

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría de Investigación en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

**Construcción del capital simbólico y la resistencia de género
manifestada en la producción gráfica, musical y audiovisual de la
banda de punk-rock femenino guayaquileña Las Chepas, en el
contexto de la escena musical punk guayaca**

Liberti Roxana Nuques Ponce

Tutor: Edgar Clotario Vega Suriaga

Quito, 2025

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional		
	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia		

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Liberti Roxana Nuques Ponce, autora del trabajo intitulado “Construcción del capital simbólico y la resistencia de género manifestada en la producción gráfica, musical y audiovisual de la banda de punk-rock femenino guayaquileña Las Chepas, en el contexto de la escena musical punk guayaca”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Maestría de Investigación en Comunicación Mención Visualidad y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

4 de noviembre del 2025

Firma: _____

Resumen

Este estudio propone analizar la construcción del capital simbólico por parte de mujeres artistas en el campo artístico musical, particularmente en la escena punk local. Para ello, se puso el foco en cómo se manifiestan las cuestiones de género en la subcultura punk guayaquileña, cómo afecta esto a las agrupaciones musicales femeninas y, en ese sentido, de qué forma responden/resisten y construyen su capital simbólico las artistas dentro de dicha escena musical. Se examinó cómo dicha resistencia se expresa en sus acciones y su producción. Se tomó como objeto de estudio la producción musical de la banda guayaquileña de punk-rock femenino Las Chepas, de la cual soy fundadora. Esto incluye la gestión como banda y las piezas gráficas, musicales y audiovisuales. Para ello elaboré un texto usando la autoetnografía como medio, entendiendo que, al ser miembro fundadora e integrante de la banda, soy también objeto de estudio, construyéndolo desde una narrativa personal. Asimismo elaboré un documento a partir de fuentes académicas que proporcionaron un soporte teórico. Posteriormente, realicé entrevistas a diferentes agentes culturales, así como a participantes de la escena punk local, con el fin de presentar cómo está construido el medio y explorar las relaciones de poder que se dan dentro de este. Mediante un enfoque cualitativo y por medio del análisis de contenido de texto e imagen, se identificaron las barreras a las que se enfrentan las mujeres en ese nicho, en la búsqueda y el hallazgo de su propia voz, de reconocimiento y construcción de capital simbólico, destacando sus estrategias de difusión, resistencia y empoderamiento, en donde toman como bandera los temas que atraviesan a la mujer, como el embarazo, el aborto, los afectos, el periodo menstrual, las relaciones sociales y morales, entre otros, para desafiar los modelos de la subcultura en la sociedad existente, redefiniendo su presencia dentro del panorama musical artístico contemporáneo y la escena punk local.

Palabras clave: Capital simbólico, género, mujeres artistas, feminismo, punk, identidad, subcultura, contracultura, autoetnografía

Para mi tía Roxana Nuques y mi hermana de la vida Ileana Matamoros.

Agradecimientos

A la Universidad Andina Simón Bolívar y a mi madre, Diana Ponce.

Tabla de contenidos

Figuras	13
Introducción.....	15
La justificación	19
El estado de la cuestión	20
Capítulo primero: Construcción del capital simbólico en la escena punk.....	25
Enfoque y marco conceptual	25
1. Contracultura Bases e historia del punk	27
2. El punk en el contexto latinoamericano	31
3. La presencia femenina en el punk latinoamericano	33
4. El punk en la escena nacional y local	37
5. Historia de la banda: “Unas chepas”	41
6. El capital simbólico y las dinámicas de poder	43
Capítulo segundo: Análisis de la producción audiovisual: El discurso, la imagen, signos y símbolos.....	49
1. Lo Visual	49
2. La construcción y el rol social de la mujer, la insurgencia y la emancipación.....	50
3. Análisis de la música y Fanzine Cancionero 1 y 2: Lo textual, lo visual y las contradicciones de una escena parcialmente hipócrita.....	54
4. Análisis de la producción audiovisual.....	78
Capítulo segundo: Resistencia de género y punk femenino en la producción guayaqueña ..	91
1. La escena musical alternativa entre los años 80 y los 2000: Profesionalización, difusión y agencia a través de Luis Rueda (La Trifullka), Mariuxi “DIU” Fernández (Diez80) y Elizabeth Coronel (Pukarana).	91
2. Nuevas generaciones: Experiencias, tensiones y rupturas de mujeres músicas en la escena punk actual.....	112
3. Gestores y productores: El quehacer cultural independiente, desde los márgenes.....	127
4 Guayaquileña linda florcita de primavera:	
Así no se comportan las niñas	134

5. Entre el Sildenafil y el Escapel: Declaraciones de unas Chepas Por Ileana y Liberty	139
6 Espacios de circulación y la hostilidad del medio	141
7 Estrategias de circulación y producción: El DIY y el autofinanciamiento	144
Conclusiones.....	147
Lista de referencias	159

Figuras

Figura 1. Página del cancionero de Las Chepas, 2019.....	67
Figura 2. Página del cancionero de Las Chepas, 2019.....	69
Figura 3. Página del cancionero de Las Chepas, 2019	70
Figura 4. Página del cancionero de Las Chepas, 2019.....	71
Figura 5. Página del cancionero de Las Chepas, 2019	72
Figura 6. Página del cancionero de Las Chepas, 2019	73
Figura 7. Página del cancionero de Las Chepas, 2019.....	75
Figura 8. Página del cancionero de Las Chepas, 2019.....	76
Figura 9. Portada del cancionero 2, de Las Chepas, 2022.....	81
Figura 10. Página del cancionero de Las Chepas, 2022	82
Figura 11. Página del cancionero de Las Chepas, 2022	83
Figura 12. Página del cancionero de Las Chepas, 2022.....	84
Figura 13. Página del cancionero de Las Chepas, 2022.....	86
Figura 14. Página del cancionero de Las Chepas, 2022.....	87
Figura 15. Página del cancionero de Las Chepas, 2022.....	88
Figura 16. Página del cancionero de Las Chepas, 2022.....	89
Figura 17. Página del cancionero de Las Chepas, 2022.....	91
Figura 18. Fotograma del video Escapel, 2022.	95
Figura 19. Fotograma del video Escapel, 2022.	96
Figura 20. Fotograma del video Escapel, 2022.	97
Figura 21. Fotograma del video Harta, 2022.	98
Figura 22. Fotograma del video Harta, 2022.	99
Figura 23. Fotograma del video Harta, 2022.	99
Figura 24. Fotograma del video Harta, 2022.	100
Figura 25. Fotograma del video Harta, 2022.	102
Figura 26. Fotograma del video Harta, 2022.	104
Figura 27. Fotograma del video Harta, 2022.	105
Figura 28. Fotograma del video Harta, 2022.	106

Introducción

La necesidad de investigar/cuestionar el capital simbólico surge como una respuesta al arraigado sistema patriarcal que permea las estructuras socioculturales, económicas y políticas, planteando desafíos en cuestiones de género que merecen un análisis crítico y reflexivo.

En Latinoamérica, la cuestión de género en la escena punk se torna evidente en ciertos contextos, ya que, al ser mayormente dominada por hombres, lo que acentúa y reproducen normas y conductas patriarcales y machistas, una característica profundamente enraizada en la cultura latinoamericana.

En nuestra experiencia como banda Las Chepas, estos desafíos se presentan en cuestiones de género, particularmente en el dominio masculino dentro de la escena musical punk local. Esto da pie a la discriminación de una banda formada, al inicio, solo por mujeres. Ejemplos de ello son situaciones como el abandono en grupo de espectadores varones al subir nosotras al escenario, o la marginación ejercida por parte bandas reacias a tocar o colaborar con nosotras, debido a que visibilizamos problemáticas machistas dentro de la escena punk local. Además, desde el inicio, elegimos el nombre de la banda como respuesta anticipada a conductas machistas y discriminatorias dirigidas a nosotras por nuestra genitalidad.

Otro aspecto relevante son los roles de género estereotipados, que se derivan de las expectativas sociales sobre lo que significa ser mujer en la sociedad guayaquileña. Esto se evidencia en cuestionamientos provenientes incluso de nuestras propias familias, quienes muchas veces no validan y rechazan nuestra conducta y producción como banda, así como los temas tabúes que abordamos, pues, en sus palabras, “eso no lo hacen las mujeres”. En el caso de Ileana Matamoros, cofundadora de la banda, también fue cuestionada por su propia familia, que consideraba su participación como una forma de “tirar por la borda su trabajo serio”, ya posee estudios en periodismo, comunicación y cine. Desde esa perspectiva tocar y cantar en una banda que aborda sin tapujos temáticas de género implicaba “perder el respeto por hablar de esos temas tan terribles”, en el caso de mi familia específicamente mi padre apelaba por ponerle otro nombre a la banda.

Este tipo de situaciones no son exclusivas de Guayaquil y pueden observarse también en otras ciudades del Ecuador, donde se mantienen ciertas expectativas sobre el

comportamiento y los roles de la mujer, dependiendo del contexto cultural. Gabriela Costa (2012, 51), en su trabajo sobre una mirada feminista en la escena punk de Quito, señala que:

Las consecuencias de la división del trabajo moderno, donde la mujer se consideraba naturalmente destinada a las labores domésticas, mientras el hombre lo era a los espacios públicos dejaron como herencia la predominancia de los hombres en los espacios públicos de la escena, como se desprende de la observación en los conciertos. De hecho, los hombres llegan a triplicar a las mujeres en número tanto en el público como en las bandas.

Si bien en algunos espacios pueden observarse desafíos relacionados con los roles de género, estas experiencias no representan la totalidad de la escena musical en Ecuador. En ciertos contextos persisten expectativas tradicionales sobre la conducta y el rol de la mujer; en otros, se muestran dinámicas distintas y más inclusivas. Sin embargo, aquí pondré el foco sobre las dificultades, con el fin de identificarlas para posteriormente contrastarlas con una escena local más amplia.

En consecuencia, otra problemática que ha atravesado a la banda es la violencia de género, manifestada en relaciones interpersonales, tanto psicológica como físicas.

También se observa el control sobre el cuerpo y la sexualidad, que se refleja, por ejemplo, en controversias sobre el comportamiento o la vestimenta, en normas y restricciones sociales implícitas, en cuestionamientos sobre decisiones sexoafectivas e incluso la limitación de derechos reproductivos.

Un ejemplo de esto es la experiencia de Ileana, a quien se le negó la venta de una pastilla del día después por parte de una farmacéutica alegando que no era ético. Este hecho se difundió en redes y llegó hasta un pronunciamiento del Ministerio de Salud a través de la red social Twitter (actualmente llamada X).

La autora María E. León Rodríguez (2008, 85) expresa que; “La diferencia se muestra en un contexto social, cultural, económico y político en donde las mujeres no poseen los mismos derechos que los hombres. La diferencia de las mujeres constituye su propia condición de grupo oprimido, en tanto enuncia una regla o una norma de conducta universal que permite la dependencia y la dominación masculina”.

La académica Romina Lerussi expone la situación en las que se hallan algunas mujeres en cuanto agentes sociales, a quienes no se les da suficiente reconocimiento por empleos de cuidado o, denominado por ella como “*los trabajos sucios*” (Lerussi 2020, 2732-2736). Las expectativas sociales han actuado como engranajes que perpetúan estos roles y delimitan la autonomía y el desarrollo de las mujeres en las industrias creativas y

culturales de la escena sociocultural, pues hay una moral vigente, la cual cuestiona a la mujer que se salga de la norma o que desafíe su rol de género.

Las cuestiones de género generan obstáculos en la esfera sociocultural, provocando invisibilización, estigmatización y violencia hacia las mujeres, lo que plantea la necesidad de buscar representación, voz propia y liderazgo. En ese sentido, a pesar de todos estos desafíos, se han generado manifestaciones y resistencias dentro del campo cultural y contracultural musical. Juan Marulanda (2012, 1) comenta al respecto:

[...] esta escena se ha caracterizado por estar dominada por hombres, dando como resultado que sus símbolos y rituales se basen en gran medida en una masculinidad hegemónica o tradicional. A pesar de esto, la explosión del punk supuso un paso adelante para las mujeres, pues a través de este se adentraron en las vertientes más duras del rock y reivindicaron un papel más activo en la música y en la sociedad, siendo una de sus expresiones más nítidas y primerizas, la formación de bandas femeninas o lideradas por ellas.

Las Chepas surgieron como una respuesta natural a la falta de representación de mujeres en la escena local, convirtiéndose en referentes dentro del punk guayaquileño. Transformamos los problemas de género y tabúes como la menstruación en piezas musicales y audiovisuales. Nuestro estilo irónico, satírico y humorístico, alejado de la militancia directa, ha generado identificación en el público femenino y un fuerte impacto en la audiencia.

