de su propia corporalidad, adecuada a los imperativos de quietud y no movilización. Una cuestión largamente analizada en los estudios feministas sobre el cuerpo de las mujeres, y que he justificado es aplicable a otros cuerpos feminizados en los contextos del Sur Global. Segundo, cuestionando la significación asimilada de género (masculino) que tales prácticas tienen para los miembros de las escenas musicales. Por último, en un rango más amplio, en sus contextos sociales, haciendo visible la impostura del género como marcaje corporal, al performar movimientos asociados tradicionalmente a la masculinidad. De forma que, he defendido que esta práctica habilita la posibilidad de despegar el marcaje normativo de género de la piel, momentáneamente, con acciones que adquieren un carácter y efectos políticos contranormativos, cuando son puestas en acción por estos cuerpos, sea consciente o no el sujeto de ello.

De igual modo, al analizar el *headbanging* en comparación con los movimientos de algunas de las danzas femeninas del norte del África —tales como la danza Nakh y Zaar— he evidenciado las similitudes en la forma de los movimientos empleados entre el *headbanging* y estas danzas trance, así como las coincidencias en la funcionalidad que subyace a su práctica. Esto implica que, cuando las mujeres y otros cuerpos feminizados del *Sur Distorsionado* utilizan el *headbanging* como parte de los movimientos de su performance, liberan y sanan efectos psicosomáticos del trauma social (opresión) internalizados y capturados en el cuerpo. He argumentado que, en tal sentido, las artistas de metal feminista ponen en acción un conocimiento metodológico encarnado para sanar los síntomas que causan las morbopolíticas

y las necropolíticas. Asimismo, afirmo que el *headbanging* sirve como una práctica meditativa en movimiento, conectando cuerpo y mente, y se configura como una práctica sanadora, liberadora y contranormativa. De tal modo, el conocimiento encarnado en los movimientos de la danza *headbanging* puede concebirse como una memoria sedimentada en el cuerpo, un saber-hacer del cuerpo para su propia recuperación. En conclusión, he demostrado cómo los movimientos de estas danzas africanas y su situationalidad —cuerpos feminizados/contextos opresivos—, así como su funcionalidad, coinciden con los realizados en el *headbanging*. Por ende, he concebido al *headbanging* como una práctica corpo-política de resistencia o ejercicio liberador y reparador, ya sea bajo las formas contranormativas de una resistencia performativa o como práctica sumatoria en el proceso de descolonización/despatriarcalización del cuerpo, según qué cuerpos lo activan y la intencionalidad crítica consciente que le imprimen.

2) Performance de Poder. Sobre la performance de poder en el metal, he defendido que —al margen de la funcionalidad notable que esta práctica corporal proporciona a los cuerpos metálicos hegemónicos, para realizar sus agenciamientos laterales afirmativos— es observable una disrupción de peso y resignificación cuando es activada por los cuerpos feminizados, sobre todo en contextos del Sur Global. He argumentado cómo la performance de poder es un compuesto de diversos gestos y posturas paradigmáticas que pueden ser vinculadas a las llamadas “posturas de poder” que propone Amy Cuddy y, cómo las posturas del cuerpo y los gestos cambian el estado de nuestra psique. Algo muy relevante, que señala las fuertes limitaciones históricas que la biopolítica patriarcal o socialización de género ha impuesto sobre el cuerpo de las mujeres, “vigilando y castigando” su postura y gestos, para adecuarlos a las convenciones de la feminidad sumisa. Consecuentemente, la organización de nuestros cuerpos en el espacio nos transforma, no solo físicamente, sino que emocional y cognitivamente reconfigura nuestra subjetividad.

Entendidas desde los cuerpos feminizados, las posturas de poder del metal son acciones performativas contranormativas. Asimismo, para algunas artistas feministas decoloniales, suman activaciones en el proceso de descolonización/despatriarcalización del cuerpo (a un nivel físico-emocional) como una parte esencial para la descolonización mental. En definitiva —además de la subversión (externa) que provoca la performance de poder femenina en los contextos amplios y las propias escenas del metal— la doble vía de influencia subjetiva (físico-emocional y cognitiva) que las posturas de poder de la performance femenina del metal procuran, despliega innumerables posibilidades para la intervención integral en el proceso de restauración subjetiva de la persona. Por ende, de reparación de los daños internalizados a causa del trauma social (opresión), como parte de un asunto fundamental a tener en cuenta en las pedagogías feministas restaurativas.

3) *Bodypainting*. En referencia a la técnica corporal del *bodypainting* —en su versión *corpse paint* comúnmente utilizada en el metal, en contraste con las bandas de metal feminista— he mostrado cómo esta técnica procura a las artistas la especulación performativa de las identidades y, por ende, el increíble potencial que esta práctica corporal tiene para trabajar en la deconstrucción de género y la descolonización del cuerpo de forma pedagógica. De tal forma, la práctica del *bodypainting* en el metal feminista —tanto si realiza una adopción de los marcadores de género “masculinizados” del *corpse paint* por los cuerpos feminizados, como su variación o rechazo— se convierte en un poderoso mecanismo para alterar las nociones estabilizadas de la normatividad de género. Estas dos últimas posibilidades, rechazo y variación, son las más plausibles para las artistas feministas del metal. Por otro lado, considero que algunas de sus formulaciones —en concreto me refiero al gesto de “humanizar” el metal extremo a través del *No-corpse paint*, contrariando así sus significantes trascendentales— tiene implicaciones ético-estéticas importantes sobre la visión del mundo y los límites humanos. Tales implicaciones son fácilmente deducibles en el gesto de sustituir una

encarnadura transcendental por otra inmanente y mortalmente limitada, algo que subvierte los términos del propio subgénero musical black metal, en sus bases filosóficas.

Por otro lado, en el caso de las artistas feministas extremas del Sur Global, la variación que introducen en el *corpse paint* a través de un marcado *bodypainting* con claras connotaciones y estética indígena, sirve para transgredir la identidad en términos de género, así como también la colonialidad mediante la configuración de *identities-in-politics*. Estas *identities-in-politics*, manifiestas en el metal, cumplen un rol descolonizador en las múltiples dimensiones del cuerpo a través del cuestionamiento crítico sobre qué sujetos tienen permitido hablar y ser escuchados, expresar ira o rabia para, finalmente, proponer formas alternativas de re-existencia. De esta forma, el *bodypainting* resulta un engranaje más del complejo que utilizan los cuerpos metálicos feminizados y colonizados, sirviendo como una técnica para afirmar identidades estratégicas, desestabilizar los marcadores de género y/o retar la colonialidad estética.

En definitiva, en esta primera fase investigativa he arrojado importantes contribuciones al conocimiento sobre las expresiones feministas en el metal. De igual forma, mi investigación es un catálogo que facilita la observación comparativa de los vínculos y distancias del metal feminista con el arte feminista. Asimismo, a partir de mis análisis, es posible sustraer la configuración de un patrón didáctico en el metal feminista, que ha guiado su posterior implementación en el ámbito educativo, y concebirlo como un ejercicio bastardo de a/r/tografía ritual social. A continuación, ofrezco mis conclusiones sobre ambas cuestiones.

6.1.5. Vínculos y Distancias del Metal Feminista con el Arte Feminista

A pesar de inspirarse en perspectivas feministas, ninguna de las bandas entrevistadas afirmó conocer el arte feminista o inspirarse en artistas feministas, sus obras o estrategias. Sin embargo, conocemos que la conexión inconsciente en los patrones de ideas y conceptos son un fenómeno recurrente en el movimiento artístico feminista. He evidenciado en el caso del metal

feminista tal recurrencia, denotándola en mis análisis sobre algunas de sus estrategias de resistencia. De igual modo, he visibilizado aquellas propias de metal feminista acordes a este mismo fin, y vinculadas a las especificidades del género artístico, en los diferentes contextos de las bandas.

De tal modo, los vínculos patentes entre el metal feminista y el arte feminista se conforman de herramientas, temas, técnicas y procedimientos creativos que toman distancia de aquellos que configuran un canon clásico en las artes y la música occidental. Por ejemplo, es común a ambas manifestaciones artísticas el hecho de poner la experiencia personal en el centro de la creación. Algo que reconfigura el sentido del arte, volviéndolo una pragmática y una forma de entender la política, la gestión de la vida y la actividad artística en clave femenina, que acorta las distancias entre las diferentes esferas públicas y privadas. De tal forma, el arte y la vida están entrelazados mediante procesos personales, así como con las demandas enroladas en la lucha de mujeres de forma primordial. Cuestión que relega el énfasis en lo estético y en las cualidades técnicas de la obra a un plano más secundario. Otra coincidencia notable entre el arte feminista y el metal feminista es la pronunciación del sentido de compromiso social con el que las artistas entienden la función del arte en los contextos del Sur, respecto a los del Norte. De este modo, encontramos que la creación feminista en el metal del Sur —al igual que ocurrió en el arte feminista del Sur en los años 70 y 80 del siglo pasado— se desborda hacia lo socio-comunitario, el activismo, la planificación de eventos colectivos y la creación enrolada con el activismo y los movimientos sociales, con mayor frecuencia. Asimismo, en ambas manifestaciones artísticas hay una notable recurrencia de temas comunes. Referidos principalmente a la lucha de mujeres (i.e. aborto, violencia, roles de género, sujeción femenina), junto a la exaltación de figuras femeninas, tales como las diosas o brujas, y otras figuras míticas agraviadas por el relato histórico. Por otro lado, coinciden en el metal feminista tres de las formas identificadas por Moira Roth en la performance feminista desarrollada en la

década de los 70, así como las formas representativas visuales de tratamiento del cuerpo femenino, patentes en la llamada iconología vaginal dentro del arte feminista. En cuanto a los procesos creativos coinciden las formas horizontales y participativas de creación en grupo, y la metodología de aprendizaje en espiral a través de los CR; círculos emergidos tempranamente en el arte feminista y los primeros programas educativos de creación feminista desarrollados en Norteamérica. Por último, otro aspecto procesual interesante y coincidente es el uso del arte ritual, tanto de forma estética y performativa o vinculado a prácticas espirituales religiosas y/o a la brujería.

Por su parte, las distancias con el arte feminista están referidas a aspectos del metal feminista que podemos considerar características propias —emergidas desde una tonalidad emocional más virulenta (ira, rabia) y confrontación hacia el exterior (sistema/agresores), en contraste a un recurrente tono humorístico y el interés por la exploración subjetiva de la sexualidad femenina que tuvo el arte feminista de los 70, que están completamente ausentes en el metal feminista— y más ligadas a los patrones estéticos y éticos del metal. Entre las características más destacables están la generación de un sistema simbólico-filosófico alternativo dentro del propio género musical/artístico que reta posiciones ideológicas dominadoras en las escenas musicales, y propone una ética-estética diferenciada según los diversos contextos donde se manifiesta. Otra cuestión importante —para mí la mayor distancia entre el metal feminista y el arte feminista de los 70— es la diferencia en la conceptualización del género y la consecuente apertura a la idea de un sujeto múltiple del feminismo, no restringido a las mujeres biológicas, sino a todas las personas vulnerables a las violencias de género. A este fenómeno lo he denominado “fuga de género” en un doble sentido, como he expuesto anteriormente.

Por otro lado, existen diferencias en las técnicas y herramientas artísticas con las que trabajan las bandas feministas respecto al arte feminista. Por ejemplo, y esta es una apreciación

que me parece relevante, sucede un continuum en el movimiento de arte feminista en el uso del cuerpo y una transformación en las técnicas corporales empleadas en el metal feminista, que da paso al empleo del *bodypainting*, la danza trance *headbanging*, la voz gutural, la performance de poder, etc. Las anteriores son técnicas dirigidas a una liberación del cuerpo, en contraste con la manipulación del cuerpo, a través de técnicas punitivas, propias de algunas performances canónicas del arte feminista, destinadas a comunicar mediante autolesiones la violencia sistémica hacia los cuerpos femeninos (i.e. Abramović, Mendieta). En definitiva, el metal feminista a través de sus prácticas corporales configura una metodología de sanación/restauración, que complementa al tradicional “despertar de la conciencia” y visibilización de las violencias, en el que se centran las expresiones artísticas anteriores del arte feminista. Del mismo modo, aparecen enfoques ausentes en el arte feminista de los 70 y 80 como los decoloniales, cuestión que modifica los temas tratados, ampliando la mirada hacia problemáticas de la economía política, ecologistas, raciales, geopolíticas y análisis globales Norte/Sur. Por último, otra de las novedades que introduce el metal feminista es la reescritura de textos y narrativas, a través de la reinención y modificación de los relatos míticos androcéntricos, la revisión historiográfica de eventos coloniales a través de la ficción especulativa o el rescate de la memoria de los pueblos originarios.

En definitiva, a partir de la revisión de los vínculos y distancias entre ambas manifestaciones resulta viable establecer, además, un patrón didáctico donde se entrelazan las estrategias, y que configuran al metal feminista como una praxis liberatoria y un ejercicio bastardo de *a/r/tografía* ritual social. Lo ofrezco, a renglón seguido.

6.1.6. El Patrón Didáctico del Metal Feminista Como Praxis Liberatoria y Ejercicio Bastardo de A/r/tografía Ritual Social

La convergencia de las diversas herramientas creativas y estrategias mencionadas más arriba, permiten la identificación de un patrón didáctico del metal feminista como praxis

liberatoria. Como he mencionado, tal didáctica está conformada de técnicas y herramientas — utilizadas tradicionalmente en el arte feminista, y que siguen vivas en la actualidad en el metal feminista, así como de otras emanadas del metal— que se replican en las bandas. Aclaro que, no todas las bandas desarrollan todas las técnicas, pero sí coincide en la mayoría de las bandas participantes del estudio el uso de todas o varias de ellas combinadas. Dichas técnicas y herramientas, ampliamente tratadas en esta disertación, componen una práctica de dimensiones entrecruzadas; analítica, artística, pedagógica, espiritual y social de resistencia que es transmitida entre las personas integrantes de las bandas y, más tarde, compartida con las comunidades amplias del metal. Tal praxis puede entenderse como un ejercicio bastardo de a/r/tografía ritual social. Dicho entendimiento, como he avanzado en esta disertación, emerge a la luz de un cruce entre las conceptualizaciones sobre la bastardía de algunas autoras como Cherie Zallaquet o María Galindo, y el desarrollo teórico de la a/r/tografía propuesto por Rita Iwin.

A mi modo de ver, la a/r/tografía —considerada una práctica multidimensional y una metodología transdisciplinar— es también una episteme, un lugar de creación de conocimiento que se produce en la intersección de varias dimensiones del saber-hacer humano, y la configuran como una esfera de pensamiento complejo ecologizado, que intenta dar cuenta de la realidad entrelazada en la que vivimos. Un enfoque epistémico situado en la intersección del pensamiento analítico, creativo y pedagógico, al que pueden ir sumándose otros cruces de saberes-haceres (i.e. social, ritual, espiritual, feminista, decolonial). Voy un poco más allá, si esta forma de saber-hacer, la a/r/tografía, reta las consideraciones hegemónicas de creación de conocimiento, a través de una forma holística de comprender el mundo, crearlo y enseñarlo, situada al margen de la dicotomía pensamiento/praxis, sin amputar de la racionalidad de las personas (dimensión cognitiva) sus otros canales de entendimiento —emocionales, físico-sensuales e inter-relacionales— estaríamos de frente ante una *Epistemología del Sur*, en los

términos de Boaventura de Sousa Santos, y ante una metodología bastarda frente a la investigación científica convencional.

Sean cuales fueren los límites en que nos situemos para entender la a/r/tografía, esta práctica en la esfera del metal feminista —por un lado, indagatoria y crítica sobre la propia subjetividad y el entorno y, por otro, artística, pedagógica, ritual/espiritual y activista— está siendo desarrollada en la periferia, al margen de las academias, centros educativos y circuitos del arte. Por ende, resulta identificable y reivindicable como plenamente inserta en la bastardía, con un valor subversivo añadido. Los ejercicios bastardos de a/r/tografía ritual social que desarrolla el metal feminista tienen su propia didáctica, un patrón que se replica y que está formado por técnicas históricas de resistencia feminista artística, y por otras que emanan desde el metal, como he comentado.

Asimismo, estas técnicas se combinan desde un modelo epistémico singular. Esto es, un sistema de sentido (filosófico) fundamentado en la ética-estética feminista, la fuga de género y la espiritualidad, que genera ideas desde un enfoque multidimensional o desde cinco canales, a través de la a/r/tografía ritual social, antes descrita. Dichos canales son una fuente epistémica y se configuran, a la par, con dos métodos fundamentales de enseñanza-aprendizaje transgresivos; el aprendizaje en espiral, asentado en la pedagogía feminista y los enfoques psicológicos de la teoría social de grupos, y los diálogos extremos originados desde la pedagogía freireana. Como puede observarse, estoy enunciando aquí: modelo epistemológico-filosófico, enfoque, métodos y, a continuación, un patrón didáctico, por lo que no sería descabellado denominar pedagogía a lo que ando describiendo: “pedagogía extrema de liberación”. Sin embargo, voy a ceñir mis conclusiones a enunciar algo menos opulento y arriesgado: las técnicas, métodos y enfoques apreciables en el patrón didáctico del metal feminista.

A reglón seguido expongo las técnicas, herramientas y enfoques que conforman el patrón didáctico del metal feminista. Por supuesto, pudieran darse otras que me hayan pasado desapercibidas o que conscientemente he desestimado —por ejemplo, las técnicas de voz encarnada o gutural— ya que he privilegiado aquellas que fueran potencialmente funcionales a una implementación en los contextos educativos, y no requirieran un conocimiento y habilidades técnicas instrumentales especializadas. Ya vistas de forma separada a lo largo de esta disertación, considero que enlistarlas todas juntas puede clarificar su identificación.

- Enfoque epistémico a/r/tográfico
- Enfoque filosófico ético-estético pragmático y espiritual feminista, situado en la fuga de género
- Enfoque pedagógico transgresivo; centrado en la subjetivación y no en la cualificación⁸⁸
- Métodos de enseñanza-aprendizaje en espiral, a través de los *Consciousness Raising* (CR) y los diálogos extremos⁸⁹
- Modos de hacer y procesos inter-relacionales colectivos/restaurativos capaces de conjurar procesos vitales en el hecho creativo, tales como: sanación psicoemocional, reconfiguración de la subjetividad, creatividad, apoyo mutuo, acuerpamiento y empoderamiento.
- Ritualización de la práctica
- Identificación heroica —a través de figuras femeninas “malditas” en el relato histórico— como juego de rol performativo
- *Headbanging* como forma de danza trance y meditación en movimiento
- Performance de poder

⁸⁸Ver al respecto: Arjen Wals (2021). The Power of Transgressive Learning. Contribution to GTI Forum The Pedagogy of Transition, *Great Transition Initiative*.

⁸⁹Desplazado al entorno educativo, los CR constituirían el método empleado dentro del aula y los diálogos extremos configurarían el desborde del aula hacia la comunidad social, como en otras propuestas.

- *Bodypainting*
- Resignificación y reescritura de textos y narrativas

Para concluir esta sección, quiero denotar cómo mi investigación no solo ha aportado una argumentación sólida a la comprensión sobre el fenómeno del metal feminista —hasta ahora ausente dentro de la literatura académica— sino que, el enfoque transdisciplinar de mi análisis ha logrado identificar su didáctica como praxis liberatoria, arrojando luz sobre las técnicas y herramientas que las artistas utilizan. Asimismo, de forma tangencial, ha realizado un aporte a la clarificación de esta misma didáctica en el espectro más amplio del arte feminista, por comparación. Un abordaje también escaso en la literatura sobre el arte feminista. En definitiva, la identificación de este patrón didáctico me ha permitido desarrollar una implementación experimental en el ámbito educativo. Mis conclusiones al respecto quedan recogidas más adelante. Seguido, ofrezco las correspondientes a la segunda fase de la investigación; un trabajo realizado en colaboración con y por los objetivos e intereses de la comunidad feminista del metal. Es decir, la segunda fase investigativa ha cumplido con la premisa ética de la investigación académica como práctica de responsabilidad social hacia sus sujetos y comunidades de estudio.

6.2. Conclusiones a la Segunda Fase: Investigación-Acción Participativa con la Comunidad Feminista del Metal

Como he apuntado arriba, la IAP ha mediado en esta disertación como una metodología de investigación colaborativa y una práctica de responsabilidad social con los sujetos y comunidades de mi estudio. Nuestra IAP se ha realizado por medios virtuales debido a los retos a los que ha obligado la pandemia Covid-19. En principio, el empleo de esta metodología ha resultado en un mayor tiempo y dedicación. Haberla eludido o utilizado otra alternativa, no solo habría reducido mi tiempo de investigación, sino que lo habría facilitado enormemente.

Sin embargo —al margen de las cuestiones éticas sobre la práctica investigadora, en especial aquella ligada o en referencia a personas y grupos desfavorecidos, ampliamente expuesta en el capítulo correspondiente de esta disertación— la metodología IAP desarrollada en mi investigación fue ideada con una doble intencionalidad. A saber, que sirviera a los intereses de la comunidad feminista del metal y, de la misma forma, que pudiera nutrir mi propia investigación con información sobre la clave contextual del metal feminista.

Los aportes logrados en uno y otro sentido han sido importantes, pues mi ACDF ha estado informado por los resultados de la IAP en la que, de forma colectiva, hemos evaluado los contextos (escenas musicales) a través de un análisis de las barreras de género a la participación. De tal forma, la IAP ha aportado a mi estudio información que me ha ayudado a situar los discursos en sus contextos materiales, incluyendo, además, el elemento participativo mediante una herramienta metodológica no contemplada regularmente en los enfoques que utilizan los análisis discursivos. Dichos aportes sobre la clave contextual son palpables en mi disertación, a través de la amplia comprensión que he logrado sobre el fenómeno del metal feminista, por ejemplo, en el Sur Global. Destaco aquí, la relevante información obtenida mediante este proceso metodológico, sin el que hubiera resultado imposible realizar un análisis exhaustivo del metal feminista de forma global, y que fue alcanzado gracias a la configuración del grupo IAP, a partir de un conjunto de personas de diferentes países.