En el caso de las cuestiones de género, cómo el dominio masculino, empezamos a cuestionar las "actitudes de machito" en los temas musicales, así como los problemas masculinos tales como la impotencia, la drogadicción y la violencia de género. La misma presencia en los escenarios tocando estos temas ya significaba una respuesta a esa hegemonía que se había construido desde la masculinidad. La denuncia de dichas actitudes, así como la denuncia de situaciones de violencia que se daban dentro de la escena cultural, nos costó la marginación por parte de grupos musicales más posicionados. Incluso estamos vetadas de algunos espacios "importantes" donde se organizan los conciertos de música extrema en Guayaquil.

Nuestra respuesta a la exclusión fue organizar nuestros propios eventos y gestionar la producción y difusión de manera autónoma, como forma de resistencia. Frente a roles y estereotipos de género, adoptamos una postura contestataria mediante el lenguaje y la vestimenta, provocando o reinterpretando identidades en nuestros videos. Por ejemplo, la negativa a vender la pastilla del día después a Ileana inspiró la canción *Escapel*, abordando la situación con ironía y humor.

En cuanto a la producción gráfica, musical y audiovisual, está cargada de estos tipos de elementos, a veces simbólicos y a veces explícitos. El uso de disfraces y la caracterización de personajes como prostitutas, hombres, curas, religiosos, farmacéuticos, superhéroes, entre otros, forman parte de la construcción de la narrativa visual en nuestros videos.

Consideramos que todas estas acciones expuestas hasta ahora son una forma de resistencia, ya que seguimos adelante a pesar de los obstáculos y las limitaciones. En nosotras hay una lucha diaria para mejorar nuestras vidas, entendiendo y exponiendo todas esas violencias y problemáticas a las que estamos expuestas, ya que el silencio nunca nos benefició.

Hemos observado que la participación activa y la resistencia a este sistema patriarcal tienen sus castigos, pero también sus recompensas. Por ejemplo, la retribución y recepción por parte de la audiencia, mayoritariamente mujeres e integrantes del colectivo LGBTQI+, quienes se identifican plenamente con nuestras canciones. También ha existido una apertura de instituciones universitarias, como iniciativas de invitarnos a tocar en sus eventos. En esta misma línea, en relación con las instituciones, la banda ha sido parte de investigaciones académicas.

Otro aspecto es haber motivado a otras mujeres a formar sus propias bandas, algo que nos han expresado, incluso se ha creado una comunidad, la cual ya traspasa las fronteras. Es decir, a partir de nuestra producción y la resistencia, hemos ido construyendo un capital simbólico. También comprendemos que los cuestionamientos a la realidad que sufren las mujeres, la resistencia al cambio por parte de las estructuras patriarcales, conllevan un castigo, como la marginación a quienes cuestionen el sistema; marginación que ha venido incluso de supuestas militantes feministas. Estas situaciones contribuyen a la imposibilidad de participación e inclusión de diversidades de experiencias, que en las mujeres se torna evidente, por miedo o vergüenza a ser señaladas. Estos contextos influyen en la participación y toma de decisiones, generando un asentamiento en los estereotipos de género. Silvia Lobos (2023, 36) nos comenta al respecto:

Las decisiones que toman las mujeres a lo largo de sus trayectorias están muy influenciadas por su contexto social, cultural, económico, institucional y tecnológico... pese a que el sector creativo y cultural tiene una alta participación femenina, existen segregaciones laborales en la cadena de valor, reforzadas por estereotipos de género.

La intención de este trabajo es analizar las dinámicas culturales y sociales del punk guayaquileño y la construcción del capital simbólico, desde nuestra experiencia como banda y en comparación con otras mujeres músicas. Asimismo, se estudia nuestra producción musical, audiovisual y gráfica, identificando las formas de resistencia presentes en su gestión y creación. Para ello, desarrollé el documento en primera persona desde una posición autoetnográfica, con el fin de entrelazar aquellos aspectos personales que se entretajan con los aspectos históricos, sociales y culturales de ser una mujer música. Además, al ser fundadora e integrante de la misma, tengo una posición privilegiada en cuanto a la información y las experiencias vividas, dado que son contextos que me han atravesado directamente. Por ende, se desarrollará una investigación con el fin de responder a la siguiente pregunta central:

¿De qué formas se construye el capital simbólico de la banda de punk-rock femenino Las Chepas dentro del circuito musical local, y como las cuestiones de género y la resistencia se manifiesta en su producción gráfica, musical y audiovisual?

Planteándose como objetivos específicos los siguientes:

- a) Analizar el contexto y el circuito musical de la contracultura ecuatoriana y de qué forma la banda Las Chepas construyen su capital simbólico.
- b) Analizar la producción gráfica, musical y audiovisual de la banda de punk-rock femenino Las Chepas y de qué forma ponen de manifiesto la resistencia y las cuestiones de género en dichas piezas.

Justificación

El tema punk ha sido abordado desde diferentes perspectivas, tanto como fenómeno musical, como movimiento contracultural, sus componentes, su estética, etc. Aun así, en el contexto local, no se ha analizado el punk en bandas conformada por mujeres ni se ha conceptualizado y reflexionado sobre la construcción de capital simbólico de dichas bandas dentro de un circuito mayormente masculino, ni sobre cómo se manifiestan las cuestiones y problemas de género en sus producciones. De ahí que se realice el análisis de la banda Las Chepas, no solo por ser una banda de mujeres con orientación feminista (no militante) que toca y expone temas y problemáticas de género en su producción, sino también porque desde 2015 existía una ausencia de bandas conformadas únicamente por mujeres en la escena guayaquileña.

La única banda referente de punk-rock hardcore ha sido la agrupación Las Pukarana (2003), quienes siguen activas hasta el día de hoy, pero son de hardcore. Por

otro lado, ha habido bandas de punk, pero su existencia ha sido esporádica, como la banda Las Ácidas. Con lo cual, desde esa fecha, la banda Las Chepas es la única que se ha movido en el circuito local tocando diferentes temas de género que atraviesan a la mujer, como el dominio masculino, los roles de género, la violencia de género, el control sobre la sexualidad y el cuerpo, la estigmatización de los procesos biológicos naturales como la menstruación, la sexualidad y la falsa moral por mencionar algunos aspectos.

Los años siguientes aparecieron otras bandas de mujeres afines al mismo discurso, en algunos casos manifestando que encontraron inspiración en Las Chepas.

Estado de la cuestión

El movimiento punk en los años ochenta señaló los problemas de violencia de género y sexualidad, utilizando un discurso irónico para revertir o destacar cómo la sociedad sexualiza el cuerpo de la mujer. Al mismo tiempo, las mujeres no podían hablar de su propio cuerpo sin ser moralmente devaluadas.

En los ochenta, en México; “Una mujer en la calle era casi sinónimo de ‘mujer pública’” esto es, prostituta, revelando el papel de los roles tradicionales femeninos (Cornejo, Urteada 1998, 18). Hoy en día eso no ha cambiado mucho; si bien las mujeres latinoamericanas tienen más derechos y participación laboral, sigue existiendo un machismo arraigado. Esto hace más difícil entrar a espacios oficiales y contraculturales si no se cumplen con una complacencia femenina, es decir, bajo los parámetros de los roles tradicionales femeninos.

Este trabajo busca explorar las complejidades y tensiones en la representación y participación de las mujeres en el espacio contracultural punk, utilizando diversas fuentes y el archivo memorístico personal. Ser mujer y punk implica un doble reto, pero también un doble despertar de la conciencia. En Latinoamérica, estos cuestionamientos de género reflejan una problemática global. Un ejemplo de esto podemos verlo en la investigación titulada *Punk y feminismo: El devenir de Polikarpa y Sus Viciosas*, realizada por Juan Marulanda, quien ya desde la introducción nos advierte la tendencia de caracterizar al punk con movimiento contestatario en respuesta a situaciones coyunturales, pero no siempre atendiendo y dejando de lado las contradicciones que se dan adentro del mismo movimiento, donde se reproducen patrones que no escapan de los conflictos de clase, raza, sexo y género. Al respecto señala:

Las lecturas que suelen predominar sobre el punk son aquellas que lo conciben como una respuesta particular a diferentes problemas coyunturales. Puede decirse que estas formas de representarlo lo idealizan como una acción contestataria, que surge de unos contextos específicos e interviene en ellos de múltiples maneras. Sin embargo, existen otros tipos de lecturas donde el punk se concibe como algo, sobre todo, contradictorio, nunca ajeno a los conflictos de clase, raza, sexo y género. Esta forma de abordarlo hace énfasis en su naturaleza esencialmente dialógica, donde, dependiendo del espacio, el momento o el tema, se muestra como una acción de respuesta, pero también como un reproductor del sistema (Marulanda, 2021, 1).

Dentro de su análisis en torno a la banda Polikarpa, (la primera banda abiertamente feminista y con bandas conformadas únicamente por mujeres en Colombia) donde expone como la banda enfrenta las cuestiones de género y se enfrenta a las ya conocidas desigualdades basadas en jerarquías de sexo, género y clase. Al respecto Marulanda, expone:

Andrea Restrepo, guitarrista de Polikarpa, deja de presente que ellas no le dan mucha trascendencia a eso, “pues lo importante no es ser las primeras o las pioneras, sino qué resultado ha generado esto. Lo importante para nosotras es que cada vez haya más bandas de mujeres”²¹⁵. Para ella, “Polikarpa ha generado un ejercicio de transformación del imaginario de los roles de género en la escena musical. El punk es algo totalmente patriarcal, sobre todo en un contexto latinoamericano. Nosotras hemos estado en espacios donde la gente ha sido muy agresiva, tanto hombres como mujeres” (2021, 123).

Aunque esta investigación, centrada en una banda de mujeres, aporta luces sobre problemáticas de género, se realiza en otro país y contexto. En el ámbito local, los estudios sobre punk son principalmente historicistas, y escasea el material que aborde género, siendo uno de los pocos el trabajo por Gabriela Costa, 2012: *Disputar, ceder y ganar espacios. una mirada feminista a la escena punk de Quito*, ya mencionado.

En este trabajo la autora explora la complejidad del ordenamiento de género en la escena punk de Quito, considerada un movimiento contracultural juvenil de resistencia. Los principales ejes de análisis son el discurso, la distribución de los espacios y las actividades dentro de esta escena. La categoría analítica central es el género. Este trabajo se centra en la situación de las mujeres y las minorías sexuales en un entorno predominantemente compuesto por hombres heterosexuales.

La investigación busca responder a la pregunta: ¿Cómo se construyen las relaciones sociales y de poder en torno al género en la escena punk de Quito? En donde Costa (2012), concluye que:

La escena punk política reproduce la identidad punk. Esto es, una identidad de lucha en contra de la estructura jerárquica representada por el estado y otras instituciones con jerarquías de poder. En ella, se busca luchar por la igualdad y se busca abrir espacios para evitar la discriminación. Una de las luchas es la de lograr la equidad de género. Entre todo

esto, las palabras y las actitudes de la gente que asiste a la escena reproducen el mismo sistema binario de género, especialmente en lo que se refiere a actitudes no reconocidas como sexismo. (83-84).

En la investigación también identifica que la resistencia dentro de la escena tiene múltiples aristas, entre ellas la de la sociedad, el estado y la sociedad punk tradicional. Por otro lado, respecto al género, señala que hay diferentes niveles respecto a la construcción identitaria que hacen de ellos mismos. Por una parte, se mantiene el discurso de igualdad y no discriminación, por otro se politizan las expresiones de las bandas mediante expresiones feministas de situaciones privadas, a través de la lírica. La autora Gabriela Costa expresa que:

La diferencia entre estos dos tipos de expresión del punk es que quienes adhieren la identidad abiertamente anarquista o de resistencia tienen un discurso político que incluso incluye términos técnicos. Mientras tanto, aquellos con una identidad más difusa, apoyan la cuestión de la equidad desde un discurso relajado que mira al sexismo como una cuestión cultural más que de responsabilidad propia (2012, 85).

Sin embargo, aunque la investigación tiene un enfoque feminista, el trabajo corresponde al 2012, más de una década atrás, por lo cual amerita ser expandido desde un análisis de la producción musical y las imágenes generadas por las bandas punk de mujeres, tomemos en cuenta que este campo no es estático, sino que van cambiando las posiciones de sus agentes según la acumulación de capital que se vaya generando.

Otro trabajo encontrado respecto a la escena musical fue *Nos veremos en el escenario: prácticas musicales locales dentro del género del rock y mercados globales* (2005) de María Bedoya Hidalgo.

En esta investigación, la autora se enfoca en el circuito independiente de la música rock en Quito, analizando la producción, circulación y consumo del género musical.

Expone y sostiene la importancia de abrir el debate en torno a las industrias culturales y su relación e incidencia en las vivencias de los jóvenes urbanos. Así, la investigadora crea puentes para entender el fenómeno, partiendo de la experiencia local y de qué forma se da la inserción en audiencias más amplias. Entre las conclusiones de la investigación, Bedoya sostiene que:

El panorama de gestación de propuestas artísticas rockeras es complejo, en la medida en que, siempre está (des)conectado a los flujos internacionales de comercio musical y atravesado por la problemática entre su “autenticidad” y el mercado. En este sentido, articular la categoría de agenciamiento independiente nos sugería el pensar en cómo los significados construidos alrededor de la música ponderan ciertas formas de comercialización o no de los productos finales y configuran escenarios, en donde, el

intercambio de bienes culturales está mediado por el espacio público del concierto o las posibilidades que se articulan para la generación de un circuito (2005, 76).

El trabajo de Bedoya (2005) ofrece claves sobre inserción y circulación en la escena musical, pero se centra en Quito, por lo que se requiere una revisión actualizada que incorpore esta perspectiva central para la investigación. Otro trabajo más actual encontrado en los Cuadernos de Etnomusicología fue el artículo científico de Luis Pérez (2019): “*Aportes para un estudio etnográfico del punk en Guayaquil*”. Sin embargo, en esta investigación señala que las fuentes documentales son insuficientes, de ahí que el autor diseñara una investigación basada en informantes con el fin de establecer una cronología. Al respecto Luis Pérez (2019, 102) señala que:

Si bien en la actualidad existen numerosas publicaciones y referencias bibliográficas sobre el punk en los países de habla inglesa, francesa y alemana, es todavía un campo fértil en el contexto hispanoamericano. El investigador etnográfico que se enfrenta al punk debe lidiar con una información dispersa en fuentes documentales y en muchas ocasiones, con la susceptibilidad de los informantes. Para el presente trabajo, algunos potenciales informantes se negaron a colaborar esgrimiendo que el punk es rebeldía y cualquier forma de “petrificación académica” es considerada traición a la actitud punk, así como una forma de venderse al “sistema”.

En este sentido, difiero de esa postura no colaborativa, pues el conocimiento es una forma de enfrentar al sistema. Y desde cierta posición privilegiada, al ser yo habitante y participante de la escena, es importante generar conocimiento académico a través de la propia experiencia y testimonio. Tal como el autor señala, es un campo fértil que amerita ser investigado.

Un último documento es el desarrollado por Juan Gabriel Sarmiento Quiroga (2019) “*Historia y contracultura del punk en Guayaquil (1980-2010)*”, en donde expone el desarrollo de la escena punk en Guayaquil desde sus inicios, usando como parte de sus fuentes entrevistas que realiza a agentes del medio. Si bien este documento expone un panorama más completo sobre la escena punk guayaca, deja de lado las exploraciones respecto a cuestiones de género. De hecho, las menciones a bandas punk femeninas y su colaboración en la escena son escasas, e incluso nulas.

Metodología de trabajo

Mi acercamiento a Las Chepas no nació desde una distancia académica, sino desde una implicación directa, afectiva y política. Hablo no solo como investigadora, sino también como una de las fundadoras de la banda, lo que determina de manera decisiva la forma en que se construyó este trabajo. Desde esa doble condición: sujeto de estudio y

parte del objeto analizado, opté por una metodología autoetnográfica y cualitativa, en la que la observación, la participación, la escritura y el análisis se entrelazan. No se trató de estudiar a la banda como una entidad externa, sino de reconocirme dentro del mismo entramado de experiencias, tensiones y búsquedas colectivas desde mi ser como mujer.

Este trabajo asume que Las Chepas no pueden entenderse solo como una banda musical, sino como una práctica de resistencia simbólica que articula discursos sobre cuerpo y género. La autoetnografía fue el eje central de la metodología, reconociendo que mi propia subjetividad forma parte del campo cultural analizado. La observación y la experiencia se retroalimentaron constantemente: al analizar a Las Chepas también reflexionaba sobre mí misma, sobre mis tensiones con la autogestión, la corporalidad, la maternidad y las formas de creación desde los márgenes.

El análisis de Las Chepas se contextualiza históricamente en la contracultura y el punk, combinando enfoques de sociología, feminismo y estudios visuales. Bourdieu permite comprender su posición en el campo musical y la disputa por capital simbólico, mientras Butler y Lagarde facilitan leer sus prácticas como actos performativos y políticos desde el cuerpo femenino. Para el análisis audiovisual y gráfico, se aplican los postulados de Gillian Rose, considerando fanzines, cancioneros y videoclips como un archivo afectivo y vivo que revela colaboración, precariedad y afecto. La lectura estética y biográfica se entrecruzan, mostrando cómo el cuerpo y la experiencia funcionan como dispositivos de resistencia y capital cultural.

El trabajo también combinó entrevistas en profundidad con agentes y gestores de la escena guayaquileña, concebidas como conversaciones horizontales basadas en confianza y memoria compartida. Aunque se utilizó un formato semiestructurado, los diálogos permitieron reflexionar colectivamente sobre temas recurrentes: falta de pago, maternidad, autogestión, precariedad y tensiones entre arte y sobrevivencia.

Durante la escritura del documento, opté por una voz híbrida, que combina el análisis crítico con la narración en primera persona. No busqué ocultar mi implicación, sino hacerla explícita como parte del proceso epistemológico. Mi posición no es la del observador neutral, sino la del cuerpo implicado que reflexiona desde su propia vivencia y memoria. Estuve ahí: formé parte de esa historia, toqué en esos escenarios, participé en la producción de los videos y en las conversaciones que los hicieron posibles. Por ello, este trabajo se construye desde una mirada autoetnográfica que reconoce el valor epistemológico del cuerpo y de la experiencia.

Capítulo primero

Construcción del capital simbólico de Las Chepas en la escena punk

Enfoque y marco conceptual

Para la elaboración de este documento consulté diversas fuentes bibliográficas. La investigación se organiza en dos núcleos: el primero analiza la contracultura punk y la construcción de capital simbólico, enfocándose en la banda y su producción: videoclips, letras y fanzines, con el fin de examinar la resistencia, el abordaje de problemáticas de género y las estrategias narrativas visuales y sonoras que se emplean. El segundo núcleo estudia el posicionamiento de la banda en la escena local, a partir de entrevistas con actores y gestores, explorando relaciones de poder y la inserción de las mujeres en el ámbito cultural under.

En el primer núcleo de la investigación, es necesario definir qué es la contracultura, para lo cual se acude al trabajo de Tania Arce en su obra *Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación?* (2008), quien hace un recorrido por las diferentes acepciones de contracultura y subcultura, entendida esta última como un grupo social que se crea y desarrolla dentro y/o al margen de la cultura hegemónica.

Complementando esta conceptualización, se utilizará el trabajo realizado por Andrea Restrepo, 2005. *Una lectura de lo real a través del Punk*, el trabajo de Janire Sagasti, 2018: *Lo punk como referencia expresiva en determinada pintura contemporánea occidental*, el documento realizado por Luis Pérez: *Aportes para un estudio etnográfico del punk en Guayaquil*, y el trabajo realizado por Gabriela Costa, 2012: *Disputar, ceder y ganar espacios. una mirada feminista a la escena punk de Quito*, con el fin de definir y dar contexto al espacio cultural tanto global como local.

Continuando con esto, se tomarán las ideas de Pier Bourdieu en torno al capital, haciendo énfasis en lo que denominó como capital simbólico, acudiendo a textos como *El sentido práctico* (1980), *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario* (1992) y *Razones prácticas: Sobre la teoría de la acción* (1994), complementándolo con el texto de José Fernández: *Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu* (2012).

El capital simbólico se entiende como las formas de poder y prestigio que no necesariamente se relacionan con poseer una posición económica privilegiada o con la acumulación de posesiones materiales, sino más bien la legitimación y el reconocimiento social y cultural de un individuo o grupo.

Para el análisis de la producción de la banda acudiré a la obra de Judith Butler titulada: *Cuerpos que importan, Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, donde la autora sostiene que el género es una construcción social y cultural, y que se produce y se reproduce a través de actos repetitivos y comportamientos determinados esperados en la sociedad. Actos estéticos, del habla, de comportamiento etc. van constituyendo la identidad/resistencia de género, siendo este una performance que responde normas y convenciones de la cultura y la sociedad. A estas normas pueden ser objeto de resistencias y cuestionamientos, lo que amplía las posibilidades de expresión de género.

La idea de *Los cuerpos que importan*, de Butler, plantea que ciertos cuerpos son reconocidos como legítimos, mientras que otros son marginados o patologizados. En esta investigación, esto se relaciona con las expectativas sociales sobre ser mujer, cuestionadas tanto en la vida cotidiana como en la escena contracultural.

Otro concepto importante es el de autonomía de género desarrollado por la autora ya citada, Marcela Lagarde, en obras como *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (2005) y *Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres Memorias* (s.f.), donde se examina los planteamientos acerca de la toma de decisiones, el lugar como mujer y la construcción de autonomía, que no solo refiere a términos materiales, sino también a la emancipación de los roles sociales y las normas de género.

Los contenidos expuestos anteriormente se enlazan con la parte visual. Para completar la parte de análisis visual vamos a tomar el concepto Gillian Rose (2019) y su texto *Metodologías visuales: una introducción a la investigación con materiales visuales*, donde explora diferentes dimensiones de la imagen en la contemporaneidad, en sus modalidades como tecnología, el lugar de la imagen misma y el lugar social, así como el papel del espectador en la construcción de sentido de la imagen.

La segunda parte de la investigación consistió en entrevistas en profundidad a gestores, productores y músicos, con especial atención a mujeres artistas del circuito independiente. El objetivo fue comprender las dinámicas de poder, organización y

tensiones de género en la escena, generando un diálogo horizontal y reflexivo más allá de la simple recopilación de testimonios.

Como una de las fundadoras de Las Chepas, asumí este proceso desde una posición doble: la de interlocutora y participante, lo que implicó reconocer que las entrevistas no se producían en un marco neutral, sino dentro de una red afectiva y política compartida. En muchos casos, las entrevistadas eran compañeras con quienes habíamos coincidido en escenarios, festivales o procesos autogestionados. Esta cercanía favoreció la confianza, pero también demandó una ética del cuidado y del reconocimiento mutuo, ya que la conversación no solo activaba la memoria individual, sino también la colectiva, revelando, en algunos casos experiencias comunes de precariedad, exclusión y resistencia, en otros lo contrario. Cada voz aportó a una cartografía afectiva y feminista de la escena guayaquileña.

Estos elementos son clave para analizar las manifestaciones visuales y culturales de la contracultura punk, especialmente desde bandas femeninas de rock punk. Conceptos como punk, contracultura, género, poder, capital simbólico, autonomía, resistencia de género, semiótica e imagen permiten comprender la producción artística y su impacto en la transformación social.

1. Contracultura bases e historia del punk

A continuación, se definen conceptos clave como la contracultura, que constituye el campo de análisis de este trabajo, donde se disputan capital, jerarquías y relaciones de poder. Este marco teórico permite comprender cómo se construye el capital simbólico en el punk, sus formas de resistencia y las estrategias de oposición frente a la cultura hegemónica, situando además el contexto histórico del movimiento.

Tania Arce en su obra *Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación?* (2008), hace un recorrido por las diferentes acepciones de contracultura y subcultura, el cual se usará como apoyo para el desarrollo del contenido.

Por subcultura se entiende un grupo social que se desarrolla dentro o al margen de la cultura hegemónica, compartiendo características, valores, códigos y estética que los diferencian del mainstream. Estas identidades pueden formarse en torno a gustos, creencias, etnia o posición política, generando cohesión y sentido de pertenencia dentro del grupo. Al respecto, Tania Arce (2008, 262-263) nos da una definición en base a los teóricos de los setenta y posteriores:

[...] para los estudios culturales, es aquel grupo de jóvenes en desacuerdo con las ideas hegemónicas de los años 70 del siglo pasado, en Inglaterra. Este desacuerdo lo demuestran con actitudes y valores de resistencia reflejados, principalmente, en un estilo que busca diferenciarse de la cultura parental y dominante, pero sin dejar de estar relacionados.

[...] la corriente de los estudios culturales propone ver a los grupos como una subcultura que tiene por objetivo ser una resistencia de la cultura dominante. Por su lado, los estudios posculturales ven a esta subcultura como un grupo con expresiones efímeras y estables.

Si bien la subcultura se forma dentro de la cultura dominante, no necesariamente va en contra de las instituciones o valores de dicha cultura más amplia, sino que a veces se crea y funciona junto a esta, así, por ejemplo, la subcultura de los Otakus se cohesiona por sus gustos hacia el anime, el manga y la cultura japonesa, tienen sus propios códigos y expresiones, pero no niegan ni van en contra de la cultura dominante, sino que conviven con ella.