De otro lado, la IAP ha servido para que las personas que conforman la comunidad feminista del metal a nivel global hayan podido identificar por sí mismas los puntos críticos existentes dentro de sus escenas, al respecto de la problemática de género; discerniendo entre las diferencias que emergen en los diferentes territorios y asimilando la interseccionalidad, tanto en sus análisis como en sus acciones. En definitiva, la IAP ha logrado la generación de un proceso de apropiación colectiva del conocimiento. Destaco, asimismo, el riguroso

cumplimiento democrático en la toma de decisiones —tanto en objetivos, metodología, acciones y creación de productos— que se ha llevado a cabo en el proceso de la IAP.

Uno de los logros de la IAP ha sido la realización de un diagnóstico colectivo de barreras de género en los diferentes contextos de las escenas de metal del Norte y el Sur Global. Al margen de la importante contribución que esto supone dentro de los estudios de metal, ha permitido —a partir de nuestra revisión de literatura académica— obtener una compilación de barreras de género en entornos artísticos, que no hemos encontrado de forma tan completa en las contribuciones académicas referidas a las artes o la música, en general. En segundo término, nuestro diagnóstico ha arrojado datos cuantitativos concretos y situados sobre la incidencia de cada una de las barreras. Datos, que sirven a nuestros fines y a las futuras investigaciones en el campo. Asimismo, el contraste de nuestros datos ofrece la posibilidad de contemplar la jerarquización entre las distintas barreras de género y la interrelación existente entre unas y otras. Un aporte completamente novedoso en los estudios de metal, así como para la comunidad feminista del metal, de cara a futuras intervenciones artivistas. Considero que los resultados de nuestra parte analítica son robustos y muy interesantes por los motivos aludidos.

En cuanto a nuestra acción participativa, estuvo centrada en la difusión de la información obtenida a la comunidad amplia del metal mediante una serie de productos elegidos por el grupo IAP: 1) artículo académico, 2) página web, y 3) video-hechizo. De igual modo, de un primer intento fallido por realizar vídeos individuales para un montaje conjunto posterior, reinventamos la creación de una serie de vídeos interesantes, llamada *No Me Toques el Ampli*, así como otros productos adicionales tales como un *playlist* de metal feminista. Todos los productos están disponibles en acceso abierto en nuestra página web, desarrollada por personas del grupo IAP.

Los aspectos negativos de nuestra investigación-acción participativa residen en la dificultad que ha supuesto llevarla a cabo, debido a la gran cantidad de personas involucradas

y la distancia geográfica. De otro lado, no ha sido posible observar el impacto de nuestra acción participativa a causa de la corta distancia entre la intervención/difusión y la culminación de esta tesis. En definitiva, el proyecto de IAP ha supuesto un reto enorme con dificultades añadidas por la pandemia que, finalmente, ha generado los resultados investigativos propuestos y productos acordados por el grupo, no sin dificultades y con grandes costes de desgaste personal, en orden a mantener activa la participación.

Las dificultades que entraña esta práctica investigativa son múltiples. Uno de los mayores retos ha sido la consecución de uno de los objetivos implícitos en la IAP; el fomento de la unión del grupo, la creación de redes. La tremenda dificultad encontrada, me hace afirmar que la virtualidad es un obstáculo insalvable para este tipo de metodología. La descorporeización obligada del entorno cibernético ha hecho imposible ligar afectivamente al grupo. Solamente he sido capaz de impulsar una urdimbre pobre y deshilachada de vínculos afectivos. El grupo IAP, en efecto, es una comunidad simbólica, un colectivo, pero no he logrado que sean un grupo; habrán sido funcionales a unos objetivos comunes, pero no se han tejido alianzas ni lazos afectivos, más allá de los ya existentes, y alguna colaboración puntual entre las/los integrantes para otros proyectos. En este sentido, la IAP no ha sido satisfactoria. Sin embargo, a su favor, debo afirmar que generó un proceso de aprendizaje colaborativo intenso y gratificante para las personas participantes. Así como una experiencia única, hasta el momento, de trabajo conjunto entre las artistas de metal feminista, las personas activistas de las escenas musicales y las pertenecientes a los ámbitos académicos, por una causa común.

En definitiva, considero que el empleo de esta metodología ha tenido un rendimiento enorme para esta disertación, así como para los sujetos de la comunidad feminista del metal, pero no recomendaría su uso en entornos virtuales. La importancia de la interacción del cuerpo para el trabajo en grupo queda evidenciada en las conclusiones de la tercera fase investigativa, que ofrezco a reglón seguido.

6.3. Conclusiones a la Tercera Fase: El Metal Feminista como Herramienta Pedagógica en el Aula

La tercera fase de mi investigación ha supuesto un desafío a las formas de entender la pedagogía en los ámbitos educativos. Centrada en las personas, la necesidad de entender para poder actuar y los procesos de subjetivación, su diseño ha integrado los elementos estratégicos y técnicas del patrón didáctico observado en la práctica metal feminista, en términos exploratorios. La *Laboratoria Ritos de Paso: género y ética feminista mediante el aprendizaje en espiral y la práctica artística ritualizada* (en adelante, *Laboratoria*) se desarrolló en el Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) de la UNAM, en la ciudad de México. Un contexto de violencia extrema contra las mujeres. La *Laboratoria* incorporó de forma experimental las estrategias, técnicas y enfoques del metal feminista para tratar específicamente: 1) la función espiritual-relacional a partir del ritual, 2) la función intelectual y psico-emocional a partir del aprendizaje en espiral y los CR, 3) la función físico-sensual a partir de las técnicas corporales del metal y 4) la función ético-estética a partir de la resignificación de narrativas y figuras femeninas, mediante la ficción especulativa.

Plasmar mis conclusiones sobre la *Laboratoria* resulta complejo. Siento que las palabras no alcanzan a transmitir lo que esta experiencia supuso para mí, las estudiantes y el personal del propio Centro que estuvo implicado en su desarrollo. A un año de la *Laboratoria*, mientras escribo estas palabras, la secretaria técnica del CIEG —Daniela Miramontes— envía un mensaje al grupo de WhatsApp que crearon las alumnas, y seguidamente las últimas responden (ver figura 55-**serie muestra**). Las capturas del chat que ofrezco son la mejor evidencia para mostrar, tanto los vínculos afectivos que consiguió generar la experiencia, como el calado que tuvo en las personas. La relevancia de este aspecto, la vincularidad que ha generado la *Laboratoria*, reside en que materializa y evidencia que el empleo de las técnicas y herramientas del metal feminista en el ámbito educativo, logran realizar una inversión a un proyecto histórico

antagónico a aquel que convierte la vida y las personas en cosas⁹⁰. La educación y la pedagogía debe interrogarse sobre el proyecto histórico al que están apostando sus enfoques, porque tales apuestas definen nuestro futuro, la supervivencia de la vida humana y el planeta. De igual forma, pone en evidencia la importancia antes aludida sobre el cuerpo en el trabajo con grupos de personas.

La Laboratoria ha realizado un cambio radical en la ritualística educativa que seguimos al uso en las aulas. De este modo, los ritos pedagógicos normalizados han sido sustituidos por otros que han inspirado a las personas, las han hecho sentirse y saberse vistas, escuchadas y cuidadas. Han conseguido infundir esperanza, despertado su imaginación, curiosidad por aprender y han activado la creatividad en su pensamiento. Asimismo, con miras a influenciar en la modificación/restauración de la subjetividad y la vida propia en orden a un mejor futuro, los contenidos de la Laboratoria fueron pensados para deshacer, en la medida de lo posible, los efectos de la internalización de las opresiones y violencias que las mujeres sufren en lo cotidiano en los territorios del Estado Mexicano. De esta forma, la Laboratoria logró — mediante las técnicas del metal feminista— dotar a las mujeres de una comprensión sobre su entorno. Asimismo, las dotó de herramientas sencillas que les ayuden a resistir y contrarrestar los efectos perversos de la conciencia sociopática insensibilizada; aquella generada por las pedagogías de rapiña basadas en la ego-política y la competencia que —parafraseando a Rita Segato— se expresan a través de la escritura en el cuerpo de las mujeres, como instrumento de comunicación.

⁹⁰Rita Segato (2018a) explica la existencia de dos proyectos históricos, que serían antagónicos. Por un lado, estaría el proyecto histórico de los vínculos, que reproduce y cuida la vida, históricamente desarrollado por el trabajo de las mujeres. Por otro, el proyecto histórico de las cosas; uno que convierte la vida, las personas y la naturaleza en objetos para obtener rentabilidad, atesorar riqueza, y que ha sido formulado históricamente por los hombres. El primero, sacrifica cosas para mantener la vida y las personas, el segundo sacrifica la vida y las personas para obtener cosas.

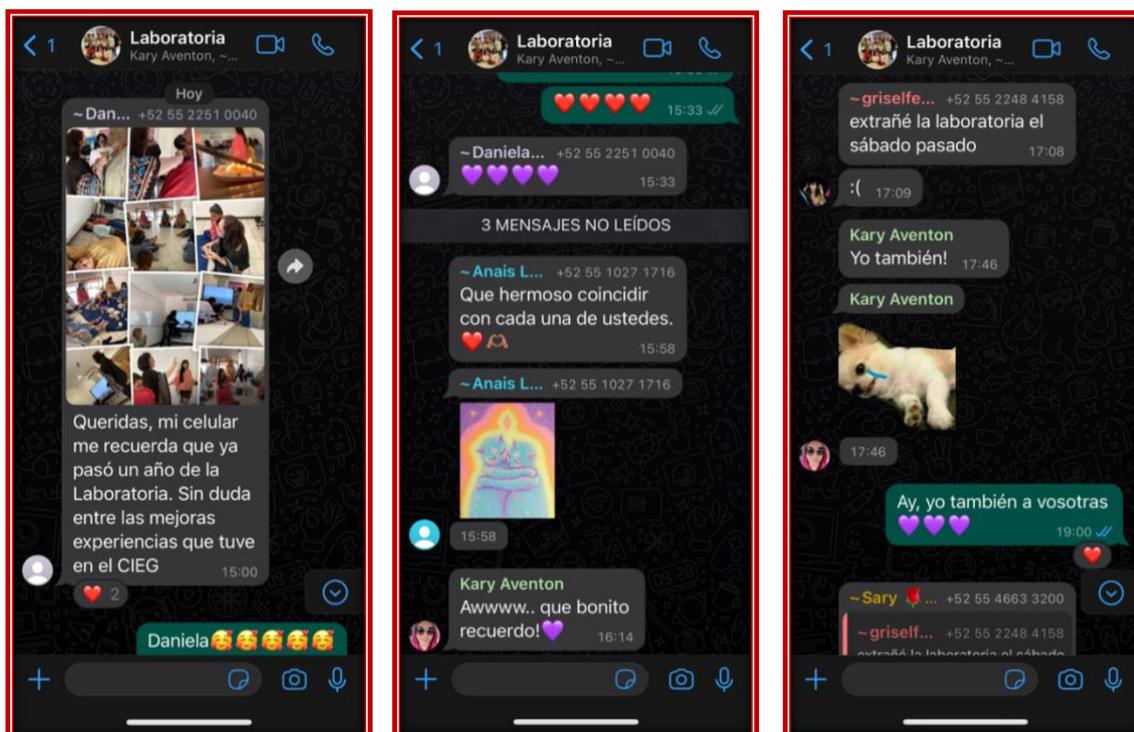


Figura 55.
 Autora (2023). **Serie muestra**
 compuesta por tres capturas del grupo
 de WhatsApp Laboratorio (24 junio,
 2023).

La propuesta de la Laboratorio se ha situado en los márgenes de la pedagogía crítica — para adentrarse en los ámbitos de lo subjetivo, psico-emocional y físico-sensual— explorando los terrenos de las políticas del cuerpo y el deseo. Es afirmable, de forma rotunda, que ha conseguido deshacer el tipo de cuerpo sujetado que se da dentro de las aulas, como un medio de reforzar la aceptación del conocimiento recibido, y que paralelamente enseña la posición de inferioridad del alumnado. En tal sentido, la Laboratorio ha realizado un aporte desde el metal feminista para pensar otras fórmulas que construyan a las personas, las afirmen y empujen su proceso de crecimiento. Es decir, las liberen. Asimismo, he de hacer notar que tanto la metodología como las herramientas empleadas en la Laboratorio despertaron el interés en las

estudiantes y conmovió su deseo por aprender y relacionarse activamente. Esto supone que mi propuesta consiguió superar uno de los grandes obstáculos educativos: la desconexión y apatía en la que transcurren las horas en el ámbito universitario para el estudiantado. De igual modo, el sentido de la Laboratoria excede aquellas experiencias donde se hibridan las prácticas corporales con las terapias psicológicas y la intervención social, para entender que tal mixtura y uso es coherente y oportuno en las aulas. Puedo concluir así, que mi investigación ha realizado un aporte a un déficit importante para las pedagogías críticas, feministas y restaurativas, si tenemos en cuenta que en su mayoría se ciñen exclusivamente a enfoques cognitivos, relegando los impactos sociales en la subjetividad y el cuerpo del estudiantado a un segundo plano. Pensar la incorporación de tal enfoque transgresivo-integrativo, que no desliga mente-cuerpo-espíritu —en los términos de la autora a la que rinde homenaje el título de esta disertación, bell hooks— en los contextos del Sur Global, se vuelve incluso más apremiante. En definitiva, la Laboratoria ha constatado cómo las técnicas, enfoques y herramientas del metal feminista resultan en una fórmula integrativa de pedagogía restaurativa.

Sin embargo, la corta duración de la experiencia, aunque plenamente satisfactoria y con excelentes resultados, no permite la plena afirmación de la funcionalidad de las técnicas del metal feminista para las pedagogías restaurativas, sin que antes sean replicadas en otros contextos. Por tanto, mis resultados deben entenderse de forma contextualizada y limitados a un caso de estudio. Sus técnicas, la del metal feminista, son técnicas de autodefensa que blindan la integridad de las mujeres y reducen el impacto de las agresiones del entorno. Sin embargo, su implementación no resulta sencilla, como no lo es ninguna acción que modifique el habitus corporal y mental. Pienso, por ejemplo, en las dificultades de las estudiantes para “dejarse ir” en el movimiento *headbanging*. A favor, agregaré que el objetivo no era aprender a hacer *headbanging*, sino la comprensión encarnada del movimiento como una praxis liberatoria para la decodificación del cuerpo (patriarcal, racial, colonial, neoliberal), que sí se alcanzó.

En cuanto a los resultados tangibles de la Laboratoria en las estudiantes —entendidos no como adquisición de cualificación técnica o teórica, sino como aportes para la mejora de la vida de las alumnas y, por tanto, como un indicador de la eficacia de las técnicas y herramientas del metal feminista para las pedagogías feministas restaurativas— puedo afirmar que han sido extraordinarios, superando con mucho mis expectativas. Sirva como ejemplo, el cambio drástico producido en la forma de expresión, movimiento, postura y la forma de ocupación del espacio que se dio en las estudiantes. En principio, me pareció que los avances se desvanecían fácilmente entre las sesiones, y así lo plasmé en el correspondiente capítulo de esta disertación. Sin embargo, posteriormente pude comprobar que las técnicas utilizadas dejaron una impronta en las chicas. Formas visibles en el lenguaje de su corporalidad, que son un reflejo indicativo de una transformación subjetiva, y que he podido verificar fuera del aula. En concreto, a través de las fotos subidas a las redes sociales de las alumnas que me agregaron en Facebook, he podido corroborar la evidencia de tal transformación de forma posterior a la Laboratoria. Sus posts en redes sociales muestran palabras e imágenes en las que se exhiben públicamente con seguridad, fuertes, y se atreven incluso a mostrar su sensualidad.

Sirvan como ejemplo, las palabras y expresiones dejadas en sus perfiles sociales, tales como: “Miedosa pero no cobarde”; “Espiritualidad práctica”; “La comida es amor del bonito”; “La tristeza es política”; “Me faltó amarme a mí”; “Me gusta cuando nos juntamos las chicas y empezamos a hablar de la familia, relaciones, traumas, dolores, sueños... se siente como hermandad y se siente como sanar”; “Self love isn’t selfish, It’s important”; “Renovación”; “Usar minifalda no te hace facilota, ni tampoco menos hombre” o “Si no puedo bailar, no es mi revolución”, entre otras. Una de las que más me agradó ver, porque demuestra la iniciativa y curiosidad por consultar la bibliografía sugerida en la Laboratoria, fue la siguiente cita de bell hooks que compartió una de las chicas de la Laboratoria: “El aprendizaje es un lugar donde se puede crear un paraíso. El aula, con todas sus limitaciones, sigue siendo un escenario de

posibilidades”. Otra de ellas, compartió imágenes de las posturas de poder de Cristina Scabbia, vocalista de la banda de metal italiana *Lacuna Coil*. Esto también me resultó interesante, ya que ninguna de las estudiantes de la Laboratorio afirmó que le gustara la música metal. En definitiva, los ejemplos anteriores, demuestran los buenos resultados que las técnicas y herramientas del metal feminista han tenido en la Laboratorio; para el trabajo en el ámbito educativo con mujeres en contextos críticos de violencia extrema, así como su potencialidad para pensar las pedagogías feministas y restaurativas. Como conclusión visual al respecto, y antes de ofrecer mis reflexiones finales, muestro una comparativa de la expresión corporal de una de las alumnas al inicio de la Laboratorio, junto a dos *selfies* que la misma estudiante subió a su Facebook después de finalizar el taller (ver figura 56-**conclusión visual**).



Figura 56.

Conclusión visual. Autora (2023). Serie comparativa compuesta por 3 fotografías. Izquierda, una fotografía Autora (2022) tomada en la Laboratorio y, derecha, dos fotografías *selfies* Estudiante (2022), ambas en perfil de Facebook y cedidas por la alumna.

6.4. Conclusiones Finales

La presente investigación ha supuesto un proceso de descubrimiento. A pesar de mi vinculación directa con las escenas musicales y la cultura metal por muchos años, no podía imaginar que el tema tratado me llevara a comprobar la existencia de tal complejidad en las expresiones del metal feminista. Hoy, escribiendo mis reflexiones finales sobre el tema y el trabajo de investigación, me pregunto si mi enfoque ha sido el apropiado, la metodología idónea y mis interpretaciones acertadas. Saludables cuestionamientos al margen, pienso que he logrado obtener una comprensión profunda sobre el fenómeno artístico desde un enfoque abarcativo. En tal sentido, considero que he realizado una contribución a los estudios de metal desde varios aspectos poco trabajados, así como otros interesantes en un ámbito más amplio. Los describo brevemente.

- 1) He identificado y descrito en detalle el metal feminista y sus diversas variantes. Atendiendo a sus distinciones en base a los diferentes contextos, he evitado generalizaciones, y logrado atender la complejidad inherente de un fenómeno artístico que, aunque global, presenta diferencias, particularidades, enfoques y propuestas diversas. Asimismo, he ampliado los enfoques analíticos usuales sobre los modos de aprehender la práctica artística del metal en un sentido multidimensional, no restringido exclusivamente a las características musicales, sonido y estética. Mi perspectiva analítica ha sido transdisciplinaria, redoblando el esfuerzo por ofrecer un entendimiento caleidoscópico y amplio del tema de estudio. Con todo, he logrado mostrar cómo el metal feminista actúa como una praxis de liberación multimodal para las artistas, detallando minuciosamente cuáles son sus campos de acción, estéticas, propuestas ideológicas, estrategias de intervención, modos de hacer, procesos relacionales, prácticas corporales y otras estrategias simbólicas.

- 2) He logrado conectar el metal feminista al legado amplio del arte feminista y su tradición de resistencia artística, mediante una observación de las técnicas empleadas, décadas atrás por las artistas feministas, y las que cursan hoy día en géneros como el metal. Al margen del aporte comparativo que este ejercicio realiza en varios campos de las artes, la música popular y los feminismos, mi propuesta impulsa la incorporación de artistas situadas en los márgenes de la producción artística hasta el centro de la conversación sobre el arte feminista. Para ello, he mostrado los vínculos y recurrencias en los modos de hacer y el uso de técnicas y estrategias comunes; evidencias que exceden las meras conexiones entre los temas y objetivos de lucha. Por otro lado, he denotado las diferencias entre ambas manifestaciones artísticas, arrojando luz sobre cómo el metal feminista configura estrategias propias, ligadas a las características del género artístico metálico.
- 3) He identificado y conceptualizado un patrón didáctico en el metal feminista. Este enfoque pedagógico —completamente ausente de los estudios del metal— abre la puerta a nuevas líneas de investigación y, en un sentido más amplio, sitúa a la creación/expresión artística como un lugar epistemológico, desde donde emanan saberes que pueden realizar aportes significativos a otros campos de conocimiento. Al ser el metal una expresión artística marginal, el aporte es aún más transgresivo. El aporte epistémico que realiza el metal feminista —a través de su patrón didáctico a las pedagogías críticas, feministas y restaurativas— se enmarca en una ética-estética feminista transgresora como eje educativo —que ya teorizaba bell hooks en sus textos— y que también puede vincularse al llamado *Transgressive Learning* o *T-Learning* (aprendizaje transgresivo); uno de los enfoques novedosos de la pedagogía. En definitiva, el patrón didáctico del metal feminista ofrece nuevas técnicas y

estrategias en las dimensiones simbólicas, físicas y relacionales, en convergencia con estos enfoques transgresivos pedagógicos.