En contraste, tenemos la contracultura, Tania Arce citando a Fadanelli nos define la contracultura como “aquello que se caracteriza ir en contra de cualquier institución y de los pensamientos considerados hegemónicos, dominantes de esa época. El autor plantea que la contracultura se constituye como un contrapeso de la cultura que va a estimular su evolución” (Fadanelli 2000, citado por Arce 2008, 264).

En este sentido, el punk en un inicio nace como una contra respuesta a la cultura hegemónica en el contexto social de Reino Unido y Estados Unidos, desafiando las normas sociales y culturales del *establishment*.

En un contexto de posguerra, la recesión económica tuvo un impacto notable en las sociedades. Al respecto Andrea Restrepo (2005, 10) dice lo siguiente: “A finales de la década de los sesenta las sociedades industriales avanzadas se veían amenazadas por la crisis del petróleo, que repercute dentro de cada una de ellas. Inglaterra venía afrontando un bajo crecimiento económico que, en la década del setenta, la colocó en una situación cercana al colapso”.

Para el año 1975, la tasa de inflación en el Reino Unido se disparó, el desempleo aumentó y hubo una baja importante en las exportaciones. Esto fue acompañado del fracaso del estado de bienestar con la supresión de políticas sociales ocasionó un malestar generalizado con gran impacto en la juventud (Bracho 2021, 6).

Paralelo a esto, en Estados Unidos se desarrollaba un contexto similar. La estancación económica y la alta inflación se convirtieron en un fenómeno que sumergió a los ciudadanos en una profunda crisis. Sumado a esto la crisis del petróleo agravó las

condiciones de la producción industrial, algo que se tornó evidente en ciudades como Nueva York, en donde se evidenciaba una alta tasa de desempleo, una decadencia urbana y la desatención por parte las instituciones públicas.

El contexto político, marcado por escándalos como Watergate y la guerra de Vietnam, generó desafección ciudadana hacia las instituciones. Al mismo tiempo, el rock de décadas anteriores perdió su sentido contracultural y se volvió más comercial.

El rock se había convertido en una gran industria que requería de una costosa producción y de un conocimiento musical específico. Esto hizo que el rock se consolidara como un medio excluyente, sobre todo para los jóvenes de los sectores bajos de la sociedad; para estos jóvenes el rock ya no era considerado como una válvula de escape” (Restrepo 2005, 11).

La desafección hacia las instituciones, la ausencia de referentes culturales y la falta de identificación con la cultura dominante generaron las condiciones para una nueva expresión juvenil. El punk, surgido como respuesta orgánica de resistencia y búsqueda de representación. Janire Sagasti, citando a David G. Torres, nos da esta definición: “[...], el Punk es una reacción crítica al sistema. [...] El Punk implica una reivindicación de otras actitudes. Una actitud de confrontación en la que, de nuevo, la superficie es central” (Torres 2015, 34 citado por Sagasti 2018, 42).

Entonces, cuando hablamos del punk, también estamos hablando de un movimiento de contracultura, entendiéndolo así por su posicionamiento y pensamiento en contra de las instituciones dominantes, tanto a nivel político, social y estético.

La música y el género punk es el lugar que las juventudes encontraron para poder manifestar su inconformidad con estos temas, no solo es un movimiento contra cultural musical sino también una expresión artística, un territorio para promulgar sus propios temas de interés. Daniel Bracho (2021, 18) lo describe así:

A pesar de que los 60’s fueron una génesis de la acentuación de las rebeldías juveniles en las ciudades y las sociedades, el punk marca una distancia con el hipismo, este último tiene una connotación pacífica que promueve los valores del “amor y paz”, los colores vivos, y el resistir desde una actitud fresca, armoniosa. Los punkeros hacen música con rabia, son pesimistas, no tiene cabida los valores del “amor y paz” porque para ellos el mundo es represión, conflicto, caos. Dentro del punk se ve también a las personas desvinculadas con el mundo y consigo mismos, abandonadas al alcohol y las drogas, porque el ambiente punk no juzga a los sujetos que tienen ese modo de vivir, contrario a otros espacios donde este sería vilipendiado o rechazado.

El estilo musical se caracterizó por ser crudo, sin sofisticaciones, con pocos acordes, cortos, sucios y agresivos. Deliberadamente se ponía poca intención de un sonido

pulcro, esto en contra respuesta y rechazo al rock comercial. Las canciones eran de poca duración, con ritmos rápidos y estructuras simples.

La voz en el punk no buscaba ser melodiosa, sino expresiva, irónica y provocadora, rechazando la complejidad del rock comercial. Las letras reflejaban frustración juvenil y críticas directas a la cultura hegemónica y al sistema, usando un lenguaje común y contundente. Un caso paradigmático fue el de la banda Sex Pistols en contra de la autoridad monárquica y la sociedad británica, canción donde señalaban a la reina Isabel como una autoridad represiva en una sociedad donde no hay futuro. Bracho (2021, 10-11) comenta que:

Támesis el 7 de Junio de 1977, el mismo día de la celebración de los 25 años del jubileo de la reina de Inglaterra. Tocaron la canción “God Save The Queen”, una canción que habla de la reina como un agente de poder represivo y fascista, además de su emblemático “No Future for you” una premisa identitaria y filosófica del punk frente al mundo. Todos los integrantes junto a McDowell fueron arrestados y los Sex Pistols a causa de este suceso comenzaron a tener fama.

Entonces, el estilo musical ha sido el canal primordial para poder expresar de la manera más frontal las inconformidades sociales pues “El punk en su propio discurso, a través de las letras de las canciones, refleja las fallas sociales que la lógica colectiva procesa y oculta, descentrando e invirtiendo el sentido de las cosas, porque el movimiento punk, así como su realidad, pueden verse como el inverso de la razón colectiva. Para sus practicantes la vida es la muerte” (Restrepo 2005, 10).

La estética punk, más allá de la moda, utiliza el cuerpo y el espacio como dispositivos contraculturales. Al igual que la música, la vestimenta desafiaba normas sociales, rechazando el orden y la pulcritud en favor de una apariencia transgresora. “El hecho de renunciar a una estética estandarizada implica una resistencia frente a los convencionalismos sociales” (Sagasti 2018, 53). Se usaban atuendos desgastados, sucios, remendados. En los accesorios se manejan elementos como cadenas, alfileres, ganchos. También recurrente uso a elementos de cuero asociados a la violencia y al dolor, también a lo provocativo y al fetiche sado. En cuanto al maquillaje se desdibujan los roles de género, se usaba exageradamente, este era usado por hombres y mujeres, se tenía una tendencia hacia la androginia, desmarcarse del estereotipo.

Una de las referentes femeninas que marcó la pauta para la estética punk fue la diseñadora Vivienne Westwood, quien en con experiencia con culturas juveniles y su acercamiento prácticas artísticas y la moda supo desarrollar una estética articulada y afín al pensamiento disruptivo de este movimiento. Junto al manager de los Sex Pistols,

Malcolm McLaren establecieron una tienda en Londres. Bajo el nombre de *Let It Rock*, luego *Too fast to live, too Young to die* y luego renombrada como *SEX*.

La tienda funcionó como un espacio de resistencia simbólica frente a la estética hegemónica de los años 70. Westwood desafiaba normas sociales, sexuales y políticas, incorporando la práctica del bricolaje, reutilizando elementos y dándoles un nuevo significado. Bajo esa lógica de descontextualización y resignificación no solo se encontraban los objetos, sino también los símbolos, entonces también se podía encontrar en la indumentaria elementos pornográficos o simbología nazi resignificada, con una intención de transgredir, desmarcarse e incomodar. Verónica Orospe (2020, 32) señala que:

Las modas y accesorios personalizados proporcionaron marcas de distinción individual. Tales transgresiones estilísticas ofrecieron un sentido temporal de empoderamiento y un sentido positivo de diferencia a través del cuerpo como un sitio de expresión y lucha. Desde chamarras de cuero hasta minifaldas, pasando por prendas *genderless*, las mujeres punks vistieron en contra de la convención social y sexual”.

Esta forma de operar significó una manera de organizar los elementos estéticos y crear una narrativa semiótica propia, bajo una producción autogestionada, un *Do It yourself* (DIY) que va a ser característico del punk.

A partir de todos estos planteamientos, hay que reconocer también que, como todo movimiento, este ha evolucionado, se ha fusionado y derivado hacia otras ramas y corrientes culturales, incluso teniendo conflictos a nivel interno, como los producidos por las disputas del capital simbólico protagonizadas por el género, la incursión de actores sociales femeninos dentro del movimiento en escenas específicas, etc. Teniendo en cuenta esto, el término contracultura adquiere más dimensiones en la actualidad, así lo detalla Arce (2008, 264) recogiendo el pensamiento de varios autores:

Fadanelli (2000), Villarreal (2000), Martínez (2000) y De Jandra (2000) consideran que no existe la contracultura, ya que de acuerdo con los autores la gente sigue esperando que el Estado brinde algún tipo de ayuda u ofrezca algo, como becas, apoyos, descuentos, etc. En la actualidad, el término contracultura es utilizado para hacer referencia a aquellas acciones o actividades que tratan de salir de los estándares. Bajo esta lógica, diferentes grupos de jóvenes lo utilizan para hacer hincapié en la diferencia y en la propuesta de nuevas visiones y perspectivas.

2. El punk en el contexto Latinoamericano

En América Latina surge entre finales de los setenta e inicios de los ochenta, en diálogo con los contextos sociopolíticos de represión, crisis y desigualdad. Aunque existieron antecedentes como *Los Saicos* en Perú, el punk se consolidó como un

movimiento contracultural influido por bandas anglosajonas, pero reinterpretado desde las realidades locales.

En México, inicialmente fue un consumo cultural de clases medias dentro de lógicas mercantiles, pero pronto se transformó en una práctica contracultural en barrios marginales. Al respecto, Arcelia López-Cabello (2013, 186) indica:

Estos otorgan un matiz particular a esa nueva ola musical e imprimen a lo punk un carácter contestatario cuyas letras ubican a un enemigo (el Otro simbólico, represor, generalmente se trata de la policía), e intentan explicar su estar en la vida, sus emociones y desacuerdos.

En Colombia, el punk emergió en medio de la violencia del narcotráfico y la represión estatal. Llegó inicialmente por consumo de clases medias y altas, pero pronto permeó a sectores populares. Bracho (2021, 36) apunta lo siguiente:

El punk en Medellín como tribu urbana y como fenómeno local establecido se hizo en los barrios populares que llevaron la experiencia del punk más allá de lo musical, porque también fue una experiencia filosófica, estética y territorial.

En Chile, el punk surgió bajo la dictadura de Pinochet, caracterizada por control autoritario, censura y represión de la disidencia. pronto se popularizó en sectores empobrecidos, adquiriendo una dimensión política y estética propia dentro de la dictadura. Benítez, González y Senn (2016, 198) respecto a este contexto exponen lo siguiente:

Si bien parece claro que el punk y el new wave surgen en Chile asociados a los sectores eliticos, rápidamente y comenzando la década de los 80', el estilo se mesocratiza y populariza. Un caso ejemplar es el de un punk originario de la populosa -y para entonces pauperizada- comuna de Pudahuel entrevistado en la revista ¿Qué Hacemos? Testimonio que evidencia cómo el punk y el new wave, aún en su proceso germinal, comienzan a tener presencia en la juventud urbano-popular, con una apropiación diferenciada del estilo ajustada a las propias condiciones materiales y simbólicas.

El punk se consolidó como herramienta de resistencia y denuncia frente a la violencia de los regímenes autoritarios, convirtiendo la rebeldía simbólica en un acto con riesgos sociales reales, incluso de muerte. “En dichos espacios-tiempos, desarrollar discursos y acciones políticas de disenso puede acarrear muerte, tortura o persecución” (Uzcátegui, 2022 como se cita en Pérez 2024, 4).

En otros contextos, como en Argentina, el punk aparece en un escenario de cambio social postdictadura, con la vuelta a la democracia. Con lo cual sus letras apostaban por reclamos o expresiones en contra de la represión, protesta contra la autoridad. En una

entrevista realizada por Juliana Schmitt (2019, 225) al periodista y escritor argentino Daniel Flores, este expresa que:

No son ideas “exclusivas”, pero diría que el punk argentino, sobre todo el de los inicios del movimiento, tuvo una impronta particularmente politizada. Hay que recordar que el punk comenzó a tomar algún impulso aquí precisamente en el momento en que terminaba una dictadura militar y el país acababa de perder una guerra, por las islas Malvinas.