- 4) He desarrollado una metodología participativa, incorporando a los sujetos de mi estudio en la investigación. Respondiendo así a una premisa articulada desde el sentido de academia comprometida; una cuestión escasamente trabajada en el campo del metal. De esta manera, he logrado configurar un diseño de IAP que ha servido tanto a los intereses de la comunidad feminista del metal, como a los propios de mi investigación. La IAP ha realizado una importante contribución sobre las barreras de género que afectan las escenas musicales del metal, en los diferentes contextos del Norte y el Sur Global. Este aporte es el primero de estas características en el campo de estudios, y ayuda a ampliar la comprensión sobre el grado de incidencia y cómo funciona la desigualdad de género en estas comunidades. De forma paralela e indirecta, hemos ofrecido un catálogo de barreras de género aplicable a otros ámbitos artísticos, que no hemos visto tan detallado y completo en la literatura crítica del arte con perspectiva de género.
- 5) He impulsado una intervención colectiva en las comunidades de metal en pro de la igualdad de género. A pesar de las grandes dificultades que la pandemia Covid-19 ha significado para el desarrollo de la IAP, he logrado una acción colectiva global de la comunidad feminista del metal en los entornos virtuales en pro de la justicia de género. La conjunción de fuerzas de las personas artistas, activistas y académicas en los ámbitos del metal a nivel global supone un hito dentro del campo de estudios. Aunque no he alcanzado a generar una red comunitaria global fortalecida, nuestros resultados han sido satisfactorios, y espero que su reciente difusión tenga alguna incidencia en los imaginarios colectivos de las comunidades del metal.

- 6) He diseñado y explorado una propuesta pedagógica a través de la práctica artística completamente nueva que, de forma paralela, ha realizado una inversión del curso general que sigue la transferencia de conocimientos; desde los saberes de una expresión artística subalterna al ámbito académico. Tal ejercicio de inversión es importante, pues reta la jerarquización de saberes y géneros artísticos, que contribuyen a crear imaginarios culturales elitistas y discriminatorios. Asimismo, la implementación de la Laboratoria ha sido plenamente satisfactoria y ha arrojado excelentes resultados, cuestionado así las jerarquías entre saberes. Un asunto que confirma, no solo la pertinencia de llevar a cabo iniciativas como esta, sino que posiciona a las técnicas del metal feminista como viables para el desarrollo de estrategias pedagógicas de liberación en el aula. Por último, mi aporte ha conseguido realizar una contribución desde el campo de los estudios de metal a otras disciplinas académicas, en este caso la pedagogía y, finalmente, en un sentido más amplio, ha puesto un granito de arena a la empresa utópica de la justicia cognitiva y la ecología de saberes.

Sin embargo, esta investigación —aunque ha conseguido crear un registro de consulta sólido— no pretende solidificar verdades en torno al fenómeno del metal feminista; abre la puerta a numerosas preguntas que siguen sin respuesta y deberán ser abordadas en futuras investigaciones. Debe concebirse, por tanto, como una panorámica de la diversidad del fenómeno artístico dentro del pluriverso de los feminismos en los distintos territorios y escenas del metal. De igual modo, muchos interrogantes se abren con la información que ha arrojado nuestra investigación en la IAP. Futuras indagaciones son necesarias para explorar en detalle la información y conclusiones ofrecidas sobre las diferentes escenas y las barreras de género concretas que las atraviesan. Por último, aunque considero que las evidencias aportadas fundamentan con fuerza mis argumentaciones sobre el metal feminista como praxis de

liberación para las artistas; se hacen necesarios otros estudios prácticos que complementen el aquí ofrecido en la Laboratorio, con vistas a ratificar las técnicas del metal feminista como herramientas eficaces en el campo de las pedagogías críticas, feministas y restaurativas, y los enfoques *T-Learning*.

En definitiva, esta disertación contribuye a la ampliación de las conceptualizaciones del metal dentro del campo especializado de estudios, que durante mucho tiempo han considerado la escasa posibilidad de emergencia de un metal feminista o queer. De este modo, mi estudio ha demostrado no solo la existencia de una amplia y rica paleta de expresiones feministas dentro del género metal, sino señalado su potencia y contribución social a las comunidades y escenas del metal. Este punto, genera una perspectiva crítica que señala la importancia de observar las prácticas artísticas del metal con una atención situada, tanto en los contextos como en las personas que las ejecutan, evitando generalizaciones. De igual modo, pone el acento en las formas de investigación comprometidas con los intereses de las comunidades de estudio dentro del campo, demostrando que no están reñidas con una labor académica e investigadora rigurosa. De otro lado, en el campo más amplio de los estudios feministas y de género, señala la falta de atención notable que existe hacia las esferas de expresión artística en general, y particularmente a las aquí estudiadas. Asimismo, hace visible y manifiesta que la atención a prácticas feministas marginales dentro de los feminismos son una vía para identificar líneas, patrones y perspectivas alternativas. Por ende, expande el campo a latitudes no exploradas antes, evidenciando cómo su observación genera un conocimiento ampliado sobre el propio movimiento feminista.

Para cerrar esta disertación, he reservado las líneas finales a las siempre conmovedoras e inspiradoras palabras de Audre Lorde. Su voz es un homenaje a las tantas mujeres que han guiado esta disertación con su pensamiento crítico, y un recordatorio de la importancia del cuerpo en la construcción de conocimiento para la teoría y la práctica feminista.

El cuerpo también necesita crear
Cuidado con sentir que no eres lo bastante buena para merecerlo
Cuidado con sentir que eres demasiado buena para necesitarlo
Cuidado con todo el odio que has almacenado en tu interior
Y con los candados de los lugares más tiernos

Sister Love

Audre Lorde

Bibliografía

- Acaso, M. y Megías, C. (2017). *Art Thinking: cómo el arte puede transformar la educación*. Paidós Ibérica.
- Aguirre, C. (2019). Apuntes para una corpo-política desde las escrituras de Aimé Césaire y Frantz Fanon. *UNIVERSUM*, 4 (1), pp. 15-38.
- Ahearn, L. M. (2001). Language and Agency [Lenguaje y agencia]. *Annual Review of Anthropology*, 30, 109-137. <https://www.jstor.org/stable/3069211>
- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. [Trad. Cecilia Olivares]. PUEG-UNAM. (Publicación original, 2004).
- Akstein, D. (1973). Terpsichoretrancetherapy: A New Hypnopsychotherapeutic Method [Terpsichoretranceterapia: Un nuevo método hipnopsicoterapéutico]. *International Journal of Clinical and Experimental Hypnosis*, 21 (3), 131-143.
- Akstein, D. (1977). Socio-cultural Basis Terpsichoretrancetherapy [Terpsichoretranceterapia de base sociocultural]. *American Journal of Clinical Hypnosis*, 19, 221-225.
- Albán Achinte, A. (2013). Pedagogías de la re-existencia. Artistas indígenas y afrocolombianos. En K. Walsh (Ed.), *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de (re)sistir y (re)vivir*. Tomo I (pp. 443-468). Ediciones Abya Yala.
- Albero Verdú, S. A. y Arriaga, A. (2018). Educación con perspectiva de género en museos españoles. Enfoques y discursos. *Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, 7 (1), 1531-1555.
- Abramović, M. (2013). *La artista está presente*. [Performance]. MoMA de Nueva York.
- Alcocer, M. (1998). Investigación acción participativa. En J. Galindo (Coord.), *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación* (pp. 433-441). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Addison Wesley Longman de México.

- Alexander, M. J. (2005). *Pedagogies of Crossing: Meditations on Feminism, Sexual Politics, Memory, and the Sacred*. [Pedagogías del cruce: meditaciones sobre feminismo, política sexual, memoria y lo sagrado]. Duke University.
- Aliaga, J. V. (2007). *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Akal.
- Aliaga, J. V. y Mayayo, P. (2013) *Genealogías feministas en el arte español. 1960-2010*. This Side Up.
- Alpers, E. A. (1984). Ordinary Household Chores': Ritual and Power in a Nineteenth-Century Swahili Women's Spirit Possession Cult [Tareas domésticas ordinarias: ritual y poder en un culto espiritual de posesión de las mujeres swahili del siglo XIX]. *International Journal of African Studies*, 17 (4), 677-702.
- Amnistía Internacional (2021a). *México: La era de las mujeres. Estigma y violencia contra las mujeres que protestan*. Amnesty International Ltd.
<https://reliefweb.int/sites/reliefweb.int/files/resources/AMR4137242021SPANISH.PDF>
- Amnistía Internacional (2021b, 31 de noviembre). ¿Hay trabajo infantil detrás de los dispositivos de Apple? *Amnesty International Website*. <https://www.es.amnesty.org/actua/acciones/trabajo-infantil-cobalto-apple-mar16/>
- Amorós, C. (1990a). Violencia contra las mujeres y pactos patriarcales. En V. Maquieira y C. Sánchez (Coord.). *Violencia y sociedad patriarcal* (pp. 39-54). Editorial Pablo Iglesias.
- Amorós, C. (1990b). El feminismo: senda no transitada de la Ilustración. *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 1, 139-150.
- Amurians (2020, 2 de octubre). Post en perfil de la banda. Facebook.
- Ander Egg, E. (2003). *Repensando la investigación acción participativa*. Colección Política, Servicios y Trabajo Social. Lumen Humanitas.

- Andradre, J. A. (2011). La intervención grupal: una lectura de los conceptos de Enrique Pichón-Riviere. Artículo de reflexión investigativa. *Revista Electrónica de Psicología Iztacala*, 14 (3), 194–228. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/repi/article/view/27653>.
- Antivilo, J. (2006). *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías*. [Tesis de maestría, Universidad de Chile].
http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/108929/antivilo_j.pdf?sequence=3&isAllowed=y
- Antivilo, J. (2013). *Arte feminista latinoamericano. Rupturas de un arte político en la producción visual*. [Tesis de doctorado, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/114336>
- Anzaldúa, G. (2003). Review. En L. Fernandes, *Transforming Feminist Practice. Non-violence, Social Justice and the Possibilities of a Spiritualized Feminism* [Transformando la práctica feminista. No-violencia, justicia social y las posibilidades de un feminismo espiritualizado] (contraportada). Aunt Lute Books.
- Anzaldúa, G. (2015). *Borderlans/La frontera: la nueva mestiza*. [Trad. Norma Elía Cantú]. PUEG-UNAM. (Publicación original 1987).
- Anzaldúa, G. y Keatin, A. (2002). *This bridge we call home: radical visions for transformation* [Este puente que llamamos hogar: visiones radicales para la transformación]. Routledge.
- Attrep, K. (2018). From Juke Joints to Jazz Jams: The Political Economy of Female Club Owners [De los juke joints a las jazz jams: la economía política de las mujeres propietarias de clubes]. *IASPM Journal*, 8 (1), 9-23.
- Atwood, M. (2005). *The Penelopiad* [La Penelopíada]. Canongate Press LTD.
- Azcona, A. (2019). *Abel Azcona 1988-2018*. Mueve tu lengua.
- Azpiazu Carballo, J. (2014). Análisis crítico del discurso con perspectiva feminista. En I. Mendieta Azkue, M. Luxán, M. Legarreta, G. Guzmán, I. Zirion, y J. Azpiazu Carballo (Eds.) *Otras formas de (re)conocer* (pp.111-124). UPV/EHU, Hegoa, SIMR.

- Bain, V. (2019). Counting the Music Industry: The Gender Gap. A Study of Gender Inequality in the UK Music Industry [El recuento de la industria musical: la brecha de género. Un estudio sobre la desigualdad de género en la industria musical del Reino Unido]. *Academia*.
https://www.academia.edu/40898607/Counting_the_Music_Industry_The_Gender_Gap_A_study_of_gender_inequality_in_the_UK_Music_Industry
- Ballester, I. (2012a). *El cuerpo abierto: representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Ediciones Trea.
- Ballester, I. (2012b). Metáforas extremas frente al dolor y desde el feminismo. *Dossiers Feministes: Mujeres, Creación y Dolor*, 16, 11-28.
<https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/issue/view/20961>
- Balzi Costa, L. (2021). La violencia de género como estética en la cultura visual occidental desde el siglo XVI al XXI. *Revista Afluir*, 3, 33-52.
- Barone, D., Nisco, J., Lecchi, A., Carnevale, M., Pivotto, S., Desalvo, M. e Ibáñez, A. (2005). *Mujeres Asesinas*. [Serie de televisión]. Pol-Ka Producciones.
- Barimboin, D. (2016). Hombres y mujeres prefieren formar equipos de trabajo con hombres. *INSOD. Instituto de Ciencias Sociales y Disciplinas Proyectuales. Fundación UDAE*.
- Barriteau, V. E. (2011). Aportaciones del feminismo negro al pensamiento feminista: una perspectiva caribeña. *Boletín ECOS* 14, 1-17. https://www.fuhem.es/wp-content/uploads/2019/10/Aportaciones-del-feminismo-negro_V.E.-BARRITEAU.pdf
- Bartky, S. L. (1990). *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression* [Feminidad y dominación: estudios de fenomenología de la opresión]. Routledge.
- Bartra, E. (2012). Acerca de la investigación y la epistemología feminista. En N. Blazquez Graf, F. F. Palacios y M. R. Everardo (Eds.), *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales* (pp. 67–78). UNAM.

- Bayton, M. (1997). Women and the Electric Guitar [Las mujeres y la guitarra eléctrica]. En Whiteley, S. (Ed.). *Sexing the Groove. Popular Music and Gender* (pp. 37-49). Routledge.
- Bayton, M. (1998). *Frock Rock. Women Performing Popular Music* [Frock rock. Mujeres que interpretan música popular]. Oxford University Press.
- Beauvoir de, S. (2015). *El segundo sexo*. [Trad. Alicia Martorell]. Ediciones Cátedra. (Publicación original de 1949).
- Belausteguigoitia, M. (2001). Descarados y deslenguadas: el cuerpo y la lengua india en los umbrales de la nación. *Debate Feminista. Racismo y Mestizaje*, 12 (24), 230-254.
- Belausteguigoitia, M. (2015). Introducción. En G. Anzaldúa, *Borderlans/La frontera: la nueva mestiza* (pp. 13-44). PUEG-UNAM. (Publicación original, 1987).
- Belausteguigoitia, M. y Mingo, A. (1999). Fuga a dos voces. Ritmos, contrapuntos y superposiciones del campo de los estudios de género y la educación. En M. Belausteguigoitia y A. Mingo (Eds.) *Géneros prófugos. Feminismo y educación* (pp.13-54). Editorial Paidós Mexicana S.A.
- Belausteguigoitia, M. y Mingo, A. (Eds.) (1999). *Géneros prófugos. Feminismo y Educación*. Editorial Paidós Mexicana S.A.
- Belausteguigoitia, M. y Lozano, R. (2012). *Pedagogías en espiral*. PUEG-UNAM.
- Bell, J. (2005). *Cómo hacer tu primer trabajo de investigación* [Trad. Roc Filella Escolá]. Gedisa.
- Benjamin, W. (1971). *Angelus Novus*. Edhasa.
- Bennett, T. (2018). The Whole Feminist Taking-Your-Clothes-Off Thing: Negotiating the Critique of Gender Inequality in UK Music Industries [El asunto feminista de quitarse la ropa: negociando la crítica de la desigualdad de género en las industrias musicales del Reino Unido]. *IASPM Journal*, 8 (1), 24-41.
- Benzoni, G. (1594). *Americae pars quarta: sive insignis et admiranda historia de reperta primum Occidentali India a Christophoro Columbo anno MCCCCXCII / scripta a Hieronymo Benzono Mediolanense, qui istic annis XIII. versatus, diligenter omnia observavit ; Addita ad singula*

ferè capita, non contemnenda scholia, in quibus agitur de earum etiam gentium idololatria ;
 Accessit praeterea illarum regionum tabula chorographica ; omnia elegantibus figuris in aes
 incisis expressa a Theodoro de Bry Leodiense cive Francofurtensi, anno M D XCIII.
Repositorio Documental Universidad de Valladolid. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/754>

Berger, J. (2012, 8 de octubre). *Ways of Seeing* [Modos de ver]. [Episodios 1, 2 y 3]. [Archivo de vídeo].
 Youtube. (Publicación original, 1972).

<https://www.youtube.com/watch?v=m1GI8mNU5Sg>

Berkers, P. (2012). Rock Against Gender Roles: Performing femininities and Doing Feminism Among
 Women Punk Performers in the Netherlands, 1976–1982 [Rock contra los roles de género:
 performance de feminidades y feminismo entre mujeres intérpretes de punk en los Países Bajos,
 1976–1982]. *Journal of Popular Music Studies*, 24, 155-175.

Berkers, P. y Schaap, J. (2018). *Gender Inequality in Metal Music Production* [Desigualdad de género
 en la producción de música metal]. Emerald Publishing Limited.

Berlant, L. (2007). Slow Death (Sovereignty, Obesity, Lateral Agency) [Muerte lenta (soberanía,
 obesidad, agencia lateral]. *Critical Inquiry*, 33 (4), 754-780.

Bernal, C. A. (2010). *Metodología de la investigación*. Pearson Educación.

Bettcher, T. M. (2016). Intersexuality, Transgender and Transsexuality [Intersexualidad, transgénero y
 transexualidad]. En L. Disch y M. Hawkesworth (Eds.), *The Oxford Handbook of Feminist
 Theory* (pp. 100-121). Oxford University Press.

Bickel, B. (2008). Unveiling a Sacred Aesthetic: A/r/tography as Ritual [Desvelando una estética
 sagrada: la a/r/tografía como ritual]. En S. Springgay, R. Irwin, C. Leggo y P. Gouzouasis
 (Eds.), *Being with A/R/Tography* (pp. 81–94). Sense Publishers.

Bickel, B. (2020). *Art, Ritual, and Trance Inquiry: Arational Learning in an Irrational World* [Arte,
 ritual e indagación en trance: aprendizaje aracional en un mundo irracional]. Palgrave
 Macmillan.

- Bickel, B. y Fisher, M. (2023). *Art-care Practices for Restoring the Communal. Education, Co-inquiry and Healing* [Prácticas de arte-cuidado para restaurar lo comunal. Educación, co-indagación y sanación]. Routledge.
- Bickel, B. y Tannis, H. (2011). Re/Turning to Her: An A/r/tographic Ritual Inquiry [Regresando a Ella: una indagación ritual a/r/tográfica]. *Visual Culture and Gender*, 6 (1), 6-21.
- Binetti, M. J. (2016). La espiritualidad feminista: en torno al arquetipo de la Diosa. *Revista Brasileira de Filosofia da Religiao. Dossiê Espiritualidade no Mundo Moderno*, 3 (1), 36-55.
- Björck, C. y Bergman, Å. (2018). Making Women in Jazz Visible: Negotiating Discourses of Unity and Diversity in Sweden and the US [Haciendo visibles a las mujeres en el jazz: negociando discursos de unidad y diversidad en Suecia y EE.UU.]. *IASPM Journal*, 8 (1), 42-58.
- Bonilla, I. (2022). Arte, vulva, vesica piscis y geometría sagrada. *Ibo en Web*.
<http://www.iboenweb.com/ibo/docs/pdf/arte-vulva-vesica-piscis-geometria-sagrada.pdf>
- Borde, E. y Torres-Tovar, M. (2017). El territorio como categoría fundamental para el campo de la salud pública. *Saúde em Debate*, 41 (2), 264-275.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. [Trad. Joaquín Jordá]. Anagrama. (Publicación original, 1998).
- Bowman, R. (2005). *Elektra*. [Película]. Marvel Enterprise.
- Bradshaw, J. (2013). *The Women's Liberation Movement: Europe and North America* [El movimiento de liberación de la mujer: Europa y Norteamérica]. Pergamon Press.
- Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir* (Trad. A. Varela Mateos). Ediciones Akal. (Publicación original, 2002).
- Breton, M. (1994). On the Meaning of Empowerment and Empowerment-oriented Practice [Sobre el significado del empoderamiento y la práctica orientada al empoderamiento]. *Social Work with Groups*. 17 (3), 23-37.

- Broude, N. y Garrard, M. D. (2014). *Introducing Feminist Art History* [Introduciendo la historia feminista del arte]. Independently Published.
- Broude, N. y Garrard, M. D. (Eds.) (2018). *Feminism and Art History. Questioning the Litany* [Feminismo e historia del arte. Cuestionando las letanías]. Routledge. (Publicación original, 1982).
- Brown, A. D. (2016). Girls Like Metal Too!: Female Reader's Engagement with the Masculinist Culture of the Tabloid Metal Magazine [¡A las chicas también les gusta el metal!: la relación de las lectoras con la cultura masculina de la revista sensacionalista de metal]. En F. Heesch, and N. Scott (Eds.). *Heavy Metal, Gender and Sexuality* (pp. 163-181). Routledge.
- Brown, A. R. y Griffin, C. (2014). A Cockroach Preserved in Amber: The Significance of Class in Critics' Representations of Heavy Metal Music and its Fans [Una cucaracha preservada en ámbar: la importancia de la clase en las representaciones críticas de la música heavy metal y sus fanáticos]. *The Sociological Review*, 62 (4), 719–741.
- Brunet, I. y Santamaría, C. A. (2016). La economía feminista y la división sexual del trabajo. *Culturales*, IV (1), 61-86.
- Bueno, A. (2010). La representación gráfica de seres fabulosos en el "Nuevo Mundo" por el Taller de Bry. *Cuadernos de Arte. Universidad de Granada* 41, 93-110.
<https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/1679>
- Bugnone, A., Fernández, C., Capasso, V. y Urtubey, F. (2016). *¿Cómo investigar prácticas artísticas desde las ciencias sociales? Algunas reflexiones epistemológicas y metodológicas*. Memoria Académica del 4º Congreso Internacional Artes en Cruce, 6 al 9 de abril, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6418/ev.6418.pdf
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. [Trad. María Muñoz García]. Paidós Ibérica. (Publicación original, 1990).