El punk latinoamericano desarrolló rasgos propios en contextos de dictadura y cambio social. Su paso de las élites a los sectores populares generó códigos locales y una estética basada en el hazlo tú mismo, reinterpretada no como crítica al consumismo, sino como respuesta a la escasez material. Al respecto Flores señala: “Debido a la falta de recursos, el “hazlo-tu-mismo” era realmente total. No era solo una elección: no quedaba alternativa” (Schmitt 2019, 257).

Ante la falta de recursos, los jóvenes de sectores populares, convirtieron la creatividad en una forma de resistencia. El bricolaje y el hazlo tú mismo surgieron de la escasez, dando lugar a una estética punk propia influenciada por el espíritu provocador de Westwood y el uso del cuerpo como expresión disidente. Sobre el punk en el contexto latinoamericano Nicolas Donoso (2014, 47) señala que:

Bajo este contexto histórico, el Punk como parte del género Rock comienza a permear a la sociedad latinoamericana principalmente en países como: México, Argentina, Brasil, Chile y Colombia, sobre todo porque se comienza a percibir entre la juventud el sentido de rebeldía o insatisfacción, que, aunque el rock lo poseía, era más elocuente en el punk y principalmente en el Punk inglés de tendencia anarquista.

En síntesis, el punk latinoamericano, aunque conservó su esencia y filosofía, se redefinió como una respuesta más cruda frente a la violencia, la censura y la desigualdad propias del contexto social y político de la región.

3. La presencia femenina en el punk latinoamericano

En el contexto latinoamericano, la escena punk estuvo marcada por la presencia de figuras y agrupaciones de mujeres que se desmarcan de los roles patriarcales abiertamente. En México destacan figuras como *Zappa Punk*, seudónimo de la activista Patricia Moreno, quien es considerada una de las referentes de la escena. En el cono sur tenemos referentes como Patricia Roncal, conocida posteriormente como *T-ta*, la cual fue líder del grupo *Empujón Brutal*. En Colombia tenemos la banda *Polikarpa y Sus Viciosas*, considerada una de las bandas más potentes del punk feminista.

Estas agrupaciones crearon espacios de resistencia simbólica donde la música sirvió para cuestionar tanto el orden social como las dinámicas internas del campo contracultural, abriendo camino a las generaciones siguientes.

Aunque en el contexto latinoamericano el punk cuestionó abiertamente los autoritarismos, la represión y las lógicas mercantiles del capitalismo, una revisión histórica muestra que, de manera consciente o inconsciente, reprodujo dinámicas patriarcales similares a las que buscaba combatir, como la discriminación de género, la violencia simbólica y física, la marginación y la estereotipación de las mujeres dentro de la propia escena. En el texto *Des/armando la escena: narrativas de género en el punk*, Nagore García Fernández (2012, 5) nos expone esta paradoja:

Al mismo tiempo que se rompe con ciertos elementos de la hegemonía social, se reproducen más o menos ciegamente otros. Este fenómeno se materializa muy fuertemente en relación al género en diversas manifestaciones culturales y/o campos del saber-poder, (...) Así, nos encontramos con numerosos ejemplos donde, dentro de una aparente radicalidad social, se mantienen formas clásicas de dominación masculina.

Esta exclusión se evidencia en la invisibilización de las mujeres dentro de los relatos oficiales del punk, producto de las lógicas patriarcales presentes en la escena underground. La mirada masculina dominante las relega a roles secundarios o decorativos, negándoles espacios de reconocimiento simbólico y agencia creativa. Desde una perspectiva bourdieusiana, esta marginación responde a desigualdades estructurales en la distribución del capital económico, social y cultural, controlado principalmente por hombres que ejercen el poder y la legitimación dentro del campo. Podemos entender entonces que la validación de las mujeres en la escena punk, en ciertos contextos, se ve atravesada por las mismas relaciones de poder que se dan en el espacio social, aunque paradójicamente este espacio se proclame como anti autoritario. García (2012, 15):

En lo que refiere al punk, mi hipótesis es que dentro del propio campo tendrían lugar tanto injusticias de distribución como de reconocimiento. Podemos pensar, y por utilizar los mismos términos que Bourdieu, en quién posee mayor capital económico, cultural y social”.

El punk latinoamericano actúa de forma ambivalente: desafía al sistema, pero a la vez reproduce la violencia y dominación masculina dentro de su propio movimiento. Un ejemplo de esto lo encontramos en las referentes femeninas mencionadas. En el caso de México lo podemos ver en la aparición de las *Chavas Activas Punks (CHAP'S)*. Esta agrupación nació en Ciudad de México en octubre del año 1987, y es una consecuencia directa de las formas de exclusión hacia la mujer.

La agrupación surgió de forma orgánica, integrada por más de treinta mujeres de barrios populares que enfrentaban machismo y exclusión incluso dentro de la contracultura punk, entre Laura, Zappa, Ana Laura y Verónica (formadoras de la banda *Virginidad Sacudida*) (Wälty 2016, 71). En ese entonces, las mujeres dentro del movimiento punk ocupaban roles subordinados, pasivos o marginales. Así lo expone Inez Cornejo y Maritza Urteaga (1998, 18):

Eran básicamente parejas de algún chavo; servían para cotorrear con la banda (esto es, para ir a bailar con los chavos y las más lanzadas para tener relaciones sexuales); otras servían para guardar estupefacientes y preparar la comida; y otras, para los "putazos", o sea para entrar al frente en las broncas. Roles a los cuales en ese entonces se sumaban, por el momento histórico que atravesaban como identidad punk, el de participar como organizadoras y no solo cocineras (en las tocadas), de secretarias en la elaboración de fanzines y, las menos, en el de escritoras de estos últimos.

Ese malestar las impulsó a unirse y construir una identidad propia frente al punk masculino. Las CHAPS articularon grupos femeninos, desarrollando proyectos creativos y organizativos que afirmaban una identidad colectiva desde la experiencia de ser mujeres. Cornejo y Urteaga (2016, 19) lo indican de la siguiente manera:

El "nosotros" femenino y punketa se define básicamente por el reconocimiento de su diferencia con el "otro" masculino-punketa. En contraposición al estatus o rol que se le impone desde varias instituciones, principalmente desde la familia y desde la moral hegemónica que convierte a las chavas en vírgenes o putas.

Esta decisión de trabajar al margen de sus pares varones generó tensiones dentro de la escena. Sufrieron boicots, interrupciones y acusaciones misóginas que las marginaron temporalmente, evidenciando una doble lucha: ser punk frente a la sociedad y ser mujer dentro del propio punk. (Cornejo y Urteaga 2016, 18-19).

Esta tensión también se replicó en otros países. En Perú, el caso emblemático fue el de Patricia Roncal aka *María T-ta*, vocalista de *Empujón Brutal* y fundadora de *La Concha Acústica*, banda conformada íntegramente por mujeres. María T-ta irrumpió en la escena musical peruana con una propuesta radical y provocadora que desafiaba los valores conservadores de la Lima de los años 80s. Su propuesta se distanciaba del rock y del punk tradicional al expresar una subjetividad femenina insumisa, abordando temas como el género, el cuerpo, la sexualidad, el clasismo y la violencia hacia la mujer, y redefiniendo así los códigos del punk desde una perspectiva propia. "Como música y portavoz, fue la primera en introducir una crítica a los roles de género de ese momento,

en particular al machismo y al discurso antisistema subterráneo” (Fabiola Bazo 2017, 116).

Esta postura generó una serie de incomodidades desde diferentes sectores, tales como medios de prensa hasta en los mismos espacios alternativos, llegando a ser censurada, rechazada y ridiculizada. Al respecto Shanee Greene (2012, 84) menciona:

[...] aunque la singularidad de sus presentaciones provocó algo así como curiosidad pública, también resultó en que ella se convirtiera en el blanco central de la misoginia dentro del movimiento. De acuerdo con varias fuentes, recibió una cantidad excesiva de burlas de parte de la mayoría de jóvenes que formaban la escena. Esta es la contradicción que más se recuerda sobre María T-Ta: el coraje que mostró en el escenario frente a audiencias formadas completamente por hombres y la frecuencia con la que justamente esa misma audiencia la interrumpió, le insultó, se burló de ella y le escupió por mostrar ese coraje.

La radicalidad estética y discursiva de María T-ta la situó en conflicto con la represión estatal peruana, donde cualquier disidencia podía ser criminalizada. Su actitud provocadora activó los mecanismos de control, que respondieron con agresiones físicas y psicológicas. El 14 de octubre del año 1986, se perpetró el asesinato del presidente del directorio del banco Industrial, el vicealmirante Gerónimo Gafferata Marazzi, por parte de terroristas de Sendero Luminoso. Este hecho provocó uno de los toques de queda más largos decretados para la ciudad, de febrero del 86 a julio del 87. Ese día, María T-ta se encontraba esperando a una amiga en la puerta, mientras sostenía su libreta y un fanzine *Punto de Placer*. Las autoridades del *DIRCOTE*, al percatarse de su presencia y ver que su firma contenía una doble “A” encerrada en un círculo, la asociaron con el movimiento terrorista MRTA (Movimiento revolucionario Tupac Amaru), procediendo con su detención. Fue vejada, insultada y torturada (Greene 2012; Bazo, 2017).

En este sentido, algo que quiero resaltar, es que ella hizo una comparación respecto a lo vivido con las experiencias de su propio entorno punk. Así lo expone Bazo (2017, 120):

Según sus propias palabras, fue sometida a “una pequeña tortura de cinco horas”. La vendaron, la asfixiaron, le “metieron la cabeza a un váter”, la “empujaron”, “marearon” e insultaron con “palabras gruesas” como “puta y un montón de vainas”. Luego, ella declaró que por dentro se “reía porque esa agresión está en todas partes, en los mismos conciertos, tus mismos patas te dicen todo eso”.

La experiencia de María T-ta evidencia la agencia femenina en el punk y los riesgos de ser mujer disidente, con el cuerpo como espacio de violencia física y simbólica. A pesar de ello, estos contextos no frenaron la participación femenina, sino que

impulsaron prácticas de resistencia más fuertes, generando cooperación, creación y denuncia dentro de la contracultura latinoamericana. Dentro de ese marco podemos mencionar a la banda *Polikarpa y sus viciosas*, la primera banda de alineación netamente femenina en Colombia y abiertamente feminista. Formada en los años noventa, la banda se consolidó como referente del punk femenino latinoamericano, denunciando la violencia patriarcal y politizando la experiencia de género. Su propuesta, más allá de lo musical, articuló punk y feminismo a través de la autogestión y la acción comunitaria. Sus letras, cargadas de fuerza y denuncia, abordaban la violencia hacia las mujeres, la autodefensa, el deseo y la resistencia ante regímenes autoritarios.

La irrupción de Polikarpa y sus Viciosas, banda íntegramente femenina y feminista, sacudió la escena punk colombiana, dominada por lógicas masculinas. Su presencia evidenció las contradicciones del movimiento, que, pese a su discurso antisistema, replicaba prácticas de exclusión y desigualdad hacia las mujeres. Esto deja al descubierto aquella paradoja ya mencionada a lo largo del texto:

Paradójicamente, esta escena, que en un principio se consideró “antitodo” y posteriormente “libertaria” o “anarquista”, acabó gravitando sobre los viejos prejuicios machistas y de apariencias del “sistema”. Así, la forma en la que se desarrolló muestra cómo se preserva y reproduce la subordinación cultural en muchos aspectos, tornándose en uno de ellos como un fiel reflejo de la posición subalterna que tradicionalmente se le ha asignado a la mujer y donde la organización colectiva sigue siendo una prerrogativa masculina (Marulanda 2021, 2).

El simple acto de su presencia ya significaba un acto de denuncia frente a la hegemonía masculina dentro del movimiento. Las letras de sus canciones ya se potenciaban con críticas directas al patriarcado, la violencia sexual, el conflicto militar y la guerra, funcionado, así como dispositivos de resistencia y denuncia, visibilizando las cuestiones de género.

Como muestran las CHAPS, María T-ta y Polikarpa y sus Viciosas, las mujeres en el punk latinoamericano enfrentan una doble exclusión: por ser punk y por ser mujeres. Su participación constituye una forma de resistencia que cuestiona las jerarquías internas del movimiento y redefine sus códigos, visibilizando las desigualdades de género dentro de la contracultura.

4. El punk en la escena nacional y local

El punk llegó a Latinoamérica no como una réplica de Europa o Estados Unidos, sino adaptándose a contextos locales específicos. Jóvenes de clases medias y altas trajeron

estas propuestas musicales, que luego se difundieron hacia barrios periféricos, dando lugar a reinterpretaciones de la estética, los símbolos y la música frente a la cultura dominante. Ecuador también formó parte de este proceso en el año 1983, de la mano de Oscar Aníbal Ambruzzini, más conocido como *Prema*, una figura callejera desbordante, un ciudadano argentino que llegó a permutar en el templo Hare Krishna de Guayaquil. Un sujeto de la calle que encarnaba tanto en su estética como en su proceder un sentido punk. En un artículo de Martín Gonzáles (2017) lo retrata como un ser excéntrico e inconfundible: “Dicen que usaba unos pantalones rotísimos. Que llevaba una rata de juguete colgada de la oreja a modo de piercing. Que tenía su pelo rubio siempre parado con una cresta. Que de su cinturón colgaba una vaina de revólver, en la que cargaba un banano”.

En ese contexto se da de forma fortuita la relación con Gastón Thoret, quien era músico guayaquileño de formación cosmopolita, proveniente de una familia adinerada, gerente de una disquera en Los Ángeles y propietario de una casa ubicada en Urdesa norte, que funcionaba como centro de encuentro de la escena rockera de la época. Ahí se dio el primer encuentro entre Thoret y *Prema*, lo que devino en la creación de la banda *Descontrolados*. Por una parte, Thoret aportaba en los arreglos y la dirección artística basado en su conocimiento musical, mientras *Prema* generaba las letras cargadas de crítica social y aportaba con su ideario punk. A ellos se sumaron Mohan Vilas Dasa como baterista, y Peter Llerena como bajista. “Adicionalmente había dos coristas, una de ellas, la esposa de Mohan Vilas, también era krishna”, indica González (2017).

El poder adquisitivo y el conocimiento musical de la agrupación permitió que pudieran sacar un disco en 1984, Juan Sarmiento (2019, 26) menciona:

Descontrolados lanzó su primer disco en el año 1984 bajo el sello discográfico Emporio Musical, lo cual evidencia el poder adquisitivo de los integrantes de la banda para poder costear la producción musical y la existencia de una industria musical que tenía interés en géneros musicales asociados con el rock.

Dentro del imaginario punk guayaquileño, la incursión de *Prema* no solo representa una chispa fundacional del movimiento, sino también una figura trágica con un fatal desenlace. Respecto a la muerte de *Prema* en 1988, Luis Pérez (2019, 97) escribe:

El cantante fue asesinado en el Barrio del Centenario, conocida zona residencial de la alta burguesía guayaquileña de la época. De acuerdo a las reseñas de la prensa, el cantante fue asesinado por medio de múltiples puñaladas que recibió en el cuello. El porqué del crimen y el nombre del asesino son desconocidos al día de hoy, lo que ha traído como

consecuencia que se formase una leyenda en torno a esta figura de la música punk en Guayaquil.

Una parte interesante para mí en esta investigación fue descubrir que un familiar mío, mi tía Roxana Nuques Franco, intervino y participó en algunos coros y grabaciones de la banda Descontrolados. Este hecho fue significativo pues conectaba una etapa histórica dentro de mi investigación con un aspecto personal y familiar, ya que ella fue una referente e incidió en mi formación.

Ella nació en Esmeraldas, pero vivió en Guayaquil cuando era un preadolescente. Actualmente tiene 72 años y vive en Estados Unidos. Antes de terminar su etapa universitaria intervino como corista y a veces solista en el primer grupo mixto del Ecuador llamado *Los Errantes*. Su productor Efrén Avilés, de *IFESA*, tomaba temas de otros países y los adaptaba al grupo. Posteriormente mi tía, como música, intervino en uno de los coros de la banda Descontrolados.

Al ser preguntada por el apoyo de la banda respondió:

No había apoyo (..) ellos se autogestionaban, de su propio bolsillo hacían las presentaciones. Una vez en su casa, en el patio de su casa hicimos una, en la segunda avenida de Urdesa y bueno fue mucha gente, y les encantó. Pero no había futuro económico para apoyar este tipo de música punk” (comunicación personal, 2025).

Sobre descontrolados expresa:

Creo que descontrolados en ese tiempo representó la protesta social, de un capitalismo injusto. Y la doble moral de la sociedad, eso era lo que más le importaba hablar, decir, a Gastón, las injusticias sociales y sobre todo la hipocresía. Entiendo que Prema también intervenía en las letras, porque esos temas le interesaban, la denuncia social. Cuando supe que Prema había muerto sí me dio mucha pena, porque era un cantante mezcla de grunge y punk muy original. Era un cantante genial, lo reconozco. Y la música de Gastón Thoret era muy original, excelente, siempre me encantó. Pero fue muy incomprensible. (comunicación, personal 2025).

Este escenario condensa la situación social del país, a la vez que pone de manifiesto un cierre simbólico de la primera etapa del punk en Ecuador. Con la disolución de Descontrolados, la escena musical, particularmente la punk durante de los años ochenta, entró en una fase de latencia. Durante un largo periodo no se evidenciaron propuestas que siguieran la línea disruptiva y contestataria, dejando un vacío que recién se empezaría a llenar en los años 90s, con la creación de nuevas bandas juveniles.

Desde la separación de descontrolados hasta la conformación del movimiento punk guayaquileño hubo un espacio de tiempo donde parece no haber exponentes. la segunda ola de la punk iniciada por Notoken y Kaos en 1991 provocó el surgimiento de una

infinidad de bandas que han explorado el género desde su raíz hasta las diversas vertientes derivadas del mismo (Sarmiento 2019, 27).

Esta segunda ola de músicos emerge en los 90s, a partir de grupos juveniles que encontraron afinidad en la música punk consumida por el traslado del consumo cultural a partir de los viajes de familiares, jóvenes de clase media y alta que podían permitirse viajar a otros países, o por medio del envío de encomiendas, que incluían vinilos, por parte de algún familiar en el exterior. Un patrón que hemos visto repetido en todos los contextos. Sobre la clase social de estos jóvenes Sarmiento (2019, 32) indica:

En la línea del punk en Guayaquil han surgido incontables bandas provenientes de distintos sectores de la ciudad: en el sur Barrio del Centenario, La Saiba, Pradera (todas) y Acacias; en el norte Urdesa (todas), Alborada (todas), Sauces (todos), Ceibos, Kennedy (todas). También en sectores como Bellavista (alta y baja) que une al norte, centro y sur de la ciudad, y Puerto Azul, ubicado en Vía a la Costa, lo que evidencia que socialmente los integrantes de las bandas han pertenecido la clase media y clase alta.

Ante la ausencia de estructuras formales, estos jóvenes impulsaron colectivos autogestionados que mediante el principio DIY (Do it yourself) desarrollaron estrategias de supervivencia y producción cultural, “donde se hacían las cosas por ellos mismos y sin necesidad de las grandes disqueras” (Gonzales 2019, 33). A partir de aquí el punk empezaría a circular llegando a varios puntos del país, y adaptándose a sus propios contextos locales, como el caso de Quito. Respecto al Punk en Quito, Fernando García señala:

Posteriormente empiezan a surgir más bandas que expresaban en sus letras los problemas sociales y la crisis de la época, acrecentándose a nivel de país hasta llegar a la capital ecuatoriana. La coyuntura que atravesaba el país dio lugar a que varios jóvenes se unan a este movimiento, la transición del sucre al dólar, los malos gobiernos, el feriado bancario, etc. Fueron temas que generaron odio e inconformismo en los jóvenes; así, los lemas “no hay futuro”, “hazlo tú mismo”; tomaban protagonismo en los punks de los noventa en la ciudad de Quito.

En el contexto guayaquileño de la década de los noventa, el punk se desarrolla de tal forma que permitió un proceso de diversificación, en donde se articularon nuevas bandas como Notoken (1991), Kaos (1992), N.T.N. (1994), Ruido de Odio (1995), Moral Abajo (1996), Los Ultratumba (1996), Agente 86 (1996), Camisa de fuerza (1998), 69 segundos (1998), Rek (1998), G.O.E. (1998), La demencia Extrema (1999), Inwait (1999), SK-Van (1999), Potato Head Punks (1999), Pavimento (1999), y Diez80 (1999).

Los estilos de estas bandas variaban entre el punk, el post punk, el hardcore punk el ska punk y el hardcore punk melódico, pero sin abandonar la dimensión contestataria

propia del movimiento. Si bien no personificaban una ideología al extremo, sí denunciaban hechos sociales del contexto, tanto de la política como de la sociedad. En cuanto a la distribución, la llegada de las nuevas tecnologías permitió que los medios de reproducción sean más accesibles, así las canciones circulaban en casetes grabados por los propios jóvenes. Al respecto Pérez (2019) expone que:

(...) el movimiento de la música punk se desarrolló independiente de los grandes emporios comerciales, por lo cual las grabaciones circularon en formato de casetes piratas de mano en mano. La aparición posterior de un sello discográfico específico para este género en Guayaquil coincide con un momento de cambios tecnológicos del sistema, la aparición del disco láser como soporte comercial y, en consecuencia, diversas transformaciones en los métodos de grabación de las técnicas analógicas a la era digital.

El acceso a las nuevas tecnologías, así como un sentido de cooperación sirvió para articular una red de apoyo entre las bandas, generándose así organizaciones como *La Unión Punk en* (1998), lo que devino en la configuración de un circuito alternativo, por el cual circulaba la producción. Esto sirvió también para que aparecieran sellos independientes y espacios de circulación que escapaban de la lógica de mercado tradicional, evidenciando el carácter micro político de sus prácticas culturales. A comienzos del siglo XXI, la escena experimentó cambios: algunas bandas se disolvieron o cambiaron de rumbo, surgieron bares y festivales autónomos, y la llegada de internet y redes sociales aceleró la producción, distribución y expansión mediática del movimiento.

Hasta ahora se han revisado los dos únicos estudios referentes a la escena punk local, en Sarmiento Quiroga (2019) y Pérez Valero (2019), los mismos que presentan un aporte importante respecto a la historicidad de la escena, de por sí escasa. Sin embargo, al ser leídos en clave de género, revelan una ausencia importante del sujeto femenino en la construcción narrativa del punk local.

Como vimos anteriormente, existen muchas historias de mujeres con sus respectivas luchas y resistencias, tanto hacia el sistema hegemónico como a las dinámicas dentro de la misma contracultura. Es clave preguntarse cómo operaron las mujeres en el punk de Guayaquil y cómo construyeron su capital simbólico. Aunque los movimientos se postulan como rebeldes y críticos, también, reproducen prácticas violentas. En el capítulo tres se abordarán estas dinámicas desde las voces femeninas históricamente silenciadas, para entender su desarrollo en la escena local.

5. Historia de la banda: Unas Chepas

La relación con Ileana se dió porque fuí novia de un amigo contemporáneo de ella, él era músico de una banda de punk-rock local, casi me doblaba la edad yo tenía 15 años, nos presentaron en el mirador del paraíso en una de esas venidas de Ileana de vacaciones a Ecuador, ella para ese entonces estaba estudiando en Argentina, no fue hasta tres años después cuando yo tenía 18 que viajé a Argentina que coincidimos en ese país y nos hicimos mucho más cercanas, no tenía donde vivir y me invitó a establecerme en una residencia estudiantil en la calle Paraná y Corrientes, a pocas cuadras del obelisco, fue de esa convivencia que se empezó a construir una relación más sólida, basada en los afectos y el compañerismo. Ya habiendo creado vínculos que se sostuvieron en el tiempo, 15 años después ya en Ecuador, nuestra agrupación toma forma en diciembre del año 2019, de mi mano (voz y guitarra) junto a Ileana Matamoros (voz y batería).

Lo que generó el inicio de la banda fue cuando Ileana me expresa que quería tocar batería pero que había terminado con su novio, que era quien le enseñaba y con quien tocaba, entonces no tenía con quien practicar. En este contexto, le expresé que para ensayar no necesitaba a su novio y que yo podía ensayar con ella.

En esta primera juntada a ensayar y sin esfuerzo nace la banda, el nombre, y cinco canciones basadas en experiencias propias y ajenas, descubrí que Ileana y yo teníamos una química musical muy fuerte cosa que se me ha dado pocas veces y cuando se ha dado he consolidados proyectos musicales, pero esta vez era diferente a mis proyectos pasados, esta vez era la voz de dos mujeres maduras. Conscientes del prejuicio y del estigma de ser una banda de punk femenina, decidimos nombrar a la agrupación como *Las Chepas* (forma vulgar de referirse al órgano reproductor femenino en Ecuador), ya que, de manera peyorativa, preveíamos que la audiencia y los exponentes una la escena que ya conocíamos, atravesados por el machismo, así nos iban a designar (y así mismo fué). Por lo que me adelanté a esto y sugerí el nombre como forma de afrontarlo, no como metáfora, sino como provocación

Aunque al principio la banda surgió como un proyecto entre amigas, pronto notamos que nuestras canciones y temáticas eran bien recibidas, sobre todo por mujeres y personas LGBTIQ+, en un contexto dominado por bandas masculinas. Las Chepas se convirtieron así en una alternativa frente a la escasez de bandas conformadas por mujeres y temáticas diversas. Luego sumamos más integrantes, generando una dinámica de banda abierta: dispuesto a tocar con distintas personas sin necesidad de que todas estén presentes en cada presentación. Las Chepas nos caracterizamos por ser una banda de punk-rock de garaje, que habitamos la escena under guayaquileña. Nuestras canciones utilizan acordes

sencillos (quintas) y las letras son de corte irreverente y explícitas, algo propio del punk-rock de garaje, con la particularidad de que están cargadas de referencias a problemáticas que atravesamos siendo mujeres en la sociedad latinoamericana.