- Buzzaqui, A. (1999). *El grupo operativo de Enrique Pichón-Rivière. Análisis y crítica*. [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid].
<https://eprints.ucm.es/id/eprint/7226/1/T23006.pdf>.
- Cabnal, L. (2015, 23 de junio). *Feminismo comunitario, una propuesta epistémica, espiritual y política para aportar en la construcción plural de un mundo nuevo*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=vVYrkw04r6g&t=2086s>
- Cabnal, L. (2017). Tzk'at, red de sanadoras ancestrales del feminismo comunitario desde Iximulew-Guatemala. *Ecología Política* 54, 98-102.
- Cabnal, L. (2020, 6 de marzo). *Red de sanadoras ancestrales del feminismo comunitario territorial*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=4frGU4qOnpU>
- Cadena de, M. (2020, 5 de noviembre). *Cuando la naturaleza no es común*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=H0LJz2-Y3-A>
- Cadoche, E. y Montarlot, A. (2021). *El síndrome de la impostora. ¿Por qué las mujeres siguen sin creer en ellas mismas?* Península. Capo Press.
- Camargo García, J. y García González D. E. (2018). Prólogo. El cuidado de Eirene y de las Horas: encrucijadas de los estudios de paz y los de género. En J. Camargo García, J. y D. E. García González (Eds.). *Matrices de paz* (pp. 11-32). Transcend. Novus. Cátedra UNESCO. ITM-México.
- Camargo García, J. y Sáenz Negrete, I. (2018). Insumisas a los musos. Desde los bordes de la cultura-mundo, reseñas de paz del arte feminista latinoamericano. En J. Camargo García, J. y D. E. García González (Eds.). *Matrices de paz* (pp. 131-156). Transcend. Novus. Cátedra UNESCO. ITM-México.
- Carby, H. V. (1997). White Woman Listen: Black Feminism and the Boundaries of Sisterhood [Mujer blanca escucha: feminismo negro y los límites de la hermandad]. En H. Safia Mirza (Ed.) *Black British Feminism* (pp. 45-53). Routledge. (Publicación original, 1982).

Cariño, C. (2023, 28 de junio). *Presentación de “Feminismo descolonial” con Yuderkys Espinosa, Ochy Curiel y Carmen Cariño* [Archivo de vídeo]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=uMtozyInc0w>

Castañeda, M. P. (2008), *Metodología de la investigación feminista*. CIICH – Universidad Autónoma de México.

Castellanos, N. (2022). *Neurociencia del cuerpo. Cómo el cuerpo esculpe el cerebro*. Kairos S. A.

Castellanos González, C. I. (2018). Feminismos visuales. En C. I. Castellanos y M. C. Ochoa (Eds.), *Feminismos visuales* (pp. 31-52). CUCSH. Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, México.

Castillo, D. (2016). *Marx Palimpsesto*. [Performance]. Galería Carmen Araujo, Caracas, Venezuela.

Castrator (2015). *No Victim*. [EP]. Horror Pain Gore Productions.

Cavadino, M. y Dignan, J. (1997). *The Penal System: An Introduction*. Sage.

Cebrián, L. y Majón, P. (2020). *Ellas son eléctricas. Mujeres en el underground metálico español (82-91)*. [Documental]. Autoproducido.

Cejas, M. y Ochoa, K. (Coord.) (2021). *Perspectivas feministas de la interseccionalidad*. Universidad Autónoma Metropolitana.

Cercone, K. (2012). The New York Feminist Art Institute, 1979-1990 [El Instituto de Arte Feminista de Nueva York, 1979-1990]. En J. Fields (Ed.), *Entering the Picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists, New Directions in American History* (pp. 202-212). Routledge.

Cernuda, A. (2020). *Efectos de un programa de intervencion con danza sufí y técnicas de hipnosis kinética en mujeres afectadas de estrés postraumático víctimas de violencia de género*. I Congreso Internacional de Intervención Psicosocial, Arte Social y Arteterapia. Universidad Rey Juan Carlos.

<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/89915/1/Efectos%20de%20un%20programa%20de%20intervencion%20con%20danza%20suf%c3%ad....pdf>

Césaire, A. (1979). *Discurso sobre el colonialismo*. Centro de Estudios Latinoamericanos-UNAM.

Cezar Cabral, D. (2021 [2016], 8 de abril). Quais são os principais deuses da mitologia indígena brasileira? [Cuáles son los principales dioses de la mitología indígena brasileña?]. *Super Interessante*. <https://mundoestranho.abril.com.br/cultura/quais-sao-os-principais-deuses-da-mitologia-indigena-brasileira/>

Chaker, S. (2016). What is “Male” about Black and Death Metal Music? An Empirical Approach [¿Qué es lo “masculino” en el black y death metal? Un enfoque empírico]. En F. Heesch and N. Scott (Eds.). *Heavy Metal, Gender and Sexuality* (pp. 147-162). Routledge.

Chamorro, A. (2022). La cultura de la violencia sexual en la música. *Textos y Contextos*, 25, 1-18.

Charbonnier, C. (2022). *Combining Photoanthropology, Statistics and Principal Observation to Analyze Dances during Hellfest Open Air Festival* [Combinando foto-antropología, estadísticas y observaciones principales en el análisis de las danzas durante el Festival Hellfest Open Air]. Hard Wired VIII International Metal Conference. Methodical Approaches to Music and Dance: Exploring the Field of Heavy Metal and Its Genre Boundaries. University of Siegen.

Chestnut, E. K. y Markman, E. M. (2018). “Girls Are as Good as Boys at Math” Implies that Boys Are Probably Better: A Study of Expressions of Gender Equality [“Las niñas son tan buenas como los niños en matemáticas” Implica que los niños probablemente sean mejores: un estudio de expresiones de igualdad de género]. *Cognitive Science*, 42, 2229–2249.

Chicago, J. (1974-79). *The Dinner Party*. [Instalación]. Brooklyn Museum de Nueva York.

Ciccía, L. (2022, 27 de enero). *Hacia una fenomenología de la salud con perspectiva de género* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ar3ZSPClu2o>

Citron, M. (1993). *Gender and the Musical Canon* [Género y el canon musical]. Cambridge University Press.

- Clawson, M. A. (1999). Masculinity and Skill Acquisition in the Adolescent Rock Band [Masculinidad y adquisición de habilidades en la banda de rock adolescente]. *Popular Music*, 18 (1), 99-114.
- Clifford-Napoleone, A. (2015). *Queerness in Heavy Metal Music: Metal Bent* [Queerness en la música heavy metal: metal torcido]. Routledge.
- Clinton, E. y Wallach, J. (2015). Recoloring the Metal Map: Metal and Race in Global Perspective [Recolorando el mapa del metal: metal y raza en perspectiva global]. En T. M. Karjalainen y K. Kärki (Eds.), *Modern Heavy Metal: Markets, Practices and Cultures* (pp. 274–282). <http://iipc.utu.fi/MHM/Clinton.pdf>
- Coggins, O. (2016). Transforming Detail into Myth: Indescribable Experience and Mystical Discourse in Drone Metal [Transformando el detalle en mito: experiencia indescriptible y discurso místico en drone metal]. En A. Brown, K. Spracklen, K. Kahn-Harris y N. Scott (Eds.), *Global Metal Music and Culture: Current Directions in Metal Studies* (pp. 311 – 329). Routledge.
- Combahee River Collective (2016). A Black Feminist Statement [Una declaración feminista negra]. En G. T. Hull, P. Bell-Scott, B. Smith y B. Cooper (Eds.), *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies* (sección 1, cap. 2. Kindle). The Feminist Press at the City University of New York. (Publicación original, 1977).
- Cohan, A. J. (2010). *The Primitive Mind and Modern Man* [La mente primitiva y el hombre moderno]. Bentham Science Publishers.
- Comini, A. (2018). Gender or Genius? The Women Artist of German Expressionism [¿Género o genialidad? Las mujeres artistas del expresionismo alemán]. En N. Broude y M. D. Garrard (Eds.). *Feminism and Art History. Questioning the Litany* (cap. 14. Kindle). Routledge. (Publicación original, 1982).
- Cordero, K. (2017, 26 de septiembre). *Arte y feminismo*. [Archivo de vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=4_3HDhPoEBs

- Cordero, K. y Sáenz, I. (Eds.). (2001). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana, Programa Universitario de Estudios de Género UNAM, Conaculta-Fonca, Curare.
- Cortés, L. (2015). *Amazónicas: un estudio de pintores amazónicos actuales*. [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=98481>
- Cortés, P. (2021). El arte ayuda al feminismo: Mónica Mayer. *Universo Sistema de Noticias de la UV*. <https://www.uv.mx/prensa/cultura/al-arte-ayuda-al-feminismo-monica-mayer/>
- Costa, I. C. (2017). *Legados do inframundo: do Popol Vuh ao black metal ou das inusitadas recriações do imaginário latino-americano* [Legados del inframundo: del Popol Vuh al black metal o las insólitas recreaciones del imaginario latinoamericano]. XIII Seminário Nacional de Literatura, Histórica e Memória. <http://www.seminariolhm.com.br/2018/simposios/02/simp02art01.pdf>
- Cownley, E. (2020, 3 de enero). Will “female-fronted metal” finally die in 2020? [¿Morirá finalmente el "metal con cantante femenina" en 2020?]. *Louder Sound Website*. <https://www.loudersound.com/features/will-female-fronted-metal-finally-die-in-2020?fbclid=IwAR3Ro6MneBwNkQluXQs8O83UYebX06uHs6F1NJEnMTcIID6bwNWcOnnIZuk>
- Crenshaw, K. (1995). Mapping the Margins: Interseccionalidad, Identity Politics and the Violence Against Women of Color [Mapeando los márgenes: interseccionalidad, políticas de identidad y la violencia contra las mujeres de color]. En K. Crenshaw, N. Gotanda, G. Peller y T. Kendall (Eds.). *Critical Race Theory. The Key Writings that Formed the Movement* (pp. 357-383). The New Press.
- Creswell, J. (2012). *Educational Research. Planning, Conducting and Evaluating Quantitative and Qualitative Research* [Investigación educativa. Planeación, conducción y evaluación en investigación cuantitativa y cualitativa]. Pearson.

- Cristoffanini, P. R. (2003). La representación de los Otros como estrategias de construcción simbólicas. *Sociedad y Discurso*, 3, 1-28.
<https://discurso.aau.dk/index.php/sd/article/view/763>
- Cristoffanini, P. R. (2005). Estereotipos y mitos: la representación de los “latinos” en el cine norteamericano. *Sociedad y Discurso*, 7, 1-23.
<https://discurso.aau.dk/index.php/sd/article/view/792>
- Cruz, E. (2020). *Pedagogía de género. Un ensayo pedagógico y feminista*. Publicación Independiente.
- Cuddy, A. (2021). *Presencia. Autoestima, seguridad, poder personal: utiliza el lenguaje del cuerpo para afrontar las situaciones más estresantes*. [Trad. Núria Martí Pérez]. Urano.
- Cuevas Marín, P. (2013). Memoria colectiva: hacia un proyecto decolonial. En K. Walsh (Ed.), *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de (re)sistir y (re)vivir. Tomo I* (pp. 69-104). Abya Yala.
- Davis, A. (1998). *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday* [Legados del blues y feminismo negro: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith y Billie Holiday]. Pantheon Books.
- Davis, A. (2007). Sexual Coercion, Prisons, and Female Responses [Coerción sexual, prisiones y respuestas femeninas]. En T. McKelvey (Ed.). *One of the Guys: Women as Aggressors and Torturers* (pp. 23-28). Emeryville, Seal Press.
- Davis, A. (2020). *Mujeres, raza y clase*. [Trad. Ana Varela Mateos]. Akal. (Publicación original, 1981).
- Dawes, L. (2012). *What Are You Doing Here? A Black Woman's Life and Liberation in Heavy Metal* [¿Qué estás haciendo aquí? La vida y la liberación de una mujer negra en el heavy metal]. Bazillion Points.
- D’Eaubonne, F. (1974). *El feminismo o la muerte. Por un movimiento ecofeminista global*. Solidaridad Obrera.

Delphy, C. (1985). Por un feminismo materialista. *La Sal - Edicions de les Dones*.

<https://www.legisver.gob.mx/equidadNotas/publicacionLXIII/Christinie%20Delphy%20-%20Por%20un%20feminismo%20materialista.pdf>

Denzin, N. K. y Lincoln, Y. S. (Eds.) (2012). *Handbook of Qualitative Research* [Manual de investigación cualitativa]. Thousand Oaks. Sage.

Derrumbando Defensas (2017). Confrontar. [Álbum]. Gato Encerrado Records.

Dio Bleichmar, E. (1996). Prólogo: feminismo y psicoanálisis. En M. Burin y E. Dio Bleichmar (Eds.), *Género, psicoanálisis, subjetividad* (pp.13-20). Paidós.

Disch, L. y Hawkesworth, M. (Eds.). (2016). *The Oxford Handbook of Feminist Theory* [El manual de Oxford de teoría feminista]. Oxford University Press.

Doucet, A., y Mauthner, N. (2006). Feminist Methodologies and Epistemology [Metodologías y epistemología feminista]. En C. D. Bryant y D.L. Peck (Eds.), *Handbook of 21st Century Sociology* (pp. 36-45). Thousand Oaks. Sage.

Du Bois, B. y Krogsrud Miley, K. (1999). *Social Work: An Empowering Profession* [Trabajo social: una profesión empoderante]. Allyn & Bacon.

Duncan, C. (2018). Virility and Domination in Early Twentieth-century Vanguard Painting [Virilidad y dominación en la pintura de vanguardia de principios del siglo XX]. En N. Broude y M. D. Garrard (Eds.). *Feminism and Art History. Questioning the Litany*. Routledge. (Publicación original, 1982).

Durston, J. y Miranda, F. (Eds.) (2002). *Experiencias y metodología de la investigación participativa*. CEPAL. Naciones Unidas.

Dussel, E. (2012). *1942 El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. Editorial Docencia. (Publicación original, 1992).

Dussel, E. (2020). *Estética de la liberación latinoamericana*. Lecciones 1-18. [Archivos de vídeo].

Youtube. https://www.youtube.com/channel/UC53VTi_y2vEHo4FQIMIFDaA/videos

Eisner, E. W. (2020), *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. [Trad. G. Sánchez]. Paidós Educación.

Eller, C. (2000). Divine Objectification: The Representation of Goddesses and Women in Feminist Spirituality. *Journal of Feminist Studies in Religion*, 16 (1), 23-44.

Emmelhainz, I. (2016). *La tiranía del sentido común*. Paradiso.

Eraso, M. (s.f.). Ordo Corpis: notas para una cartografía sexual de la conquista. *Revista Vozal*, 2.

https://www.academia.edu/7530524/Ordo_Corpis_Notas_para_una_cartograf%C3%ADa_sexual_de_la_conquista

Ervin, J. P. (2017). *New York Punk Rock: Genre as Mourning and Reconciliation (1967-1980)* [Punk rock de Nueva York: género como duelo y reconciliación (1967-1980)]. [Tesis de doctorado, Universidad de Virginia].

https://www.academia.edu/32650877/New_York_Punk_Rock_Genre_as_Mourning_and_Reconciliation_1967_1980

Escolano Benito, A. (2018). *Emociones y educación: la construcción histórica de la educación emocional*. Visión Libros.

Escuela Feminista Rosario de Acuña. (2020). *Sesiones de la XVII Escuela Feminista Rosario de Acuña*. [Archivo de vídeo]. Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=kSTz2FSnU3Q&list=PLc1g74_SZnF4JFkZNMU4IB_GLgmTiM0G5

Eskröta (2020). *Cenas Brutais*. [Álbum]. Marquee Records.

Espinosa, Y. (2009). Etnocentrismo y colonialidad en los feminismos latinoamericanos: Complicidades y consolidación de las hegemonías feministas en el espacio transnacional. *Feminismo Latinoamericano. Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, 14 (33), 37-54.

Espinosa, Y. (2019, 23 de enero). *Feminismo decolonial*. [Archivo de vídeo]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=NTM8f5LfetU>

- Esteban, M. L. (2009). *Cuerpos y políticas feministas*. Jornadas Estatales Feministas de Granada (5-7 de diciembre), Mesa Redonda: Cuerpos, Sexualidades y Políticas Feministas.
- Estrada, T. (2008). *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas (1956-2006)*. Editorial Océano de México, S.A. de C.V.
- Export, V. (1969). *Genital Panic*. [Acción/Performance]. Munich.
- Falomir, E. (2011). Introducción. En A. Mbembe, *Necropolítica / Sobre el gobierno privado indirecto* (pp. 9-18). [Trad. Elizabeth Falomir]. Melusina.
- Fals Borda, O. (1957). *El hombre y la Tierra en Boyacá. Bases socio-históricas para una reforma agraria*. Ediciones Documentos Colombianos.
- Fals Borda, O. (1961). *Campesinos de los Andes. Estudio sociológico de Saucío*. Facultad de sociología. Universidad Nacional Bogotá.
- Fals Borda, O. (1970). *Ciencia propia y colonialismo intelectual*. Editorial Nuestro Tiempo, S. A.
- Fals Borda, O. (1985). *Conocimiento y poder popular. Lecciones con campesinos de Nicaragua*. Siglo XXI Editores.
- Fals Borda, O. (1989). *El problema de cómo investigar la realidad para transformarla por la praxis*. Tercer Mundo Editores.
- Fals Borda, O. (2009). *Antología. Una sociología sentipensante para América Latina*. CLACSO.
- Fanon, F. (1963). *Los condenados de la tierra*. [Trad. Julieta Campos]. Foro de Cultura Económica de México.
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. [Trad. Iría Álvarez Moreno]. Akal. (Publicación original, 1952).
- Fayenne (2019, 6 de diciembre). Demo listen: Fayenne. *Decibel Magazine*.
<https://www.decibelmagazine.com/2019/12/06/demolisten-fayenne/>
- Fayenne (2019). *Ancient Womb of Mercury*. [Álbum]. Autoeditado.

- Federici, S. (2004). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. [Trad. Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza]. Traficantes de Sueños.
- Federici, S. (2018). *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. [Trad. María Aránzazu Catalán Altuna, Carlos Fernández Guervós y Paula Martín Ponz]. Traficantes de Sueños.
- Felshin, N. (2001). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte y M. Expósito (Eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (cap. 3). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Female Smegma (2017). *MRA Men rape, always!* [Single]. Autopublicado.
- Feman Orenstein, G. (2012). Salon Women of the Second Wave. Honoring the Great Matrilineage of Creators of Culture [Salones de mujeres de la segunda ola. Honrando el gran matrilineaje de creadoras de cultura]. En J. Fields (Ed.), *Entering the Picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists, New Directions in American History* (pp. 184-201). Routledge.
- Feminazgûl (2020). *No Dawn for Men*. [Álbum]. Scadavera Records.
- Feminazgûl y Awenden (2021). Sin título. [Split]. Tritoid Records.
- Ferguson, L. (2019a). *Gender Training. A Transformative Tool for Gender Equality* [Formación en género. Una herramienta transformadora para la igualdad de género]. Palgrave Macmillan.
- Ferguson, L. (2019b). *Feminist Pedagogies in Training for Gender Equality* [Pedagogías feministas en la formación para la igualdad de género]. UN Women Training Centre. <https://portal.trainingcentre.unwomen.org/resource-centre/entry/158831/>
- Fernandes, L. (2003). *Transforming Feminist Practice. Non-violence, Social Justice and the Possibilities of a Spiritualized Feminism* [Transformando la práctica feminista. No-violencia, justicia social y las posibilidades de un feminismo espiritualizado]. Aunt Lute Books.