Respecto a la trayectoria, la banda cuenta con más de una treintena de canciones. Contamos con un sencillo denominado *Las Chepas sin censura*, así como con un álbum denominado *Acabamos Súper*. En 2022 se hizo el lanzamiento del disco *Harta*, en la plataforma Spotify.

También hemos desarrollado diferentes materiales gráficos, como dos cancioneros fanzines, y material audiovisual, incluyendo tres videoclips oficiales. Los dos primeros se llaman *Escapel* y *Harta*. En el 2024 se hizo el lanzamiento de nuestro segundo disco *Lo más*, así como del tercer videoclip oficial P.U.T.A.

Es crucial analizar cómo las mujeres en la escena punk ecuatoriana desarrollan estrategias artísticas y construyen capital simbólico, expresando resistencia de género a través de música y materiales audiovisuales que cuestionan problemáticas y tabúes. Además, la documentación de sus contextos, memoria y narrativas permite visibilizar cómo resignifican los roles de género en la sociedad. Es fundamental visibilizar la participación de las mujeres en espacios culturales y su resistencia, así como impulsar circuitos más inclusivos. El análisis de Las Chepas permitió reconocer a las mujeres antecesoras en la escena, muchas de las cuales permanecen invisibilizadas históricamente. La construcción del capital simbólico femenino requiere un enfoque crítico, analizando sus expresiones visuales y sonoras, incluso si son consideradas moralmente inapropiadas por la cultura hegemónica, para identificar desigualdades y promover un diálogo reflexivo.

6. El capital simbólico y las dinámicas de poder

A continuación, se expondrán las ideas de Pier Bourdieu en torno al capital, haciendo énfasis en lo que denominó como capital simbólico. Para tener un mayor entendimiento debemos acercarnos a los conceptos desarrollados por el teórico; el campo, el habitus y el capital.

El autor entiende a la sociedad como un conjunto de estructuras, que poseen cierta autonomía, pero que, aun siendo estructuras independientes y autónomas, estas a su vez están relacionadas entre sí en mayor o menor medida. Esta visión estructuralista de la sociedad le permite desarrollar, mediante una metáfora espacial, aquello que denominó

como campos. El catedrático Aquiles Chihu Amparán (1999) señala sobre Bourdieu lo siguiente:

En ese sentido, su propuesta toma en consideración que las estructuras sociales objetivas existen y tiene efectos sobre las prácticas de los actores sociales, a la vez que reconoce que estos efectos son mediados por la subjetividad de los actores sociales. Bourdieu sugiere pensar lo social en su multidimensionalidad y no en términos de un espacio determinado mecánica y exclusivamente por las relaciones económicas de producción (181-182).

Podemos entender los campos como espacios donde se despliegan tensiones, donde existe una fluidez social en donde se desarrollan conflictos entre sus actores. Usando la metáfora bélica, podemos entender los campos como lugares de batalla, lugar de disputa, lugares de acción dada a través de las interacciones entre los individuos.

En este sentido podemos mencionar ejemplos como el campo académico, el campo cultural, el campo medicinal, el campo de la educación, el campo religioso, el campo político, el campo del derecho, y en especial el campo de estudio de esta investigación; el campo artístico musical. De esta forma, todo lugar donde se genere un mercado en torno a un bien social dará como resultado la existencia de un campo.

Como todo conflicto, este está motivado por algo. Estos enfrentamientos se dan por los bienes que ofrece dicho campo. Entre esos bienes está el capital, concepto importante que desarrollaré a continuación.

Cuando hablamos de capital, lo primero que nos viene a la mente es el resultado de la acumulación de bienes, se nos viene la idea de lo económico, lo monetario. Sin embargo, para Bourdieu el capital no solo opera en la dimensión económica, la cual considera que reduce su objeto de análisis a un sentido de relaciones mercantiles, y no abarcando todo el sentido de su campo, sino más bien que está presente en diferentes campos tangibles e intangibles, que están dotados de un valor social. Bourdieu (2001) señala que:

Como vis insita, el capital es una fuerza inherente a las estructuras objetivas y subjetivas; pero es al mismo tiempo —como *lex insita*-- un principio fundamental de las regularidades internas del mundo social. (131)

Entonces el capital no solo se limita al sentido económico, sino que aparece en muchas manifestaciones, ya que el capital es todo lo socialmente valioso, acumulable y disputable. Bourdieu (2001, 131) entiende que: “El capital es trabajo acumulado, bien en forma de materia, bien en forma interiorizada o “incorporada”. En ese sentido, el capital

puede presentarse de diferente orden, exponiendo tres principales dependiendo del campo de aplicación; económico, social, cultural.

El capital económico corresponde al dinero, así como a los derechos de propiedad. El capital cultural corresponde a los conocimientos y saberes adquiridos en la formación del individuo tanto en el seno familiar como y en las instituciones, como la obtención de acreditaciones, titulaciones y estudios realizados, también contribuye a ello los bienes que puedan acrecentar dicho capital, como por ejemplo el poseer libros, tener una biblioteca, o bienes de interés cultural como por ejemplo obras de arte etc. Bajo ciertas condiciones, el capital económico puede acrecentar el capital cultural, entendiéndolo como la posibilidad de acceder a mejor formación. Bourdieu (2001, 136) expresa que:

El capital cultural puede existir en tres formas o estados: en estado interiorizado o incorporado, esto es, en forma de disposiciones duraderas del organismo; en estado objetivado, en forma de bienes culturales, cuadros, libros, diccionarios, instrumentos o máquinas, que son resultado y muestra de disputas intelectuales, de teorías y de sus críticas; y, finalmente, en estado institucionalizado, una forma de objetivación que debe considerarse aparte porque, como veremos en el caso de los títulos académicos, confiere propiedades enteramente originales al capital cultural que debe garantizar.

Por otra parte, el capital social corresponde a aquellas relaciones que construimos como individuos; compañerismos, lealtades, contactos que pueden influir de determinada manera dentro de un campo. Este también puede traducirse a capital económico, ya que su reproducción exige un uso de tiempo y energía, lo cual se traduce directa o indirectamente en capital económico (Bourdieu, 2001, 153). Sobre el capital social Bourdieu (2001) expresa lo siguiente:

El capital social está constituido por la totalidad de los recursos potenciales o actuales asociados a la posesión de una red duradera de relaciones más o menos institucionalizadas de conocimiento y reconocimiento mutuos. Expresado de otra forma, se trata aquí de la totalidad de recursos basados en la pertenencia a un grupo". El capital total que poseen los miembros individuales del grupo les sirve a todos, conjuntamente, como respaldo, amén de hacerlos —en el sentido más amplio el término— merecedores de crédito. (148-149)

Como mencioné anteriormente el capital es todo lo socialmente valioso, acumulable y disputable, en ese sentido y entendiendo las diferentes formas de capital, podemos comprender que dentro de los campos específicos se dan disputas para obtener dicho capital.

Las relaciones entre los agentes culturales se dan según la cantidad de capital acumulado, ya que la distribución de dicho capital dentro del campo es desigual, siempre

está cambiando, algunos agentes ganan capital mientras otros lo van perdiendo, de ahí que siempre se esté disputando.

El individuo que ingresa a un campo específico debe valerse de su capital acumulado, sea este económico, cultural o social, e ir acrecentando para poder mejorar su posición dentro de ese campo.

El capital es lo que más valía tiene dentro del campo específico, Las relaciones y disputas entre los agentes de dichos campos, quienes poseen diversas cantidades de capital y por ende poseen mayor o menor influencia, es lo que estructura al campo específico en sí mismo. Es decir, existen tantos campos específicos como capitales, se crean en torno a estos, los campos se crean, distribuyen y organizan en torno a ese capital valioso, acumulable y disputable, un capital específico cuyos agentes desean obtener o conservar.

Comprendemos entonces que las posiciones en el campo son relativas según el capital acumulado que se posea. Podemos encontrar relaciones dominantes (cuando el capital es superior al de los otros), de dominados (cuando el capital es inferior al de los otros) y relaciones de isonomía (cuando el capital acumulado es similar al de otros agentes). Estas relaciones no son estáticas, sino que van cambiando, se van creando posiciones sociales a lo largo de la historia.

En este intercambio, ascenso o descenso de posiciones se da mediante estrategias que realizan los agentes para poder acceder y obtener capital. Esto está determinado por la formación del sujeto, por lo que tiene interiorizado, por cómo construye su sistema de apreciación del mundo, lo que le permite reconocer la valía del capital en su campo. Esta formación o educación que le permite comprender y apreciar algo dentro de un campo es lo que Bourdieu (2012) denominó *habitus*. El autor lo describe de la siguiente forma:

[...] el *habitus* no es otra cosa que esta ley inmanente, *lex insita*, depositada en cada agente por la primera educación, que es la condición no solo de la concertación de las practicas sino también de las prácticas de concertación, porque las recuperaciones y los ajustes conscientemente operados por los mismos agentes suponen el manejo de un código común y que los emprendimientos de movilización colectiva no pueden tener éxito sin un mínimo de concordancia entre los *habitus* de los agentes movilizadores (p. profeta, jefe de partido, etc.) y las disposiciones de aquellos de los que se esfuerzan en expresar las aspiraciones (213-214).

El *habitus* entonces corresponde a las estructuras sociales internalizadas por el sujeto, que se han convertido en pensamientos y percepciones mediante las cuales los

agentes procesan, comprenden y enfrentan los campos específicos en que se desenvuelve. Las formas en cómo el individuo percibe y actúa el mundo, el *habitus* es entonces algo estructural y estructurante, determina nuestra forma de actuar y cómo generamos prácticas. Como señala Julieta Capdevielle (2011, 42-43):

[...] con el concepto de *habitus* Bourdieu busca superar la falsa dicotomía entre objetivismo y subjetivismo. La recuperación del rol activo del agente –en los límites de las condiciones objetivas- en ruptura con las posturas mecanicistas del objetivismo, pero sin caer en las limitaciones del subjetivismo constituyendo así uno de los aportes más ricos de su propuesta teórica.

A partir de aquí, podemos desarrollar el concepto de capital simbólico, el cual es importante dentro de la investigación, ya que la acumulación de este capital es lo que ha posicionado a la banda en la escena punk local.

El capital simbólico se entiende como las formas de poder y prestigio derivadas del reconocimiento y legitimación social y cultural, más allá de la riqueza o las posesiones materiales, y relacionadas con los propios recursos del individuo o grupo. En ese sentido, José Fernández, citando a Pierre Bourdieu, señala que: “El capital simbólico es un poder reconocido, a la vez que desconocido, y, como tal, generador de poder simbólico y de violencia simbólica” (Bourdieu, 1991, 1999 citado por Fernández 2013,16).

Entender conceptos como *habitus*, campo y capital simbólico resulta clave para poder interpretar la forma en que nuestra banda habita, construye y disputa su lugar dentro de la escena musical guayaquileña, no solo desde una perspectiva profesional, sino también desde el punto de vista personal, social y afectivo. El *habitus* nos ayuda a entender como las experiencias colectivas se incorporan en los cuerpos, transformándolos en portadores de memoria social; el campo revela las tensiones y jerarquías en las que se define el valor social de nuestras prácticas, y el capital simbólico pone en relieve como el reconocimiento, el prestigio y la pertenencia funcionan como formas de poder y validación dentro de la escena cultural. A lo largo del documento, estos conceptos se entrelazan con el análisis de nuestra producción y la historia de la escena guayaquileña, mostrando cómo lo simbólico se convierte en un espacio de confrontación y construcción de identidad y resistencia. Nuestra creación funciona como un DIY colectivo, valorando el hacer por pasión y el trabajo conjunto por encima de la perfección. En la puesta en escena del videoclip P.U.T.A. de nuestro último trabajo audiovisual, contamos con el apoyo de amigas que caracterizaron a “las putas”, presentándolas como figuras poderosas, con capital erótico y económico.