- Fernández, J. (2011). Las fisuras del feminismo. En C. F. Cáceres, M. E. Mogollón, G. F. Pérez-Luna y Olivos. (Eds.), *Sexualidad, ciudadanía y derechos humanos: Un quinquenio de aportes al debate en América Latina* (pp. 275-286). IESSDEM, UPCH.
- Fernández, M., Wilding, F. y Wright, M. (Eds.). (2003). *Domain Errors!: Cyberfeminist Practices* [¡Errores de dominio!: prácticas ciberfeministas]. Autonomedia.
- Fernández, R. H. (2012). *Ritual y educación en una escuela urbana*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México]. <http://132.248.9.195/ptd2013/enero/0687937/0687937.pdf>.
- Fields, J. (Ed.) (2012). *Entering the Picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists, New Directions in American History* [Entrando en escena: Judy Chicago, el Programa de Arte Feminista de Fresno y las visiones colectivas de las mujeres artistas, nuevas direcciones en la historia estadounidense]. Routledge.
- Fiore, D. (2007). Painted Genders: The Construction of Gender Roles Through the Display of Bodypainting by the Selk'nam and the Yámana from Tierra del Fuego (southern South America) [Géneros pintados: la construcción de roles de género a través de la exhibición de pintura corporal de los Selk'nam y los Yámanas de Tierra del Fuego (América del Sur)]. En R. Whitehouse, S. Hamilton y K. Wright (Eds.). *Archaeology and Women* (pp. 373-404). Left Coast Press.
- Firestone, S. (1976). *La dialéctica del sexo*. [Trad. Ramón Ribé Queralt]. Kairós. (Publicación original, 1972).
- Fonow, M. y Cook, J. (1991). Back to the Future: A Look at the Second Wave of Feminist Epistemology and Methodology [Regreso al futuro: una mirada a la epistemología y metodología feminista de la segunda ola]. En M. Fonow y J. Cook (Eds.), *Beyond Methodology. Feminist Scholarship as Lived Research* (pp. 1-15). Indiana University Press.
- Foro Internacional Mujeres Indígenas [FIMI] (2022). *Aportes para la investigación intercultural desde las perspectivas de las mujeres indígenas. Metodologías, desafíos y lecciones aprendidas*. FIMI. <https://fimi-iiwf.org/wp-content/uploads/2022/07/APORTES-A-LA->

[INVESTIGACION-INTERCULTURA-1-](#)

[1.pdf?fbclid=IwAR1fBrp2t8CjAnoXhY4g78r9UNU8eXJhff3RtRI3jwNRLzBkSqkvT01ndX](#)

[U](#)

- Fraise, G. (2018). Desajustar las representaciones. En C. I. Castellano González y M. C. Ochoa (Eds.). *Feminismos visuales* (pp.13-31). CUCSH. Universidad de Guadalajara, México.
- Franco, F. (2014). El concepto de performance según Erving Goffman y Judith Butler. *Colección Documentos de Trabajo*, 1 (3), 1-11.
- http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/cea-unc/20161202110720/pdf_1328.pdf
- Fraser, N. y Butler, J. (2000). *¿Reconocimiento o redistribución? Un debate entre marxismo y feminismo*. [Trad. Marta Malo de Molina y Bodelón Cristina Vega Solís]. New Left Review. Traficantes de Sueños.
- Fraser, N. (2015). *Fortunas del feminismo. Del capitalismo gestionado por el estado a la crisis neoliberal*. [Trad. Cristina Piña Aldao]. Instituto de Altos Estudios Nacionales del Ecuador. Traficantes de Sueños.
- Fraser, N. (2016, 20 de abril). Clinton defiende un tipo de feminismo neoliberal, solo para mujeres privilegiadas. *Contexto y Acción*, 61. <https://ctxt.es/es/20160420/Politica/5507/Nancy-Fraser-feminismo-Hillary-Clinton-Bernie-Sanders-reconocimiento-Hegel-redistribucion-representacion.htm>
- Freire, M. F. (2015). *Territorios políticos, cuerpos politizados. Acerca del género en el arte de acción: Chile (1970-1992)*. [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Madrid]. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/664025>
- Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido*. [Trad. Jorge Mellado]. Siglo XXI Argentina Editores. (Publicación original, 1970).
- Freire, P. (2000). *Cultural Action for Freedom* [Acción cultural para la libertad]. Cambridge, MA: Harvard Educational Review. (Publicación original, 1970).

- Freire, P. (2009). *La educación como práctica de libertad*. [Trad. Lilian Ronzoni]. Siglo XXI Editores. (Publicación original, 1965).
- Friedan, B. (2020). *La mística de la feminidad*. [Trad. Carlos R. de Dampierre]. Ediciones Cátedra. Universitat de Valencia. (Publicación original, 1963).
- Fundación COPADE (2017). Mujer, pobreza y desarrollo. *Fundación COPADE*. https://copade.es/wp-content/uploads/2017/04/Informe_Mujer_y_Desarrollo_Fundacion-Copade.pdf
- Gaar, G. G. (2002). *She`s a Rebel. The History of Women in Rock & Roll* [Ella es una rebelde. La historia de la mujer en el rock & roll]. Seal Press. (Publicación original, 1992).
- Gago, V. (2023, 8 de junio). *Perspectivas filosóficas desde, sobre o del neoliberalismo*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=vT-MmT00vXw>
- Galarza Fernández, E., Cobo Bedía, R. y Esquembre Cerdá, M. (2016). Medios y violencia simbólica contra las mujeres. *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, 818-832.
- Galindo, M (2021). *Feminismo bastardo*. Mujeres Creando.
- Gasca, L. y Gubern, R. (2012). *Enciclopedia erótica del cómic*. Cátedra.
- García Roldán, A. (2022, 25 de abril). *Estrategias e instrumentos de investigación basados en el videoensayo*. [Conferencia]. Inmaterial Method. VIII Muestra Internacional de Videonarración A/r/tográfica. Universidad de Granada.
- Gardner-Huggett, J. (2012). The Women Artist Cooperative Space as a Place for Social Change. Artemisia Gallery, Chicago (1973-1979) [El espacio cooperativo de mujeres artistas como lugar de cambio social. Galería Artemisia, Chicago (1973-1979)]. En J. Fields (Ed.), *Entering the Picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists, New Directions in American History* (pp. 171-183). Routledge.
- Gargallo, F. (2014). *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*. Editorial Corte y Confección.
- Garzouzi, E. (1936). The Zaar of Egypt. *Man*, 36, 188-190. <https://www.jstor.org/stable/2790178>

- Gill, R. (2007). Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility [Cultura mediática posfeminista: elementos de una sensibilidad]. *European Journal of Cultural Studies*, 10 (2), 147-166.
- Gimbutas, M. (1974). *The Goddesses and Gods of old Europe, 7000 to 3500 BC: Myths, Legends and Cult Images* [Las Diosas y Dioses de la vieja Europa, 7000 a 3500 a.c.: mitos, leyendas e imágenes de culto]. Thames and Hudson.
- Gimbutas, M. (1989). *The Language of the Goddess: Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization* [El lenguaje de la diosa: desenterrando los símbolos ocultos de la civilización occidental. Harper & Row.
- Gimbutas, M. (1991). *The Civilization of the Goddess: The World of Old Europe* [La civilización de la Diosa: el mundo de la vieja Europa]. Harper & Row.
- Gimeno, M. (2019). *Queridas Viejas*. [Performance] [Archivo de vídeo]. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/queridas-viejas-de-maria-gimeno/233602?fbclid=IwAR3hvwSm8y6rtUy_fAMW8LuIEQAKaUgpNIKUJccmceu86f00b0IHMq-aDzk
- Giraldo, I. (2016). Coloniality at Work: Decolonial Critique and the Postfeminist Regime [La colonialidad en el trabajo: la crítica decolonial y el régimen posfeminista]. *Feminist Theory*, 17 (2), 157-173.
- Giraldo, I. (2020). Posfeminismo / genealogía, geografía y contornos de un concepto. *Debate Feminista* 59, 1-30. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2020.59.01>
- Giroux, H. A. (1999). Modernismo, posmodernismo y feminismo. Pensar de nuevo las fronteras del discurso educativo. En M. Belausteguigoitia y A. Mingo (Eds.), *Géneros prófugos. Feminismo y Educación* (pp. 135–88). Editorial Paidós Mexicana S.A.
- Giroux, H. A. (2001). *Cultura, política y práctica educativa*. Editorial GRAO.

- Giroux, H. A. y McLaren, P. (Eds.) (2014). *Between Borders: Pedagogy and the Politics of Cultural Studies* [Entre bordes: pedagogía y las políticas de los estudios culturales]. Routledge. (Publicación original, 1994).
- Giunta, A. (2013). Feminist disruptions in Mexican art, 1975–1987 [Disrupciones feministas en el arte mexicano, 1975-1987]. *Artelogie*, 5, 1–31. <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article271>
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI Editores.
- Glick, P. y Fiske, S. T. (1996). The Ambivalent Sexism Inventory: Differentiating Hostile and Benevolent Sexism [El inventario del sexismo ambivalente: diferenciando el sexismo hostil y el benévolo]. *Journal of Personality and Social Psychology*, 70 (3), 491–512.
- Goldman, E. (2018). La tragedia de la emancipación de la mujer. En E. Goldman, *Recopilaciones de escritos* (pp. 3-14). Colección Clásicos Universales de Formación Política Ciudadana. Partido de la Revolución Democrática. (Publicación original, 1906).
- González, S. (2014, 3 de noviembre). ¿Tiene sentido el feminismo en el arte en el presente? *Plataforma de Arte Contemporáneo*. <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/tiene-sentido-el-feminismo-en-el-arte-en-el-presente/>
- González-Martínez, S. (2021a). *Arte feminista colectivo: una herramienta creativa multiuso de protesta, intervención, sanación, acuerpamiento y empoderamiento*. [Tesis de maestría, Universitat Jaume I]. Protegido en repositorio.
- González-Martínez, S. (2021b). *Cantar la rabia: abluciones, filos y rebeldías feministas en el metal extremo*. [Archivo de vídeo]. Facebook. <https://www.facebook.com/CentrodeEstudiosFilosoficosPUCP/videos/1224723071376227>
- González-Martínez, S. (2022). The Didactic Role of Feminist Art in Metal Music: Coven Bands as a Relational Device for Personal Improvement and Social Justice [El rol didáctico del arte feminista en la música metal: bandas coven como dispositivos relacionales para el crecimiento personal y la justicia social]. *Metal Music Studies*, 8 (3), 401–21.

- González Martínez, S. (2023). An Exegesis of Excess: Connotations and Reverberations of Feminisms Cartographed via Metal Music in the Global South [Una exégesis del exceso: connotaciones y reverberaciones cartografiadas via música metal en el Sur Global]. En N. Varas-Díaz, J. Wallach, E. Clinton y D. Nevárez (Eds.), *Defiant Sounds: Heavy Metal Music in the Global South* (pp. 33-66). Lexington Books.
- González-Wlipper, M. (2022). *El libro de las sombras. La magia de las brujas*. Arkano Books.
- Gouges de, O. (2017). *Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana*. Create Space Independent Publishing Platform.
- Grammatico Amari, G. (2022). La secuencia bello-bueno-justo-sabio en los fragmentos de Heráclito. *Iter*, 14, 131-144. <http://revistas.umce.cl/index.php/iter/article/view/1746>
- Greco, M. (2011). *Pensamientos encarnados y emociones corporizadas: impresiones sobre una entrevista cualitativa en profundidad a dos vecinos de un ex-centro clandestino*. Seminario: Alquimias Etnográficas: Subjetividad y Sensibilidad Teórica. Antropología de la Subjetividad. http://www.antropologiadelasubjetividad.com/images/trabajos/mauro_greco.pdf
- Green, L. (1997). *Music, Gender, Education* [Música, género, educación]. Cambridge University Press.
- Grinstein, M. (2000). *Mujeres asesinas*. Editorial Latinoamericana.
- Grosfoguel, R. (2013). The Structure of Knowledge in Westernized Universities: Epistemic Racism/Sexism and the Four Genocides/Epistemicides of the Long 16th Century [La estructura del conocimiento en las universidades occidentalizadas: racismo/sexismo epistémico y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI]. *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge*, 11(1), 73-90.
- Grosfoguel, R. (2017, 17 de septiembre). *Hacia un horizonte decolonial andaluz. Pensar lo decolonial pensando Andalucía* [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=NkgDFF5vAiE>

- Grosfoguel, R. (2020). Los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI y las estructuras de conocimiento racistas/sexistas de la modernidad en la universidad occidental. *Revista Izquierdas*, 51, 1-20.
- Grosfoguel, R. (2022). *De la sociología de la descolonización al nuevo antiimperialismo decolonial*. Akal.
- Grossman, P. (2019). *Waking the Witch: Reflections on Women, Magic, and Power* [Despertar a la bruja: reflexiones sobre la mujer, la magia y el poder]. Gallery Books.
- Guirao-Goris Silamani, J. A. (2015). Utilidad y tipos de revisión de la literatura. *Ene Revista de Enfermería*, 9 (2), s. p. https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1988-348X2015000200002
- Gubrium, J.F. y Holstein, J.A. (2002). *Handbook of Interview Research. Context and method* [Manual de la entrevista de investigación. Contexto y método]. Sage Publications.
- Gustafson, D. L. (1999). Embodied Learning: The Body as an Epistemological Site [Aprendizaje encarnado. El cuerpo como lugar epistemológico]. En M. Mayberry y E. Cronan Rose (Eds.), *Meeting the Challenge. Innovative Feminist Pedagogies in Action* (cap. 13). Routledge.
- Gutiérrez, L. M. (1994). Beyond Coping: An Empowerment Perspective on Stressful Life Events [Más allá del afrontamiento: una perspectiva de empoderamiento en los eventos estresantes de la vida]. *Journal of Sociology and Social Welfare*, 21 (3), 201–219.
- Gutierrez, P y Luengo, M. R. (2011). Los feminismos en el s. XXI. Pluralidad de pensamientos. *Brocar*, 35, 335-351. <https://doi.org/10.18172/brocar.1610> i.org/10.18172/brocar.1610
- Guzmán, A. y Paredes, J. (2025, 21 de agosto). *Feminismo Comunitario*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=C6l2BnFCsyk>
- Hammond, E. M. (1993). Towards a Genealogy of Black Female Sexuality and the Problematic of Silence [Hacia una genealogía de la sexualidad femenina negra y la problemática del silencio].

- En J. Alexander y C. Mohanty (Eds.), *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures* (pp. 170-182). Routledge.
- Han, B-Ch. (2012). *La sociedad del cansancio*. [Trad. Arantazu Saratzaga Arregi]. Herder.
- Han, B-Ch. (2022). *Capitalismo y pulsión de muerte*. [Trad. Alberto Ciria]. Herder.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza* (Trad. Manuel Talens). Ediciones Cátedra. (Trabajo original publicado en 1991).
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentescos en la era del Chthuluceno*. [Trad. Helen Torres]. Edición Consonni.
- Harding, S. (1998). ¿Existe un método feminista? En E. Bartra (Ed.), *Debates en torno a una metodología feminista* (pp. 9-34). Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. (Publicación original, 1987).
- Harding, S. (1998). *Is Science Multicultural?: Postcolonialisms, Feminisms, and Epistemologies* [¿Es la ciencia multicultural?: postcolonialismos, feminismos y epistemologías]. Indiana University Press.
- Harling, R. (1996). *The Long Kiss Goodnight*. [Película]. New Line cinema.
- Harper, P. (2012). The First Feminist Art Program. A Vision from 1980s [El primer programa de arte feminista. Una visión desde los 80]. En J. Fields (Ed.), *Entering the Picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists, New Directions in American History* (pp. 87-100). Routledge.
- Heesch, F. y Scott, N. (Eds.) (2016). *Heavy Metal, Gender and Sexuality. Interdisciplinary Approaches*. [Heavy metal, género y sexualidad. Enfoques interdisciplinarios]. Routledge.
- Henry, P. y Caldwell, M. (2007). Headbanging as Resistance or Refuge: A Cathartic Account [El headbanging como resistencia o refugio: un reporte catártico]. *Consumption, Markets and Culture*, 10 (2), 159–174.

- Herrán de la, A. (2012). Procesos relativos. En D. Velázquez Vázquez (Ed.), *Calidad y creatividad aplicada a la enseñanza superior* (pp. 301-334). Porrúa-UNAM.
- Herrera, R. (2010). La herida colonial y la cultura revolucionaria: leer a Roque Dalton. *Realidad: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 126, 647-670.
<https://www.camjol.info/index.php/REALIDAD/article/view/3272>
- Herrero, Y. (2020). *Tres crisis profundas: económica, ecológica y de reproducción y cuidados humanos*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Ix9khaqo1YQ>
- Herrero, Y. (2023). *Toma de tierra*. Traficantes de Sueños.
- Herron-Wheeler, A. (2014). *Wicked Woman: Women in Metal from the 1960s to Now* [Mujer maldita: mujeres en el metal desde la década de 1960 hasta ahora]. Smashwords Edition.
- Hershman, L. (2011). !W.A.R. *Women Art Revolution*. [Película]. Zeitgeist Films. <https://www.naranjasdehirosima.com/2014/01/women-art-revolution.html>.
- Hickam, B. y J. Wallach (2011). Female Authority and Dominion: Discourse and Distinctions of Heavy Metal Scholarship [Autoridad y dominio femenino: discurso y distinciones de la academia del heavy metal]. *Journal for Cultural Research*, 15 (3), 255-277.
- Hidalgo, L. (2021, 19 de diciembre). Post personal. Facebook. <https://www.facebook.com/merluzas>.
- Hill-Collins, P. (1990). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment* [Pensamiento feminista negro: conocimiento, conciencia y la política del empoderamiento]. Unwin Hyman.
- Hill-Collins, P. y Bilge, S. (2019). *Interseccionalidad*. [Trad. Roc Filella]. Ediciones Morata S.L. (Publicación original, 2016).
- Hill, R. L. (2011). Is Emo metal? Gendered boundaries and New Horizons in the Metal Community [¿Es el Emo metal? Límites de género y nuevos horizontes en la comunidad del metal]. *Journal for Cultural Research*, 15 (3), 297-313.

- Hill, R.L., Lucas, C. y Riches, G. (2015) Metal and Marginalization: Researching at the Edges of Exteriority [Metal y marginación: investigando en los bordes de la exterioridad]. *Metal Music Studies*, 1 (3). 295 - 301.
- Hill, R. L. (2016). Masculine Pleasure? Women's Encounters with Hard rock and Metal Music [¿Placer masculino? Encuentros de las mujeres con el hard rock y la música metal. En A. Brown, K. Spracklen, K. Kahn-Harris y N. Scott (Eds.), *Global Metal Music and Culture: Current Directions in Metal Studies* (pp. 277-298). Routledge.
- Hill, R. L. (2016). *Gender, Metal and the Media. Women Fans and the Gendered Experience of Music* [Género, metal y medios. Las mujeres fans y la experiencia de género de la música]. Palgrave Macmillan.
- Hoad, C. (2016). We Are the Sons of the Southern Cross: Gendered Nationalisms and Imagined Community in Australian Extreme Metal [Somos los hijos de la cruz del sur: nacionalismos de género y comunidad imaginada en el metal extremo australiano]. *Journal of World Popular Music*, 3 (1), 90–107.
- Hoffman, J. (2022, 22 de mayo). Ubuntu: la filosofía africana del cuidar al otro. *C3 Centro de Ciencias de la Complejidad UNAM*. <https://www.c3.unam.mx/noticias/noticia217.html>
- Höijer, B. (2011). Social Representations Theory [Teoría de las representaciones sociales]. *Nordicom Review*, 32 (2), 3-16.
- hooks, b. (1984). *Feminist Theory: From Margin to Center* [Teoría feminista: de los márgenes al centro]. South End Press.
- hooks, b. (1995). *Art on My Mind. Visual Politics* [Arte en mi mente. Políticas visuales]. The New Press.
- hooks, b. (2021). *Enseñar a transgredir. La educación como práctica de la libertad*. [Trad. Marta Malo]. Capitán Swing. (Publicación original, 1994).
- Hudson, S. (2015). Metal Movements: Headbanging as a Legacy of African American Dance [Movimientos de metal: el headbanging como legado de la danza afroamericana]. En T. M.

- Karjalainen y K. Kärki (Eds.), *Modern Heavy Metal: Markets, Practices and Cultures. International Academic Conference*, Helsinki. Aalto University and International Institute for Popular Culture (pp. 445–53).
- Hudson, S. (2019). *Feeling Beats and Experiencing Motion: A Construction-based Theory of Met* [Sentir el compás y experimentar el movimiento: una métrica basada en la teoría de la construcción] [Tesis de doctorado, Northwestern University].
https://arch.library.northwestern.edu/concern/generic_works/ws859f94h?locale=en
- Hudsvet, S. (2017). *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres: ensayos sobre feminismo, arte y ciencia*. [Trad. Aurora Echevarría Pérez]. Seix Barral.
- Huici, C., Molero, F., Gómez, A. y Morales, J. (Coord.) (2012). *Psicología de los grupos*. Publicaciones UNED. <https://psicolebon.files.wordpress.com/2016/06/psicologc3ada-de-los-grupos.pdf>
- Hull, G., Bell-Scott, P., Smith, B. y Cooper, B (Eds.), (2016). *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies* [Todas las mujeres son blancas, todos los negros son hombres, pero algunas somos valientes: estudios de mujeres negras]. The Feminist Press at the City University of New York.
- Hundley, J. y Grossman, P. (2022). *Brujería. La biblioteca de esoterismo*. Taschen.
- Hurtado, J. (1992). Re-tomando las palabras. Rito. *Con-spirando. Revista Latinoamericana de Ecofeminismo, Espiritualidad y Teología*, 1, 36-37.
- Hunt-Hendrix, (2010). Transcendental Black Metal [Black metal transcendental]. En N. Masciandaro (Ed.), *Hideous Gnosis* (pp. 53-66). CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Ibrahim, H. (2019). Zaar, danza trance. Entrevista a Hoda Ibrahim. *Añil, Revista Cultural de Danza Oriental*. <https://www.anildanza.com/zaar-danza-trance-hoda-ibrahim/>
- Instituto de las Culturas del Islam de París (2017). *Rock the Kasbah*. [Exhibición]. Instituto de las Culturas del Islam de París Web. <https://www.institut-cultures-islam.org/expositions/rock-the-kasbah/>

- Irigaray, L. (1992). *Tú, yo, nosotras*. [Trad. Pepa Linares]. Cátedra.
- Irwin, R. L. (2013). La práctica de la a/r/tografía. *Revista Educación y Pedagogía*, 25 (65-66), 106-113.
- Irwin, R. L. y Cosson de, E. (Eds.) (2004). *A/r/tography: Rendering Self Through Arts-based Living Inquiry* [La a/r/ tografía: la autorrepresentación mediante la investigación de vida basada en las artes]. Pacific Educational Press.
- Irwin, R. L. y Springgay, S. (2008), A/R/Tography as Practice-based-research [A/R/Tografía como investigación basada en la práctica]. En S. Springgay, R. Irwin, C. Leggo y P. Gouzouasis (Eds.), *Being with A/R/Tography* (pp. xix–xxxiii). Sense Publishers.
- Ives, K. (1996). *Cixous, Irigaray, Kristeva: The Jouissance of French Feminism* [Cixous, Irigaray, Kristeva: el goce del feminismo francés]. Kidderminster: Crescent Moon.
- Jaurregui, C. A. (2008). *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Iberoamericana/Vervuert.
- Jiménez Perona, A. (2005). El feminismo liberal estadounidense de posguerra. Betty Friedan y la refundación del feminismo liberal. En C. Amorós y A. de Miguel (Eds.), *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización (vol. 2). Del feminismo liberal a la posmodernidad* (pp 13-34). Minerva.
- Jocson-Singh, J. (2019). Vigilante Feminism as a Form of Musical Protest in Extreme Metal Music [El feminismo vigilante como forma de protesta musical en la música metal extrema]. *Metal Music Studies*, 5 (2), 263-273.
- Johnson, R. (2018). *Embodied Social Justice* [Justicia social encarnada]. Routledge.
- Joho, J. y Morgan, S. (2022). Culturas mágicas. Conciliación de la brujería con las culturas populares. En J. Hundley y P. Grossman (Eds.), *Brujería. La biblioteca de esoterismo* (pp. 40-47). Taschen.
- Khanbabaei, V. y Zolfagharian, E. (2021). A Comparative Study of Therapeutic Rituals (Zaar, Parikhani) with Psychodrama. *Sinestesia online*, X, 32.

<http://elea.unisa.it:8080/xmlui/bitstream/handle/10556/5711/maggio2021-06.pdf;jsessionid=1C57C84EEFD05CC3C7F981DF0A02271E?sequence=1>

- Kahn-Harris, K. (2007). *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge* [Metal extremo: música y cultura al límite]. Berg.
- Kahn-Harris, K. (2016). “Coming Out”: Realizing the Possibilities of Metal [“Saliendo”: Dando cuenta de las posibilidades del metal]. En F. Heesch, Florian y N. Scott (Eds.). *Heavy Metal, Gender and Sexuality* (pp. 26-38). Routledge.
- Katz, P. R. (2017). Dances of the Doomed: Ritual and Resistance among China’s Western Hunan Miao in the 1940s’ [Danzas de los condenados: ritual y resistencia en el oeste chino de Hunan Miao en la década de 1940]. *Asia Major*, 30 (2), pp. 133–86.
https://www.academia.edu/39290861/Dances_of_the_Doomed_Ritual_and_Resistance_among_the_Western_Hunan_Miao_during_the_Republican_Era
- Kelly, K. (2001, 3 de noviembre). The never-ending debate over women in metal and hard rock [El interminable debate sobre las mujeres en el metal y el hard rock]. *The Atlantic Website*.
<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/11/the-never-ending-debate-over-women-in-metal-and-hard-rock/247795/>
- Kemmis, S. (1988). *Cómo planificar la investigación-acción*. Laertes.
- Kergoat, D. (2009). Dynamique et Consubstantialité des Rapports Sociaux [Dinámica y consustancialidad de las relaciones sociales]. En E. Dorlin, (Ed.). *Sexe, Race, Classe. Pour une Épistémologie de la Domination* (pp. 111-125). PUF, Actuel Marx Confrontations.
- Kill the King (2018, 11 de enero). *Kill the King Too*. Facebook.
<https://www.facebook.com/killthekingtoo/>
- Killjoy, M. (2020). *Music is magic and nazis are shitty musicians* [La música es mágica y los nazis son unos músicos de mierda]. Astral Noize, 6. <https://astralnoizeuk.com/2020/12/11/margaret-killjoy-music-is-magic-and-nazis-are-shitty-musicians/>

- King, D. K. (1989). Multiple Jeopardy, Multiple Consciousness: The Context of a Black Feminist Ideology [Riesgo múltiple, conciencia múltiple: el contexto de una ideología feminista Negra]. En M. R. Malson, J. F. O'Barr, S. Westphal-Wihl y M. Weyer, *Feminist Theory in Practice and Process* (pp. 75-105). University of Chicago Press.
- Klein, G. (2011). Dancing Politics: Worldmaking in Dance and Choreography [Políticas de baile: creación de mundos en danza y coreografía]. En G. Klein y S. Noeth (Eds.), *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography* (pp. 17-28). Transcript. Verlag, Bielefeld.
- Klein, F. (2008). Los movimientos de resistencia indígena. El caso mapuche. *Gaceta de Antropología*, 24 (1), art. 4. https://www.ugr.es/~pwlac/G24_04Fernando_Klein.html
- Klein, J. (2009). Goddess: Feminist Art and Spirituality in the 1970's [Diosa: arte feminista y espiritualidad en los años 70]. *Feminist Studies*, 35 (3), 575-602.
- K. Le Guin, U. (2022). *La historia de la bolsa de ficción*. Oficios Varios. [Trad. Fernanda Carvajal]. (Publicación original, 1986).
- Kollontai, A. (1937). *El comunismo y la familia*. Editorial Marxista.
- Kornegger, P. (1975). Anarquismo: la conexión feminista. *Second Wave*.
<http://www.anarcha.org/sallydarity/PeggyKornegger.htm>
- Koyama, E. (2003). The Transfeminist Manifesto [El manifiesto transfeminista]. En R. Dicker y A. Piepmeier (Eds.), *Catching a Wave: Reclaiming Feminism for the Twenty-first Century* (pp. 244-259). Northeastern University Press.
- Kruger, N. (1985). *Your Gaze Hits the Side of my Face*. [Fotografía].
- Kubota, S. (1965). *Vagina Painting*. [Performance]. Perpetual Fluxfest, Cinematheque. Nueva York.
- Kunst, B. (2011). Dance and Work: The Aesthetic and Political Potential of Dance [Danza y trabajo: la estética y política potencial de la danza]. En G. Klein y S. Noeth (Eds.), *Emerging Bodies. The*

- Performance of Worldmaking in Dance and Choreography* (pp. 47-60). Transcript. Verlag, Bielefeld.
- Lagarde, M. (2006). Del femicidio al feminicidio. *Desde el Jardín de Freud*, 6, 216–225.
- Lander, E. (Ed.) (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. (Publicación original, 1993). <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf>
- LASTESIS (2019). *Un violador en tu camino*. [Performance]. Valparaíso. Santiago de Chile.
- Lauretis de, T. (1989). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction* [Tecnologías de género: ensayos de teoría, cine y ficción]. Macmillan Press.
- Lazar, M. (2007a). Feminist Critical Discourse Analysis: Articulating a Feminist Discourse Praxis [Análisis crítico feminista del discurso: articulando una praxis discursiva feminista]. *Critical Discourse Studies*, 4 (2), 141-164.
- Lazar, M. (Ed.) (2007b). *Feminist Critical Discourse Analysis. Gender, Power and Ideology in Discourse*. Palgrave Macmillan.
- Lazy, S., Chicago, J., Orgel S. y Rahmani, A. (1972). *Ablutions*. [Performance]. Guy Dill Studio, Venice, California.
- Lazy, S. (1977). *Three Weeks in May*. [Varias acciones colaborativas y performances]. Los Angeles. California.
- Lazy, S. y Labowitz, L. (1977). *In Mourning and Rage*. [Performance]. Los Angeles. California.
- LeBlanc, N., Davidson, S. F., Ryu, J. e Irwin, R. L. (2015). Becoming through A/r/tography, Autobiography and Stories in Motion [Devenir a través de la a/r/tografía, la autobiografía y las historias en movimiento]. *International Journal of Education through Art*, 11 (3), 355-374.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. [Trad. Paula Mahler]. Ediciones Nueva Visión. (Publicación original de 1990).

- Le Breton, D. (2009). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. [Trad. Heber Cardoso]. Nueva Visión. (Publicación original, 2006).
- Ledezma Campos, M. Á., Reyes Lamothe, E. y Caporal Gaytán, J. M. (2018). Las relaciones entre el método de investigación acción participativa y el arte de interacción social. Alcances y riesgos. *Tercio Creciente*, 13, 97-114.
- León de, F. L. (1583). *La perfecta casada*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-perfecta-casada--0/html/01e93f60-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_
- Lerner, G. (1990). *La creación del patriarcado*. [Trad. Mónica Tusell]. Editorial Crítica S. A. (Publicación original, 1986).
- Lepecki, A. (2006). *Exhausting Dance. Performance and the Politics of the Movement* [Agotar la danza. Performance y la política del movimiento]. Routledge.
- Levins Morales, A. (1988). ...Y ¿ni Fidel puede cambiar eso! En Moraga, C. y Castillo, A. (Eds.), *Esta puente mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos* (pp. 61-69). ISMO Press.
- Lickel, B., Hamilton, Hamilton, D.L., Wierzchowska, G., Lewis, A., Sherman, S.J. y Uhles, A.N. (2000). Varieties of Groups and the Perception of Group Entitativity [Variedades de grupos y la percepción de la entidad grupal]. *Journal of Personality and Social Psychology*, 78 (2), 223–246.
- Life Cycle (1988). *Myth and Ritual*. [EP]. Autoeditado.
- Life Cycle (1989). *The Weight of Tradition*. [EP]. Mad World Records.
- Lilid, S. y Maldonado, K. (Eds.) (1997). *Movimiento feminista autónomo 1993-1997*. Ediciones Número Crítico.
- Lippard, L. (1980). Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminist Art of the 1970's [Intercambios de barrido: la contribución del arte feminista de la década de 1970]. *Art Journal*, 39, 362-365.

<http://artjournal.collegeart.org/wp-content/uploads/2011/01/Lippard-Sweeping-Exchanges-Smith.pdf>

- Liñán Vallecillos, R. (2013). Cultivando utopías: la labor de los creadores en el campo de la educación, y viceversa. En P. García Sempere, P. Tejada Romero y A. Ruscica (Eds.), *Investigación y docencia en la creación artística* (pp. 223-231). EUG.
- Lois, E. (2014). La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método. *Creneida*, 2, 57-78.
- Lonzi, C. (2018). *Escupamos sobre Hegel y otros escritos*. Traficantes de Sueños. (Publicación original, 1972).
- Lokaneeta, J. (2016). Violence [Violencia]. En L. Dish y M. Hawkesworth (Eds.), *The Oxford Handbook of Feminist Theory* (pp. 1010-1031). Oxford University Press.
- Lopera-Molano, D. y Lopera-Molano, A. M. (2020). Designing Communities in Peace: Participatory Action-Research Approaches Embedded in Regional Education in Colombia [Diseñando comunidades en paz: enfoques participativos de investigación-acción integrados en la educación regional en Colombia]. *Gateways: International Journal of Community Research and Engagement*, 13 (1), 1-16.
- López, H. (2015). Prólogo. En S. Ahmed, *La política cultural de las emociones* (pp. 9-18). PUEG-UNAM.
- López-Petit, S. (2009). *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*. Traficantes de Sueños.
- López-Petit, S. (2014). *Hijos de la noche*. Bellaterra.
- Lorde, A. (1984). *Sister Outsider: Essays and Speeches* [Hermana extraña: ensayos y discursos]. Ed. Berkeley. The Crossing Press.

Lorde, A. (1984). The Master's Tools Will Never Dismantle The Master's House [Las herramientas del amo nunca desmantelarán la casa del amo]. En A. Lorde, *Sister Outsider: Essays and Speeches* (pp 110- 114). Ed. Berkeley. Crossing Press.

https://collectiveliberation.org/wp-content/uploads/2013/01/Lorde_The_Masters_Tools.pdf

Lorde, A. (2018). *Sister Love: The Letters of Audre Lorde and Pat Parker 1974-1989* [Hermana Amor: las cartas de Audre Lorde y Pat Parker 1974-1989]. A Midsummer Night Press.

Loudwire (2011, 30 de noviembre). Rock Goddess of the Year [Diosa rockera del año]. *Loudwire*.

<https://loudwire.com/2001-loudwire-music-awards-rock-goddess-of-the-year/>

Luengo, J. (2020). *Metodología para la investigación y docencia en estudios feministas, de género y ciudadanía*. Máster Universitario en Investigación aplicada en Estudios Feministas, de Género y Ciudadanía. Universitat Jaume I.

Lugones, M. (2007). Heterosexualism and the Colonial Modern Gender System [Heterosexualidad y el sistema de género moderno colonial]. *Hypatia*, 22 (1), 186-209.
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4251730/mod_resource/content/0/heterosexualism%20and%20the%20colonail%20modern%20gender%20system%20maria%20lugones.pdf

Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, 9, 73-101.

Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo descolonial. *La manzana de la discordia*, 6 (2), 105-119.
https://hum.unne.edu.ar/generoysex/seminario1/s1_18.pdf/

Maceira, L. (2008). *El sueño y la práctica de Sí. Pedagogía feminista: una propuesta*. Colegio de México.

Madruga, M. (2020). *Feminismo e Ilustración: un seminario funcional*. Cátedra.

Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad del Ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 127-168). Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia

Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

<http://www.unsa.edu.ar/histocat/hamoderna/grosfoguelcastrogomez.pdf>

- Maldonado-Torres, N. (2017). El arte como territorio de re-existencia. Una aproximación decolonial. *Iberoamérica Social: Revista-Red de Estudios Sociales*, VIII, 26–28.
- <https://iberoamericasocial.com/ojs/index.php/IS/article/view/213>
- Malo, M. (2021). Introducción. En b. hooks. *Enseñar a transgredir. La educación como práctica de la libertad*. [Trad. Marta Malo]. Capitán Swing. (Publicación original de 1994).
- Manchado, M. (1998). *Música y mujeres: género y poder*. Horas y Horas.
- Mantila, S. (2009). *Ugly Girls on Stage. Riot Grrrl Reflected Through Misrepresentations* [Chicas feas en el escenario. Riot Grrrl reflejadas a través de subrepresentaciones]. [Tesis de maestría, universidad de Vaasan].
- https://www.academia.edu/10154580/Ugly_Girls_on_Stage_Riot_Grrrl_Reflected_through_Misrepresentations
- Marfil Carmona, R. (2022, 26 de abril). *Análisis narrativo de la producción audiovisual a/r/tográfica*. [Conferencia]. Inmaterial Method. VIII Muestra Internacional de Videonarración A/r/tográfica. Universidad de Granada.
- Margarit Mija, R. M. (2004). La importancia de la educación estética. *Ensayos Pedagógicos*, 3 (1), 19-28.
- Marín Viadel, R. y Roldán, J. (2019). A/r/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística. *Arte, Individuo y Sociedad* 31 (4), 881-895.
- Marín Viadel, R. y Roldán, J. (2021). A/r/tografía social y educación artística para la justicia social: proyecto BombeArte. *Revista Internacional de Educación para la Justicia Social*, 10 (2), 91-102.
- Marín Viadel, R., Roldán, J. y Caeiro Rodríguez, M. (Coord.) (2020). *Aprendiendo a enseñar artes visuales. Un enfoque a/r/tográfico*. Tirant Humanidades.

- Marino, K. (2019). *Feminism for the Americas. The Making of an International Human Rights Movement* [Feminismo para las Américas. La creación de un movimiento internacional de derechos humanos]. The University for North Carolina Press.
- Marsh, C. (2018). When She Plays We Hear the Revolution: Girls Rock Regina - A Feminist Intervention [Cuando ella toca, escuchamos la revolución: Girls Rock Regina, una intervención feminista]. *IASPM Journal*, 8 (1), 2-8.
- Martin, R. (1998). *Critical Moves* [Movimientos críticos]. Duke University Press.
- Martínez, I. y Bernardos, A. (2018, 24 de febrero). Pedagogías feministas. *Rebelión*.
<https://rebellion.org/pedagogias-feministas>
- Martínez, L. (2013). Entrevista con Ramón Gosfroguel: Hay que tomarse en serio el pensamiento crítico de los colonizados en toda su complejidad. *Metapolítica*, 47 (83), 38-47.
http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Grosfoguel%20METAPOLITICA_831.pdf
- Martínez, S. (1999). *Enganxats al heavy. Cultura, música i transgressió*. Pagès Ed.
- Martínez, S. (2004). Decibelios y testosterona: Una aproximación a las imágenes de género en el rock y el heavy metal. *Dossiers feministas. No me arrepiento de nada: mujeres y música*, 7, 110-116.
- Martínez Rivera, M. (2019). Inclusión del arte feminista en México. *Alternativas Psicología*, 42, 69-83.
<http://alternativas.me/attachments/article/205/Inclusi%C3%B3n%20del%20arte%20feminista%20en%20M%C3%A9xico.pdf>
- Matriarkathum (2020). *Curse You all Men!* [Álbum]. Autoeditado.
- Mayer, M. (1998). De la vida y el arte como feminista (spanish)/ A personal history of feminist art activism in México (english). *N.Paradoxa. International Feminist Art Journal*, 8 y 9, 36-58.
https://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxaissue8and9_Monica-Mayer_36-58.pdf
- Mayer, M. (2004). *Rosa chillante: mujeres y performance en México*. Fem-e-libros.
- Mayberry, M. (1999). Reproductive and Resistant Pedagogies: The Comparative Roles of Collaborative Learning and Feminist Pedagogy in Science Education [Pedagogías

- reproductivas y de resistencia: roles comparativos del aprendizaje colaborativo y la pedagogía feminista en ciencias de la educación]. En M. Mayberry y E. Cronan Rose (Eds.), *Meeting the Challenge. Innovative Feminist Pedagogies in Action* (cap. 1). Routledge.
- Mayordomo, C. (2016, s.f.). Lo que no se nombra no existe. Premios El Club de las 25. *Tribuna Feminista*. <https://tribunafeminista.org/2016/10/lo-que-no-se-nombra-no-existe-premios-el-club-de-las-25/>
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica / Sobre el gobierno privado indirecto*. [Trad. Elizabeth Falomir]. Melusina. (Publicación original, 1999).
- McClary, S. (1991). *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality* [Finales femeninos. Música, género y sexualidad]. University of Minnesota Press.
- McLaren, P. (1986). *Schooling as a Ritual Performance* [Escolarización como performance ritual]. Routledge & Kegan Paul.
- McLaren, P. (1997). *Pedagogía crítica y cultura depredadora: políticas de oposición en la era posmoderna*. [Trad. Pilar Pineda Herrero]. Paidós Ibérica.
- McLaren, P. (2005). *La vida en las escuelas. Una introducción a la pedagogía crítica en los fundamentos de la educación*. [Trad. María Marcela González Arenas]. Siglo XXI Editores.
- McNay, L. (2016). Agency [Agencia]. En L. Dish y M. Hawkesworth (Eds.), *The Oxford Handbook of Feminist Theory* (pp. 39-62). Oxford University Press.
- McRobbie, A. y Garber, J. (2003). Girls and Subcultures [Chicas y subculturas]. En S. Hall y T. Jefferson (Eds.), *Resistance through Ritual. Youth Subcultures in Post-war Britain* (pp. 209-222). Taylor & Francis e-Library. (Publicación original, 1975).
- McRobbie, A. (2004). Notes on Postfeminism and Popular Culture: Bridget Jones and the new gender regime [Apuntes sobre posfeminismo y cultura popular: Bridget Jones y el nuevo régimen de género]. En A. Harris (Ed.), *All About the Girl* (pp. 3-14). Routledge.

- McRobbie, A. (2009). *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change* [Las secuelas del feminismo: género, cultura y cambio social]. Sage.
- Melero Aguilar, N. (2012). El paradigma crítico y los aportes de la investigación acción participativa en la transformación de la realidad social: un análisis desde las ciencias sociales. *Cuestiones Pedagógicas*, 21, 339-355.
- Mellor, M. (2000). *Feminismo y ecología*. [Trad. Ana María Palos]. Siglo XXI. (Publicación original 1997).
- Mendes, S. (2008). *Revolutionary Road*. [Película]. DreamWorks Pictures. BBC Films. Neal Street Productions. Evamere Entertainment.
- Méndez de la Brena, D. E. (2022). *Estados mórbidos. Desgaste corporal en la vida contemporánea*. Kaótica Libros.
- Mendieta, A. (1973). *Rape Scene*. [Performance]. Apartamento privado de la artista.
- Mendoza, B. (2016). Coloniality of Gender and Power: From Postcoloniality to Decoloniality. [Colonialidad del género y poder. De la postcolonialidad a la decolonialidad]. En L. Disch y M. Hawkesworth (Eds.), *The Oxford Handbook of Feminist Theory* (pp. 100-121). Oxford University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. [Trad. Jem Cabanes]. Planeta de Agostini. (Publicación original, 1945).
- Mesiti, A. (2015). *Nakh Removed*. [Película]. Sydney: Carriageworks.
- Messa (2021). *Pilgrim*. [Videoclip]. Laura Sans Studio.
- Meyer, L. y Wilding, F. (2012). Collaboration and Conflict in the Feminist Art Program: An Experiment in Feminist Pedagogy [Colaboración y conflicto en el programa de arte feminista: un experimento de pedagogía feminista]. En J. Fields (Ed.), *Entering the Picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists, New Directions in American History* (pp. 45–63). Routledge.

- Miasthenia (2017). *Antípodas*. [Álbum]. Mutilation Records.
- Miasthenia (2017). *Coniupuyaras*. [Videoclip]. Caio Cortonesi.
- Mielgo, A. (2022). *Jíbaro*. [Episodio de la serie “Love, Death and Robots”]. Netflix.
- Mignolo, W. (2007). El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto. En S. Castro Gómez y R. Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 25-46). Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Mignolo, W. (2005). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Gedisa Editorial.
- Mignolo, W. (2010). Aesthesis decolonial. *Calle 14. Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 4 (4), 10-25.
- Miguel de, A. (2018, 25 de marzo). *Los retos del feminismo*. [Archivo de vídeo]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=RjkoJq8pdDo&t=135s>
- Miguel de, A. (2020, 23 de octubre). *Mercantilización de mujeres*. [Archivo de vídeo]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=woFGfNuu4wE>
- Miguel de, A. (2021). *Ética para Celia. Contra la doble verdad*. Ediciones B.
- Miller, D. (2014). Symbolic Capital and Gender: Evidence from Two Cultural Fields [Capital simbólico y género: evidencias desde dos campos culturales]. *Cultural Sociology* 8 (4), 462-482.
- Miller, D. (2016). Gender and the Artist Archetype: Understanding Gender Inequality in Artistic Careers [Género y arquetipo del artista: comprendiendo la desigualdad de género en las carreras artísticas]. *Sociology Compass*, 10 (2), 119-131.
- Millett, K. (2019). *Política sexual*. [Trad. A. M. Bravo]. Ediciones Cátedra. (Publicación original de 1970).

- Mitchell, J. (1971). *Woman's State* [Estado de la mujer]. Penguin.
- Mohanty, C. (2008). Bajo los ojos de Occidente. Academia feminista y discurso colonial. En R. A. Hernández Castillo y L. Suárez Navaz (Eds.), *Descolonizar el feminismo: teorías y prácticas desde los márgenes* (pp. 1-23). España, Cátedra. (Publicación original, 1984).
- Mojab, S. (2009). *Learning by Dispossession: Gender, Imperialism and Adult Education*. [Aprendizaje por desposesión: género, imperialismo y educación de adultos]. Adult Education Research Conference. <https://newprairiepress.org/aerc/2009/papers/42>
- Molina, C. (2003). Género y poder desde sus metáforas. Apuntes para una topografía del patriarcado. En S. Tubert (Ed.), *Del sexo al género: los equívocos de un concepto* (pp. 123-160). Cátedra.
- Moraña, M. (2021). *Pensar el cuerpo: historia, materialidad y símbolo*. Herder.
- Moraga, C. y Castillo, A. (Eds.) (1998). *Esta puente mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*. [Trad. Ana Castillo y Norma Alarcón]. ISMO Press.
- Moreno González, A. (2016). *La mediación artística. Arte para la transformación social, la inclusión social y el desarrollo comunitario*. Ediciones Octaedro S. L.
- Mujeres Muralistas (1974). *Latinoamérica*. [Mural]. San Francisco. Estados Unidos.
- Mujeres y Música (2019). La presencia de las mujeres en los festivales en 2019. *Mujeres y Música Website*. http://mujeresymusica.com/presencia-de-las-mujeres-en-los-festivales-en-2019/?fbclid=IwAR1KvGxxDqBQjS1FG8hXk_n6xIDnLXkFxV9U1PyNceIa7KtjHFGghhHOhcw
- Mulvey, L. (2001). El placer visual y el cine narrativo. En K. Cordero e I. Sáenz (Eds.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 81-94). Universidad Iberoamericana, Programa Universitario de Estudios de Género UNAM, Conaculta-Fonca, Curare. (Publicación original, 1975).
- Mullet, D. R. (2018). A General Critical Discourse Analysis Framework for Educational Research [Un marco general de análisis crítico del discurso para la investigación educativa]. *Journal of Advanced Academics*, 29 (2), 116-142.

- Murray, M. (1978). *El culto de la brujería en Europa occidental*. Labor. (Publicación original, 1921).
- Nartey, M. (2021). A Feminist Critical Discourse Analysis of Ghanaian Feminist Blogs [Un análisis del discurso crítico feminista de los blogs feministas ghaneses]. *Feminist Media Studies*, 21 (4), 657-672.
- Navarro-Yashin, Y. (2003). Life is Dead Here. Sensing the Political in “No Man's Land” [La vida está muerta aquí. Sentir la política en la tierra de nadie]. *Anthropological Theory*, 3 (1), 107–125.
- Nightmarr (2021). *On Fire*. [Álbum]. Pony Metal Club.
- Nilsson, M. (2016). Race and Gender in Globalized and Postmodern Metal [Raza y género en el metal globalizado y posmoderno]. En F. Heesch y N. Scott (Eds.). *Heavy Metal, Gender and Sexuality* (pp. 258-271). Routledge.
- Nochlin, L. (2015). Why Have There Been No Great Women Artists? [¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?]. En M. Reilly (Ed.), *Women Artists. The Linda Nochlin Reader* (pp. 42-67). Thames and Hudson. (Publicación original, 1971).
- Noddings, N. (2003). *Caring: A Feminine Approach to Ethics & Moral Education* [Cuidado: un enfoque femenino a la ética y la moral en educación]. University of California Press.
- Nördstrom S. y Herz, M. (2013). It's a Matter of Eating or Being Eaten. Gender Positioning and Difference Making in the Heavy Metal Subculture [Es cuestión de comer o ser comido. Posicionamiento de género y diferenciación en la subcultura del heavy metal]. *European Journal of Cultural Studies*, 16 (4), 453–467.
- November Grief (1994). *Evil-Ution*. [EP]. Autoeditado.
- Núñez, L. (2022). Introducción. En Cátedra de Derechos Humanos, Dirección General de Derechos Humanos de la Suprema Corte de la Nación (Ed.), *Acceso a la justicia y violencia de género. Aproximaciones desde el feminismo de Alda Facio y el transfeminismo de Sayak Valencia* (pp. 11–22). Sistema Bibliotecario de la Suprema Corte de Justicia de la Nación.

- Ochoa, K. (2018, 15 de agosto). *Feminismos, política y decolonialidad: la descolonialidad y lo político*. Sesión 1 y 2. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Z8TZW0P-s68>
- Ocean of Ghost (2022). *I Am Awake And My Body Is On Fire*. [Álbum]. Vita Detestabilis Records.
- Ono, Y. (1965). *Cut Piece*. [Performance]. Carnegie Recital Hall, Nueva York.
- ONU Mujeres (2021). *Progress on the Sustainable Development Goals. The Gender Snapshot* [Avances en los objetivos de desarrollo sostenible. La instantánea de género]. ONU Mujeres. <https://www.unwomen.org/sites/default/files/2021-12/Progress-on-the-sustainable-development-goals-the-gender-snapshot-2021-es.pdf>
- Operation Volkstod (2021). *Sex with Satan*. [Álbum]. Feral Age Records.
- Organización Internacional del Trabajo [OIT] (2019). El trabajo de cuidados y los trabajadores del cuidado para un futuro con trabajo decente. *OIT Website*. https://www.ilo.org/global/publications/books/WCMS_737394/lang--es/index.htm
- Ortega, A. (2019, 12 de abril). Artivismo, migración y transformación de la realidad. *Saisho Art*. <https://saishoart.com/blog/artivismo-anais-ortega/>
- Ortíz Cuchivague, K. (2021). *Rock, metal, violencia de género y feminicidio: consideraciones para el debate*. Primer Congreso Colombiano de Estudios sobre Rock, Metal y Expresiones Extremas.
- Osborne, R. (2005). Debates en torno al feminismo cultural. En C. Amorós y A. de Miguel (Eds.), *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización Vol. 2. Del feminismo liberal a la posmodernidad* (pp. 211-252). Minerva.
- O'Sullivan, C. A. (2018). The Gender Barriers in the Indie and Dance Music Scene in Dublin [Las barreras de género en la escena de la música indie y dance en Dublín]. *IASPM Journal*, 8 (1), 103-116.

- Overell, R. (2012), [I] Hate Girls and Emo[tion]s: Negotiating Masculinity in Grindcore Music [Odio a las chicas y las emociones: negociar la masculinidad en la música grindcore]. *Popular Music History*, 6 (1), 198-223.
- Paredes, J. (2010). *Hilando fino desde el feminismo comunitario*. El Rebozo; Zapateándole; Lente Flotante; En Cortito Que´s Pa Largo y AliFern AC.
- Paredes, J. (2016, 8 de julio). *Feminismo comunitario: charla pública con Julieta Paredes, hermana Aymara de Bolivia*. [Archivo de vídeo]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=FqD5uD_IHh8
- Paredes, J. (2017). El feminismo comunitario: la creación de un pensamiento propio. *Corpus. Archivos Virtuales de la Alteridad Americana*, 7 (1), 1-9.
- Parker, R. y Pollock, G. (2013). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* [Queridas viejas: mujeres, arte e ideología]. I.B. Tauris Ltd. (Publicación original, 1981).
- Pascual de, A. y Lanau, D. (2018). *El arte es una forma de hacer (no una cosa que se hace). Reflexiones a partir de una conversación de Luis Camnitzer y María Acaso*. Catarata.
- Pateman, C. (1995). *El contrato sexual*. [Trad. María Luisa Femenías]. Editorial Anthropos. Universidad Autónoma Metropolitana. (Publicación original, 1988).
- Pérez-Pelayo, M. (2019). *The Role of Musicking and the Body in the Metal Community of Guadalajara México. How Does Bonding through Metal Music Enable New Kinship and Friendship Structures* [El papel de la música y el cuerpo en la comunidad metalera de Guadalajara México. Cómo el vínculo a través de la música metal posibilita nuevas estructuras de parentesco y amistad] [Tesis de maestría, Katholieke Universiteit Leuven].
- Phranc (2012). Your Vagina Smells Fine Now Naturally [Tu vagina huele bien ahora naturalmente]. En J. Fields (Ed.), *Entering the Picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists, New Directions in American History* (pp. 158–61). Routledge.

- Pichón-Rivière, E. (1971). *El proceso grupal. Del psicoanálisis a la psicología social*. Ediciones Nueva Visión.
- Pichón-Rivière, E. (2023). *Obra completa. Del psicoanálisis a la psicología social*. Paidós.
- Pixel, M. (2019, 22 de abril). Diputados de Morena quieren prohibir el reggaetón y los narcocorridos en las escuelas de Sinaloa. *Xataka México*. <https://www.xataka.com.mx/legislacion-y-derechos/diputados-morena-quieren-prohibir-reggaeton-narcocorridos-escuelas-sinaloa>
- Podoshen, J. S., Venkatesh, V. y Jin, Z. (2014). Theoretical Reflections on Dystopian Consumer Culture: Black Metal [Reflexiones teóricas sobre la cultura de consumo distópica: black metal]. *Marketing Theory*, 14 (2), 207–227.
- Pollitt, K. (1991, 7 de abril). Hers; The Smurfette Principle [Ellas: el principio de pitufina]. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/1991/04/07/magazine/hers-the-smurfette-principle.html>
- Pollock, G. (2001). Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo. En K. Cordero e I. Sáenz (Eds.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 45–80). Universidad Iberoamericana, Programa Universitario de Estudios de Género UNAM, Conaculta-Fonca, Curare. (Publicación original, 1988).
- Popelka Sosa, R. (2010). Estrategias artísticas feministas como factores de transformación social: un enfoque desde la sociología de género. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 15, 187-196.
- Poullain de La Barre, F. (2014). De l'égalité des deux sexes. De l'éducation des dames. De l'excellence des hommes [De la igualdad de los dos sexos. De la educación de las damas. De la excelencia de los hombres]. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 40. <http://journals.openedition.org/cli/12231>
- Puleo, A. (2003). Moral de la transgresión, vigencia de un antiguo orden. *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 28, 245-251.
- Puleo, A. (2015, 3 de julio). *Raíces del patriarcado postmoderno: Sade y Bataille*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=hPJapCe1dkA>

- Quijano, A. (1998). *Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina*. Ecuador Debate. CAAP.
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En A. Quijano (1991-2002), *Antología Esencial. Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 776-832). CLACSO.
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>
- Quiroga de, A. (2009). *El proceso educativo según Paulo Freire y Enrique Pichón-Rivière*. Ediciones Cinco. (Publicación original, 1985).
- Ragana (2013, Remastered 2020). *Unbecoming*. [Álbum]. An Out Recordings US.
- Rajani, L. (2015). *Feminist Pedagogy in University Classroom: Understanding the Classroom as a Place Where Knowledge is Created as Opposed to Knowledge Being Delivered to Students* [La pedagogía feminista en el aula universitaria: entendiendo el aula como un lugar donde se crea el conocimiento en contraposición al conocimiento que se entrega a los estudiantes]. Hawaii University International Conference, Honolulu. <http://huichawaii.org/assets/lata,-rajani---2015-ahse-huic.pdf>
- Ramírez Morales, M. R. (2019). Espiritualidades femeninas: el caso de los círculos de mujeres. *Encartes. Realidades Socioculturales*, 2 (3), 144-162.
- Ramos, P. (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*. Narcea Ediciones.
- Ransby, B. (2000). Black Feminism at Twenty-one: Reflections on the Evolution of a National Community [Feminismo negro en el veintiuno: reflexiones sobre la evolución de una comunidad nacional]. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 25 (4), 12-19.
- Rappaport, J. (1987). Terms of Empowerment/Exemplars of Prevention: Toward a Theory for Community Psychology [Términos de empoderamiento/ejemplos de prevención: hacia una teoría para la psicología comunitaria]. *American Journal of Community Psychology*, 15 (2), 121-45.

- Rauber, I. (2018). *Descolonizar la subjetividad. Hacia una nueva razón utópica indo-afro-latinoamericana. Isabel Rauber en diálogo con Lidia Fagale*. Instituto de Filosofía Editorial.
- Reason, P. y Bradbury, H. (2008). *The Sage Handbook of Action Research: Participative Inquiry and Practice* [El manual de Sage de investigación-acción: investigación y práctica participativa]. (2ª ed.). Sage.
- Rebann Condon, J. y Mathes Cane, P. (2011). *CAPACITAR: sanar el trauma, empoderar el bienestar. Un método de educación popular multicultural para transformar el trauma*. CAPACITAR International Inc.
- Rebollo, J. (2001). *Marujas Asesinas*. [Película]. Lan Cinema. Sociedad Kino Visión.
- Reckitt, H. (2013). *Arte y feminismo*. Phaidon Press Limited.
- Reckitt, H. (2018). *Art of Feminism: Images that Shaped the Fight for Equality, 1857-2017*. [El arte del feminismo: imágenes que dieron forma a la lucha por la igualdad, 1857-2017]. Chronicle Books LLC.
- Reddington, H. (2012). *The Lost Women of Rock Music: Female Musicians of the Punk Era* [Las mujeres perdidas de la música rock: músicas de la era punk]. Sheffield: Equinox Publishing Ltd.
- Regev, M. (1994). Producing Artistic Value: The Case of Rock Music [Produciendo valor artístico: el caso de la música rock]. *The Sociological Quarterly*, 35 (1), 85-102.
- Reinharz, S. y Davidman, L. (1992). *Feminist Methods in Social Research* [Métodos feministas en investigación social]. Oxford University Press.
- Reverter-Bañón, S. (2003). La perspectiva de género en la filosofía. *Feminismo/s*, 1, 33-50. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/2819/1/Feminismos_1_04.pdf
- Reverter-Bañón, S. (2010). El feminismo: más allá de un dilema ajeno. *Feminismo/s* 15, 15-32. DOI: 10.14198/fem.2010.15.02

- Reverter-Bañón, S. (2020). ¿Está reventando el capitalismo neoliberal la liberación de las mujeres? *Las Torres de Luca*, 9 (17), 193-213. <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/189676>
- Rhensius, P. (2016). Heavy Metal Queens [Reinas del heavy metal]. Entrevista con Paul Shiakallis. *Norient Blog*. <https://norient.com/blog/heavy-metal-queens>
- Riaño, P. (2023). *Las mujeres en el Arte: blanqueamiento de las violaciones, falta de inversión y artistas ocultas*. [Archivo de vídeo]. Cuatro. Todo Es Mentira. https://www.cuatro.com/todoesmentira/20230308/mujeres-arte-violencia-ocultas-violaciones-falta-inversion_18_08940297.html
- Rich, A. (1996). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *DUODA Revista d'Estudis Feminists*, 10. <http://www.mpisano.cl/psn/wp-content/uploads/2014/08/Heterosexualidad-obligatoria-y-existencia-lesbiana-Adrienne-Rich-1980.pdf>
- Richard, N. (1983). Culturas latinoamericanas: ¿Culturas de la repetición o culturas de la diferencia? En J. Mellado y N. Richard (Eds.), *Cuadernos de/para el análisis 1* (pp.103-109). Centro Cultural Palacio de la Moneda; Centro de Documentación Artes Visuales. <http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/2394.pdf>
- Riches, G. (2015). Re-conceptualizing Women's Marginalization in Heavy Metal: A Feminist Post-Structural Perspective. *Metal Music Studies*, 1 (2), 263–70.
- Rodrigues, S. (2006). *Por uma história do possível: o feminino e o sagrado nos discursos cronistas e na historiografia sobre o "Império" Inca* [Por una historia de lo posible: lo femenino y lo sagrado en los discursos cronistas e historiográficos sobre el "Imperio" Inca.]. [Tesis de doctorado, Universidad de Brasilia]. <https://repositorio.unb.br/handle/10482/2321>
- Rodrigues, S. (2021, 18 de abril). Cita textual grupo privado IAP. Facebook.
- Rodrigues, S. y Nogueira, T. (2022). Feminilidades extremas: gênero, subjetivação e resistência nas letras de autoria de mulheres no metal extremo [Feminidades extremas: género, subjetivación y resistencia en letras escritas por mujeres en metal extremo]. En C. Bahy, C. dos Passos, L.

- Martins Gama Khalil y R. Barchi (Eds.), *Música Extrema: Ruidos, Imagens e Sentidos* (pp. 342-376). Pimenta Cultural.
- Rodríguez Fernández, M. (2009). *La evolución del género gramatical masculino como término genérico: su reflejo en la prensa española*. Editorial Fundamentos.
- Rojas Mix, M. (1993). Los monstruos: ¿mitos de legitimación de la conquista? En Pizarro, A. (Ed.), *América Latina, Palavra, Literatura e Cultura, vol. I: A Situação Colonial* (pp. 123-150). Editora da Universidade Estadual de Campinas. Unicamp.
- Romo, T. (2012). A Collective History. Las Mujeres Muralistas [Una historia colectiva. Las mujeres muralistas]. En J. Fields (Ed.), *Entering the Picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists, New Directions in American History* (pp. 161-170). Routledge.
- Rosaldo, M. (2011). Toward An Anthropology of Self and Feeling [Hacia una antropología del yo (self) y del sentimiento]. En R. Shweder, y R. LeVine (Eds.), *Culture Theory. Essays on Mind, Self and Emotion* (pp. 137-157). Cambridge University Press. (Publicación original, 1984).
- Rosler, M. (1974). *Semiotics of the Kitchen*. [Vídeo-Performance].
- Roth, M. (Ed.) (1983). *The Amazing Decade: Women and Performance Art in America: 1970–1980* [La década asombrosa: mujeres y performance en Estados Unidos: 1970–1980]. Astro Artz.
- Rowbotham, S. (2004). *Women, Resistance and Revolution* [Mujeres, resistencia y revolución]. Verso.
- Rowe, P. (2017). Global Metal in Local Contexts: Questions of Class Among Heavy Metal Youth and the Structuring of Early Metal Identity Formations. *Metal Music Studies*, 3 (1), 113-133.
- Rowe, P. y Guerin, B. (2018). Contextualizing the Mental Health of Metal Youth: A Community for Social Protection, Identity, and Musical Empowerment. *Journal of Community Psychology*, 46 (4), 429-441.

- Rubin, G. (1975). The Traffic in Women: Notes on the “Political Economy” of Sex [El tráfico de mujeres: apuntes sobre la “economía política” del sexo]. En R. Reiter (Ed.), *Toward an Anthropology of Women* (pp. 157-210). Monthly Review Press.
- Rubio, A. (2016). El lenguaje y la igualdad efectiva entre mujeres y hombre. *Revista de Bioética y Derecho* 38, 5-24.
- Ruiz, S. (2021). La posesión de lo indómito: la construcción imaginaria de América en la iconografía y la cartografía del siglo XVI. *ILCEA: Revue de l'Institut des Langues et Cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, 43, 1-30. <http://journals.openedition.org/ilcea/13183>
- Russ, J. (2018). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. [Trad. Gloria Fortún]. Editorial Dos Bigotes/ Editorial Barrett. (Publicación original, 1983).
- Saez Tajafuerce, B. (2019). Corpo-políticas de la vulnerabilidad o de cómo la materia resiste al discurso. *Papeles del CEIC*, 2 (papel 214), 1-15.
- Salazar Gil, V. (2022). *Manual de investigación para la acción y la toma de decisiones-IAD*. (2ª ed.). Editorial Universidad Autónoma de Manizales.
- Salles, C. A. (2008). *Crítica genética: fundamentos do estudos genéticos sobre o processo de criação artística* [Crítica genética: fundamentos de los estudios genéticos sobre el proceso de creación artística]. EDUC. Série Trilhas.
- Sandoval, C. (2002). AfterBridge: Technologies of Crossing [Después de la puente: tecnologías del cruce]. En G. Anzaldúa y A. Keatin (Eds.), *This Bridge We Call Home: Radical Visions for Transformation* (pp. 21-26). Routledge.
- San Miguel, O. (2016). *Venus Zoo*. [Exhibición]. Galería 3Punts de Barcelona.
- Saunders, B., Sim, J., Kingstone, T., Baker, S., Waterfield, J., Bartlam, B., Burroughs, H. y Jinks, C. (2018). Saturation in Qualitative Research: Exploring its Conceptualization and Operationalization. *Qual Quant*, 52 (4), 1893-1907.

- Savigny, H. y Sleight, S. (2015). Postfeminism and Heavy Metal in the United Kingdom: Sexy or Sexist? [Postfeminismo y heavy metal en el Reino Unido: ¿sexista o sexy?]. *Metal Music Studies* 1 (3), 341-357.
- Scott, J. W. (1994). Gender and Politics of History [Género y las políticas de la historia]. *Cadernos Pagu, Núcleo de Estudos de Gênero*, 3, 11-28.
- Secord, J. (2019). Occult and Pulp Visions of Greece and Rome in Heavy Metal [Visiones ocultistas y destructivas de Grecia y Roma en el heavy metal]. En K.F.B. Fletcher y O. Umurhan (Eds.), *Classical Antiquity in Heavy Metal Music* (pp. 155-171). Bloomsbury Academic.
- Schaap, J. y Berkers, P. (2014). Grunting Alone? Online Gender Inequality in Extreme Metal Music [¿Gruñiendo solo? Desigualdad de género en línea en la música metal extrema]. *IASPM Journal*, 4 (1), 101-116.
- Schor, G. (2020, 30 de junio). La *vanguardia feminista de los años 70*. [Archivo de vídeo]. Metrópolis, RTVE. <https://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-vanguardia-feminista-anos-70/5613179/>
- Schweigert, L. (2018). *W.I.T.C.H. and Witchcraft in Radical Feminist Activism* [W.I.T.C.H. y brujería en el activismo radical feminista]. [Tesis de maestría, Arizona State University].
https://keep.lib.asu.edu/_flysystem/fedora/c7/195016/Schweigert_asu_0010N_17766.Pdf
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Segato, R. (2015). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*. Prometeo Libros.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños.
- Segato, R. (2018a, 27 de noviembre). *Examinando el mandato de masculinidad y sus consecuencias*. [Archivo de vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=ffHKKeLD_yk

- Segato, R. (2018b). *Colonialidad del poder y feminismo*. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=m_ZJKPC-6as&t=2s
- Segato, R. (2019, 15 de julio). *La violencia de género es la incubadora de todas las otras formas de violencia*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.mujeresdelsur-afm.org/tres-dias-de-debate-feminista-en-montevideo-con-rita-segato-marcela-pini-y-nancy-cardoso/>
- Sharman, L. y Dingle, G. A. (2015). Extreme Metal Music and Anger Processing. *Frontiers in Human Neuroscience*, 9, 272.
- Sinués de Marco, P. (1835-1893). *Ángel del Hogar*. [Revista]. Hemeroteca Nacional. Biblioteca Nacional de España. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=3631347>
- Sjöö, M. y Mor, B. (1991). *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth* [La Gran Madre Cósmica: redescubriendo la religión de la Tierra]. Harper Collins Publishers.
- Sleeping in Traffic (2017). *Feminism*. [Álbum]. Autoeditado.
- Sendón de León, V. (2000). ¿Qué es el feminismo de la diferencia? Una visión muy personal. *Mujeres en Red*. http://www.mujeresenred.net/victoria_sendon-feminismo_de_la_diferencia.html
- Séneca Falls (1848). Declaración de Séneca Falls. *Mujeres en Red. El Periódico Feminista*. <https://www.mujeresenred.net/spip.php?article2260>
- Sewell, J. (2012). “Doing it for the Dudes”: *A Comparative Ethnographic Study of Performative Masculinity in Heavy Metal and Hardcore Subcultures* [Haciéndolo por los tíos: un estudio etnográfico comparativo de la masculinidad performativa en las subculturas de heavy metal y hardcore]. [Tesis de doctorado, Georgia State University]. https://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1035&context=communication_diss
- Shadrack, J. H. (2021). *Black Metal, Trauma, Subjectivity, and Sound: Screaming the Abyss* [Black metal, trauma, subjetividad y sonido: gritando al abismo]. Emerald Publishing.
- Standing, G. (2014). *El precariado: una carta de derechos*. [Trad. Andrés de Francisco]. Capitán Swing.

- Svalvard (2018). *It's Hard To Have Hope*. [Álbum]. Through Love Records.
- Simonis, A. (2012). La diosa feminista. El movimiento de espiritualidad de las mujeres durante la segunda ola. *Feminismo/s*, 20, 25-42.
https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/30036/3/Feminismos_20.pdf
- Singh, R. (2009). Terrorism, State Terrorism and Democratic Rights [Terrorismo, terrorismo de estado y derechos democráticos]. En U. Kumar Singh (Ed.). *Human Rights and Peace: Ideas, Laws, Institutions and Movements* (pp. 200-251). Sage.
- Skeggs, B. (2008). The Dirty History of Feminism and Sociology: or the War of Conceptual Attrition [La sucia historia del feminismo y la sociología: o la guerra del desgaste conceptual]. *The Sociological Review*, 5 (4), 670-690.
<https://journals.sagepub.com/doi/10.1111/j.1467-954X.2008.00810.x>
- Smink, V. (2019, 8 de noviembre). Protestas en Chile: la "epidemia" de lesiones oculares que ponen en entredicho al gobierno de Piñera. *BBC News Mundo, Cono Sur*.
<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50354968>
- Smith, V. (2012). Abundant Evidence. Black Women Artist of the 1960s and 1970s [Abundante evidencia. Artistas negras de las décadas de 1960 y 1970]. En J. Fields (Ed.), *Entering the Picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists, New Directions in American History* (pp. 119-131). Routledge.
- Soler Campo, S. (2018). Género y música popular. *Hekademos: Revista Educativa Digital*, 25, 43-50.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6789671>
- Somer, E. y Saadon, M. (2000). *Stambali: Dissociative Possession and Trance in a Tunisian Healing Dance* [Stambali: posesión disociativa y trance en una danza sanadora tunecina]. *Transcultural Psychiatry*, 37 (4), 580-600.
- Sontang, S. (1964). Against Interpretation [Contra la interpretación]. *Evergreen Review*, 34, 76-80.

- Sousa Santos de, B. (2009). Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes. En Muela del Diablo (Eds.), *Pluralismo epistemológico* (pp.31-84). CLACSO. (Publicación original, 2006).
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/coedicion/olive/05santos.pdf>
- Sousa Santos de, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. [Trad. Jose Luis Exeni, José Guadalupe Gandarilla, Carlos Morales y Carlos Lema]. Ediciones Trilce.
- Sousa Santos de, B. (2017). *Justicia entre saberes: Epistemologías del Sur contra el epistemicidio*. [Trad. Roc Filella]. Morata Ediciones.
- Sousa Santos de, B. (2018). *Antología esencial Vol I. Construyendo las Epistemologías del Sur: para un pensamiento alternativo de alternativas*. CLACSO.
- Spracklen, K. (2015). “To Holmgard... and Beyond”: Folk Metal Fantasies and Hegemonic White Masculinities [“Hasta Holmgard... y más allá”: fantasías de folk metal y masculinidades blancas hegemónicas]. *Metal Music Studies*, 1 (3), 359 – 377.
- Spillers, H. (2003). *Black, White and in Colour* [Negro, blanco y en color]. University of Chicago Press.
- Spivak, G. (1998) ¿Puede hablar el sujeto subalterno? [Trad. José Amícola]. *Memoria Académica Orbis Tertius*, 3 (6), 175-235. (Publicación original, 1985).
http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf
- Spivak, G. (2006). *In other Worlds. Essays in Cultural Politics* [En otros mundos. Ensayos de política cultural]. Routledge. (Publicación original, 1987).
- Stone-Mediatore, S. (1998): Chandra Mohanty y la revalorización de la experiencia. *Revista Hiparquia*, 10 (1), 85-109. <http://www.hiparquia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/volx/chandra-mohanty-y-la-revalorizacion-de-la-experiencia>
- Straw, W. (1997). Sizing up Record Collections [Dimensionando las colecciones de discos]. En Whiteley, S. (Ed.). *Sexing the Groove. Popular Music and Gender* (pp. 3-16). Routledge.

- Strong, C. (2011). Grunge, Riot Grrrl and the Forgetting of Women in Popular Culture [Grunge, Riot Grrrl y el olvido de la mujer en la cultura popular]. *The Journal of Popular Culture*, 44 (2), 398-416.
- Strong, C. y Raine, S. (Eds.) (2018). Gender Politics in the Music Industry. Introduction [Políticas de género en la industria musical. Introducción]. *IASPM Journal*, 8 (1), 2-8.
- Sulamit, R. y Davidman, L. (1992). *Feminist Methods in Social Research* [Métodos feministas en ciencias sociales]. Oxford University Press.
- Tarantino, Q. (2003, 2004). *Kill Bill I y II*. Miramax.
- Tauroni, E. (2020). *La cultura de la violación en la historia del arte*. Publicación independiente.
- TED. (2017, 30 de noviembre). María Jesús Maté Silvente: *Las mujeres artistas: arte y venganza* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=1rINxY6gVeE>
- Testosteruins (2019). *Suffering Masculinity*. [Álbum]. Autoeditado.
- Threadcraft, S. (2016). Embodiment [Encarnación]. En L. Dish y M. Hawkesworth (Eds.), *The Oxford Handbook of Feminist Theory* (pp. 207-226). Oxford University Press.
- Tomas, K. (2022). Más allá de la opresión. El poder de la bruja. En J. Hundley y P. Grossman (Eds.), *Brujería. La biblioteca de esoterismo* (pp. 48-55). Taschen.
- Torrent, R. (2001). Tensiones: cuerpos de mujeres y arte contemporáneo. *Dossiers Feministes*, 5, 68-83.
- Torrent, R. (2017). Pistolas, rifles y cuchillos. ¿Contra quién se arman las mujeres artistas? *Asparkia*, 31, 99-111.
- Torrent, R. (2020). *Arte y feminismos*. Máster en Investigación Aplicada en Estudios Feministas, de Género y Ciudadanía. Universitat Jaume I.
- Tormentress (2016). *Thrashing Disorder*. [Álbum]. Sick Chainsaws Productions.
- Transgressive (2021). *Seize the Means of Reproduction*. [Álbum]. Autoeditado.

- Transnational Decolonial Institute [TDI]. (2011, 22 de mayo). Decolonial Aesthetics Manifesto [Manifiesto de estética decolonial]. *Transnational Decolonial Institute Website*.
<https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/>
- Trexler, R. C. (1995). *Sex and Conquest. Gendered Violence, Political Order, and the European Conquest of the Americas* [Sexo y conquista. Violencia de género, orden político y la conquista europea de las Américas]. Cornell University Press.
- Tristán, F. (2019). *Unión obrera*. Contraescritura. (Publicación original, 1843).
- Truth, S (1951). Ain't I a Woman? [¿Acaso no soy una mujer?]. *The Sojourner Truth Project*.
<https://www.thesojournertruthproject.com/compare-the-speeches/>
- União das Mulheres do Underground (2021, 18 de marzo). Dentro da cena: entenda a realidade das bandas brasileiras com mulheres [Dentro de la escena: comprender la realidad de las bandas brasileñas protagonizadas por mujeres]. *União das Mulheres do Underground Website*.
https://uniaodasmulheresdounderground.wordpress.com/2021/03/18/dentro-da-cena-entenda-a-realidade-das-bandas-brasileiras-com-mulheres/?fbclid=IwAR2g_GkgDNXjlcVUJJsJGPJ-7wwybTajg0tCA_8F6Pp47C18RwHxahrfAhk
- Universidad de Granada (2023, 30 de abril). *Guía del uso del lenguaje no sexista*. Vicerrectorado de Igualdad, Inclusión y Sostenibilidad. <https://viis.ugr.es/informacion/noticias/guias-del-lenguaje-no-sexista>
- Useche, C. (2018). Las amazonas o la feminización del río y la selva: fronteras y espacios de exclusión en los confines imperiales del Nuevo Mundo. *Boletín de Antropología*, 33 (55), 247-270. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/boletin/article/view/331153>
- Valcárcel, A. (1991). *Sexo y filosofía: sobre mujer y poder*. Anthropos.
- Valcárcel, A. (2000). Las filosofías políticas en presencia del feminismo. En C. Amorós (Ed.), *Feminismo y filosofía* (pp. 115-133). Síntesis.
- Valcárcel, A. (2004). *La política de las mujeres*. Cátedra. Universitat de València. Institut de la Mujer.

- Valcárcel, A. (2008). *Feminismo en un mundo global*. Cátedra.
- Valcárcel, A. (2013, 1 de noviembre). *Ética y estética: confrontaciones y coincidencias*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=GMajDzX-O9k>
- Valencia, S. (2014). Teoría transfeminista para el análisis de la violencia machista y la reconstrucción no-violenta del tejido social en el México contemporáneo. *Universitas Humanística* 78, 65-88.
- Valencia, S. (2016). *Capitalismo Gore*. Paidós. (Publicación original, 2010).
- Valencia, S. (2022, 5 de abril). *Políticas post-mortem y resistencias transfeministas*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=xWHc5YdejGw>
- Valencia, S. (2023, 6 de junio). *Del neoliberalismo al g-lotaritarismo*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=futett5jdtM&t=4211s>
- Valverde Montoya, Ea-Ilse (2021). Las palabras dicen mucho más: el caso de putithrasher en el habla metalera mexicana. *Para cruzar mil senderos. Primeras jornadas de debate por una nueva cultura pesada en el metal argentino y latinoamericano* (pp. 36-41). Autopublicado.
- Valle del, M. T. (2008). La cultura del poder desde y hacia las mujeres. En M. Bullen y C. Díez Mintegui. *Retos teóricos y nuevas prácticas* (pp. 141-178). Ankulegui.
- Van der Kolk, B. (2020). *El cuerpo lleva la cuenta. Cerebro, mente y cuerpo en la superación del trauma*. [Trad. Monserrat Foz Casals]. Editorial Eleftheria S. L.
- Van der Kolk, B. (2021, 31 de marzo). *The body keeps the score: brain, mind & body in healing trauma, with Dr. Bessel van der Kolk* [El cuerpo lleva la cuenta: cerebro, mente y cuerpo en la superación del trauma con el Dr. Bessel van der Kolk [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=0ZERNqTS-gs>
- Van Dijk, T.A. (1999): El análisis crítico del discurso. *Anthropos*, 186, 23-36.
<http://www.discursos.org/oldarticles/El%20an%20lisis%20cr%20EDtico%20del%20discurso.pdf>

- Varas-Díaz, N. (2021). *Decolonial Metal Music in Latin America* [Música metal decolonial en América Latina]. Intellect, The University of Chicago Press.
- Varas-Díaz, N. (2022). El Sur Distorsionado como un cambio paradigmático para el metal y su estudio. *Lenguas Radicales*, 1 (4), 28-41.
<https://lenguasradicales.cl/index.php/lr/article/view/27/44>
- Varas-Díaz, N., Hickam, B., González-Martínez, S. Castañeda, M., Galicia Poblet, F., Nieves Molina, A. y Scaricaciottoli, E. (2022). Toda la Sangre Formando un Río: Contributions to the Histories of Metal Music Studies from the Spanish-speaking World [Toda la sangre formando un río: contribuciones a las historias de los estudios del metal desde el mundo de habla hispana]. *Metal Music Studies*, 8 (1), 47–68.
- Varas-Díaz, N., Mendoza, S., Rivera, E. y González, O. (2017). Metal as a Vehicle for Critical Culture in Latin America and the Caribbean: Challenging Traditional Female Gender Roles through Music [El metal como vehículo de la cultura crítica en América Latina y el Caribe: desafiando los roles tradicionales de género femenino a través de la música]. En M. Elovaara y B. Bardine (Eds.), *Connecting Metal to Culture: Unity in Disparity* (pp. 57-80). Intellect.
- Varas-Díaz, N. y Nevárez Araújo, D. (2024). *Seeing Metal Music in Latin America and the Caribbean* [Viendo la música metal en América Latina y el Caribe]. Lexington Books.
- Varela, N. (2008). *Feminismo para principiantes*. B de Bolsillo.
- Varela, N. (2019). *Feminismo 4.0. La cuarta ola*. Penguin Random House Grupo Editorial, S. A.U.
- Vargas, G. (2018). *Colonialidad del poder y feminismo*. [Archivo de video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=m_ZJKPC-6as&t=2s
- Vasan, S. (2011). The Price of Rebellion: Gender Boundaries in the Death Metal Scene [El precio de la rebelión: límites de género en la escena del death metal]. *Journal for Cultural Research*, 15 (3), 333–349.
- Venom Prison (2019). Uterine Industrialization. [Videoclip]. Tom J Cronin Productions.

- Vidal, L. (Ed.) (1992). *Grafismo Indígena. Estudios de Antropología Estética* [Grafismo indígena. Estudios de antropología indígena]. Studio Nobel.
- Vieira Zanella, A. (2007). Educación estética y actividad creativa: herramientas para el desarrollo humano. *Universitas Psychologica*, 6 (3), 483-492.
- Vigoya, M. V. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista*, 52, 1-17.
- Villegas Morales, G. (2003). El arte feminista. *Revista Quadro*.
<https://gladysvillegasm.wordpress.com/category/articulos/>
- Viñuela, L. (2003). *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Ediciones KRK.
- Void Realm, (2018). *The spell*. [Demo]. Autoeditado.
- Void Realm, (2018, 21 de julio). *The Spell*. [Archivo de vídeo]. Facebook.
<https://www.facebook.com/voidrealm666/videos/611415575918635>
- Void Realm, (2020, 30 de abril). Void Realm surface from the shadows with atmospheric "Psyche's Omen" [Void Realm emerge de las sombras con el atmosférico "Psyche's Omen"]. *Doom and Stoned*. <https://doomedandstoned.com/post/616858258539495424/voidrealm>
- Völva, (2005). Entrevista a Völva. *Queens of Steel*. http://www.queensofsteel.com/2005/01/volva-en/?fbclid=IwAR1hCULqkyquFxQ3KZ_mnKaVVKtARXXataxELmowGDxhKfIlaXS22kOopZ4
- Völva, (2021, 18 octubre). Entrevista. *Hindsides*.
https://www.hinsidespublications.com/news/vlva?fbclid=IwAR2_9mXbnjNULpKzbMx7yLwcNiqrqSAYZjs5lj8gsVIQe6D2GUupEJG1Fv8
- Walser, R. (2014). *Running with the Devil. Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music* [Corriendo con el diablo. Poder, género y locura en la música heavy metal]. Wesleyan University Press. (Publicación original, 1993).

- Wals, A. (2021). The Power of Transgressive Learning. Contribution to GTI Forum The Pedagogy of Transition. *Great Transition Initiative*. <https://greattransition.org/gti-forum/pedagogy-transition-wals>
- Walsh, K. (Ed.) (2013). *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de (re)sistir y (re)vivir. Tomo I*. Ediciones Abya Yala.
- Walsh, K. (2014). Pedagogías decoloniales caminando y preguntando. Notas a Paulo Freire desde Abya Yala. *Revista Entramados - Educación y Sociedad*, 1 (1), 17-31.
- Walsh, K. (Ed.) (2017). *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de (re)sistir y (re)vivir. Tomo II*. Ediciones Abya Yala.
- War on Women (2020). *Capture de Flag*. [Álbum]. Bridge Nine Records.
- Weinstein, D. (2016). Playing with Gender in the Key of Metal [Jugando con el género en clave de metal]. En F. Heesch y N. Scott (Eds.), *Heavy Metal, Gender, and Sexuality* (pp. 11–25). Routledge.
- Weinstein, D. (2000). *Heavy Metal. The Music and its Culture. Revised Edition* [Heavy metal. La música y su cultura. Edición revisada]. Da Capo Press. (Publicación original, 1991).
- West, C. y Zimmerman, D. H. (1987). Doing Gender [Haciendo género]. *Gender and Society*, 1 (2), 125-151.
- White, H. (2010). The Practical Past [El pasado práctico]. *Historiein*, 10,10-19.
<https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/historiein/article/view/2094/1934>
- Whiteley, S. (Ed.). (1997). *Sexing the Groove. Popular Music and Gender* [Sexando el surco. Música popular y género]. Routledge.
- Whiteley, S. (2000). *Women and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity* [Mujeres y música popular. Sexualidad, identidad y subjetividad]. Routledge.
- Wilke, H. (1974/75). *S.O.S - Stratification Object Series*. [Fotografía].

- Wittig, M. (2006). *La heterosexualidad obligatoria y otros ensayos*. [Trad. Javier Sáez y Paco Vidarte]. EGALES, S. L. (Publicación original, 1978).
- Wodak, R. y Meyer, M. (2001): *Methods of Critical Discourse Analysis* [Métodos de análisis crítico de discurso]. Sage.
- Wolff, J. (2001). Teoría posmoderna y práctica artística feminista. En K. Cordero e I. Sáenz (Eds.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 95–110). Universidad Iberoamericana, Programa Universitario de Estudios de Género UNAM, Conaculta-Fonca, Curare. (Publicación original, 1991).
- Wollstonecraft, M. (2018). *Vindicación de los derechos de la mujer*. [Trad. Carmen Martínez Gimeno]. Cátedra. (Publicación original, 1792).
- Woolf, V. (2020). *Una habitación propia*. [Trad. Laura Pujol]. Seix Barral. Editorial Planeta. (Publicación original, 1929).
- Woolf, V. (2021). *Matar al ángel del hogar*. [Trad. Alberto Gómez Vaquero]. Carpe Noctem. (Publicación original, 1931).
- Wortmann, S. (2012). *The Concept of Ecriture Feminine in Helene Cixous's "The Laugh of the Medusa"* [El concepto de escritura femenina en "La risa de la Medusa" de Helene Cixous]. GRIN Verlag GmbH.
- Yxxan (2019). *Invererat Korståg*. [Álbum]. Screaming Skull Records.
- Youdelman, N. y LeCocq, K. (2012). Reflections on the First Feminist Program [Reflexiones sobre el primer programa feminista]. En J. Fields (Ed.), *Entering the Picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists, New Directions in American History* (pp. 64–77). Routledge.
- Yujnovsky, I. (2019). *Fotografía, inclusión y exclusión de mujeres en Argentina, siglos XIX-XXI*. Congreso Internacional de Ciencias Humanas - Humanidades entre pasado y futuro. Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín, Gral. San Martín.
- <https://www.aacademica.org/1.congreso.internacional.de.ciencias.humanas/855.pdf>

Zalaquett, C. (2012). Ciencia y género: lo legítimo y lo bastardo en epistemología científico-social

Revista Izquierdas, 12, 26-51.

Zaramillo, T. (2002). *Teoría y práctica del aprendizaje por interacción en grupos pequeños*. [Tesis de

doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. <http://webs.ucm.es/BUCM/tesis//cps/ucm-t25724.pdf>

Zito Lema, V. (1985). *Conversaciones con Enrique Pichón-Rivière sobre el arte y la locura*. Ediciones

Cinco.