Capítulo segundo

Análisis de la producción audiovisual: El discurso, la imagen, signos y símbolos

1. Lo Visual

Una de las formas de incidir en la escena, es mediante la cultura visual, en donde la imagen toma un rol importante en la construcción de sentido e identidad, es decir, “todos estos tipos de tecnologías e imágenes diferentes nos ofrecen visiones del mundo; reproducen el mundo en términos visuales. Pero esta reproducción incluso cuando se hace por medio de fotografías, nunca es inocente. Estas imágenes nunca son ventanas transparentes hacia el mundo. Más bien, interpretan el mundo: lo exponen de formas muy concretas: lo representan”. (Rose 2019, 41-42).

Es así como la cultura visual es el lugar perfecto para la reflexión, aquí toma importancia para el análisis de esta investigación el texto *Metodologías visuales: una introducción a la investigación con materiales visuales* (Rose, 2019). El diálogo por medio de las metodologías visuales de investigación nos permite interpretar, reinterpretar y cuestionar sobre las imágenes que nos rodean. El océano visual de la cultura contemporánea está lleno de significados detrás de cada imagen, descubriendo nuevas capas sobre la comprensión del tapiz de la experiencia humana.

Y es que “crear imágenes (al igual que estudiarlas) como parte de una función de una investigación del funcionamiento de la cultura visual podría ser una estrategia de investigación muy productiva.” (Rose 2019, 587-588).

Nuestra audiencia se identifica con las representaciones irónicas o sarcásticas sobre cuestiones de género que abordamos, encontrando un sentido de pertenencia y un espacio para construir y discutir identidades colectivas y comunitarias. Martín Barbero (1991) expresa lo siguiente:

La comunidad se define por la unidad del pensamiento y la emoción, por la predominancia de los lazos cortos y concretos y las relaciones de solidaridad, lealtad e identidad colectiva. La "sociedad", por el contrario, está caracterizada por la separación entre razón y sentimiento, entre medios y fines, con predominancia de la razón manipulatoria y la ausencia de relaciones identificatorias del grupo, con la consiguiente prevalencia del individualismo y la mera agregación pasajera. La ausencia de lazos que verdaderamente aúnen será suplida por la competencia y el control (38-39).

Vivimos en un estado de estimulación hipervisual que contribuye a la comprensión colectiva del mundo. La cultura visual siempre está en constante cambios debido a este flujo constante de imágenes, reflejando los cambios que sufren la sociedad, la tecnología y la política. Las tendencias estéticas se identifican con imágenes o incluso la creación artística como forma de sublimación.

Estos conceptos son clave para analizar las manifestaciones visuales y culturales del punk femenino, comprendiendo su producción artística como espacio de resistencia, transformación social y construcción de autonomía de género. Por ello, en este capítulo expongo y analizo las piezas gráficas, musicales y audiovisuales de nuestra agrupación Las Chepas. Expondré contenidos teóricos que se enlazan con el análisis del trabajo como son lo visual y el rol de la mujer, junto a eso analizaré el fanzine cancionero 1 y 2, exponiendo de forma detallada su contenido para tener un entendimiento de cómo están estructuradas las imágenes y los textos que creamos, y como esta configuración genera sentidos y resistencia. En la segunda parte se aborda en análisis de los videos musicales de la banda, en este se desglosa las imágenes. Una vez expuesto y revisado el material, desarrollo un cuerpo de texto que explora las distintas dimensiones y modalidades, cerrando así la primera parte

2. La construcción y el rol social de la mujer, la insurgencia y la emancipación

La presencia femenina de la banda alteró la escena punk, construyendo capital simbólico a partir de temas como la feminidad, la maternidad, las relaciones afectivas, el aborto y la política, evidenciando cómo el habitus de lo que se espera socialmente de ser mujer se reproduce incluso en los campos contraculturales. En nuestro caso, desde pequeñas sí cargamos con esa expectativa de lo que debe ser una y hacer una mujer. Crecimos escuchando como debía comportarse una señorita, como debía vestirse o con quien relacionarse porque de eso dependía nuestro “valor”. A veces, como en mi caso, esas ideas no venían impuestas con dureza, sino envueltas en el cariño o en los consejos de quienes también las habían aprendido así. No todo se da necesariamente por mandato o violencia; a veces son costumbres, gestos y palabras aprendidos que se transforman en hábitos, y que se transmiten sin cuestionamientos. Es un hecho que no todas las mujeres lo vivimos de la misma manera, en el caso de Ileana se dio de una forma más conflictiva respecto a su familia, como expuse en el primer capítulo sobre nuestra historia, pero si reconozco que esa carga cultural y social existe para todos y más para las mujeres y disidencias, acentuando diferencias arbitrariamente por el estigma del estilo musical y las

cuestiones de género, incluso en espacios que se dicen libres y contraculturales. El exponerlo fue importante para nosotras y para esa comunidad que se identifica con lo que hacemos, entender que ser mujer no significa lo mismo para todas, y que en esa diversidad encontramos nuestra resistencia.

Abonado a esto otro concepto importante es el de autonomía de género desarrollado por Marcela Lagarde en obras como *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (2005) y *Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres Memorias* (s.f.), donde realiza planteamientos acerca de la toma de decisiones, el lugar como mujer y la construcción de autonomía, que no solo refiere a términos materiales, sino también a la emancipación de los roles sociales y las normas de género. Sobre esto la autora señala:

En el caso de las mujeres, definidas genéricamente por la obediencia, la transgresión adquiere una doble significación metodológica: define los hechos de poder que socialmente traspasan las mujeres y permite evaluarlos en torno a la construcción de su autonomía. (2005, 50)

Aquí también toma importancia dos dimensiones conceptuales, el término insurgencia y emancipación. Hablar de insurgencia, en un sentido amplio refiere a la acción de revelarse y alzarse con un orden establecido, se ámbito hegemónico, institucional, cultural, político o simbólico. Dentro de la investigación, la insurgencia se vincula con formas de resistencia y respuesta activa a dichos órdenes. En este caso contra un orden patriarcal, social, afianzado en lógicas de dominio contra la mujer. Estas prácticas insurgentes develan una desobediencia activa, una rebeldía contra las normativas patriarcales que gobiernan el cuerpo, los espacios, las relaciones cotidianas, los saberes, los modos de estar en el mundo.

La insurgencia feminista implica tensiones y rupturas frente al orden establecido, cuestionando estructuras que sostienen desigualdad y violencia. En contextos marcados por colonialismo, capitalismo y patriarcado, se manifiesta como reapropiación del cuerpo, el territorio y el habla, proponiendo transformaciones radicales en normas de género, sexualidad y existencia. En ese sentido la insurgencia es desmarcarse de esas lógicas y tomar una actitud activa para socavar el régimen dominante. Es por eso que se vuelve importante recuperar y reivindicar el valor político del término insurgencia, a pesar del valor peyorativo que se le ha dado históricamente. Así lo expresa Kathryn Orcasita Benítez (2020, 6):

Somos conscientes del significado peyorativo que se le ha asignado a la palabra insurgente y a su praxis, pero también estamos convencidas de su poderoso significado ético-político para la liberación y la transformación de mujeres y hombres, así como para los pueblos, porque al asumirnos como insurgentes estamos reconociendo que somos hijas de esta época que y del actual sistema mundo, así como, las herencias coloniales y patriarcales que encarnamos. Sin embargo, no nos sentimos cómodas ni estamos de acuerdo con seguir sosteniendo este sistema y las relaciones sociales que se entretajan basados en la idea de que unas vidas son más importantes que otras. Por eso, reconocemos y asumirnos insurgentes, también es, ser consciente de los locis que habitamos y que nos convocan y nos mueven hacia narrativas y prácticas instituyentes de grietas, como lo dice Catherine Walsh, que nos permiten dar un salto e imaginar otros mundos posibles.

En este caso, la insurgencia se da en el campo simbólico de la escena punk, usando como medios estéticos, letras y símbolos que nos desmarcan de ese orden, realizando prácticas de subversión simbólica, gestos micropolíticos que cuestionan o interrumpen las narrativas dominantes.

Nuestra rebeldía se expresa desafiando los mandatos de género y la representación femenina, mediante performatividad, letras y producción audiovisual, como en el videoclip *P.U.T.A.*, donde parodiamos la virilidad masculina y mostramos cómo su autoridad depende ilusoriamente del capital económico. Silvana del Valle, citando a Segato (2019, 87), nos da este planteamiento:

De acuerdo con la antropóloga feminista Rita Segato, los hombres se encuentran presionados colectiva e individualmente por un mandato similar al mandato divino que obliga a los cristianos a evangelizar mediante el comportamiento y la palabra. El “mandato de masculinidad”, en el contexto actual de precariedad económica a la que el capitalismo los ha sometido, consiste en la obligación de los hombres de demostrar su virilidad en presencia de una creciente escasez de medios, lo que los lleva a una desesperación tal que terminan siendo “victimizados por ese mandato y por la situación de falta absoluta de poder y de autoridad a que los somete la golpiza económica que están sufriendo, una golpiza de no poder ser por no poder tener.

La insurrección impulsa la emancipación, entendida como la liberación de la subordinación y el desarrollo de agencia y autonomía. No se trata de integrarse a lógicas dominantes, sino de reapropiar espacios simbólicos y afectivos, construyendo libertad cotidiana y colectiva que desafía estructuras patriarcales, coloniales y capitalistas. El cuerpo, las palabras y las acciones se convierten en campos de insurgencia al tomar conciencia de la opresión. Debemos entender que también las expectativas de cambio e igualdad que se enuncian desde los discursos institucionales suelen quedar vacías cuando se aplican en la redistribución real del poder. De ahí que pensar en la emancipación no puede estar sujeto a la voluntad de quienes detentan el poder institucional.

Se vuelve entonces necesario cuestionarnos el espacio físico y simbólico de nuestro accionar, encontrar y construir puntos comunes de encuentro y circulación para

nuestra articulación de prácticas emancipadoras. Así lo expone Angela Rincón (2021, 341):

Pero las cifras de la presencia de mujeres en los puestos de alto nivel estatal, el bajo lugar que ocupa la “cuestión femenina” en las agendas gubernamentales, o su visibilidad solo en momentos electorales, demuestran que las tareas por hacer no son pocas para lograr igualdad participativa. Siendo muy importante estar consciente del hecho que los derechos lejos están de obtenerse a modo de dádiva o regalo por parte de quienes tienen el control del poder. Se evidencia que las luchas efectivas organizan, practican diversas estrategias que les permite desdibujar las hegemonías en beneficio de la expresión de los derechos. De esta manera, las mujeres en emancipación adquieren consciencia de su condición pública, de la conformación dialógica de las estrategias que le permitan conquistar espacios políticos. La mujer como sujeto político genera espacios para los encuentros dialógicos que provoquen estrategias para lograr emancipación. Amerita desarticular el hogar como lugar de confinamiento, emplear los espacios comunes para los encuentros dialógicos en procura de los consensos que provoquen libertad.

Todo proceso de emancipación conlleva riesgos, especialmente para las mujeres. Desafiar los mandatos de género y el orden simbólico y material que los sostiene provoca reacciones de violencia física, explícita, silenciamientos y sanciones sociales. Una de las reacciones más fuertes proviene de hombres que, pese a compartir condiciones de opresión, se sienten amenazados por el avance de los derechos de las mujeres, reaccionando con violencia o cuestionando la visibilización de estas problemáticas en contenidos musicales y audiovisuales, como en nuestro caso. De ahí que el accionar emancipador de las mujeres no solo sea un gesto individual, sino que este apoyado en acciones profundamente políticas para reestructurar las bases del orden social, o construir una propia. Silvana del Valle (2019, 87), apunta lo siguiente:

En el caso de las élites masculinas, este mismo mandato se ve refrendado no ya por una precariedad fundamentalmente económica, sino que, en lo principal –lo que también es apreciable en la reacción violenta de los varones pertenecientes a las clases dominadas– por las luchas y posiciones emancipadoras de las mujeres en todo el planeta

Y es que este accionar implica tensionar privilegios históricos, incidir en el reordenamiento de las relaciones entre los géneros, entonces las reacciones de los grupos que se sienten atacados, los sectores masculinos, incluyendo los de la contracultura punk, no deben ser subestimados, ya que representan un freno al avance real de procesos emancipatorios y de transformación.

En nuestro tema, estos conceptos de insurgencia y emancipación se cruzan directamente con lo que hacemos como banda. Desde que creamos Las Chepas, entendimos que hacer música, videos o piezas graficas no era solamente expresarnos, sino también una manera de responder y cuestionar el lugar que se nos ha asignado como

mujeres dentro del punk. Claro, en un inicio no teníamos conciencia de eso, fue después, ya en el hacer cuando notamos que el apropiarnos de esos signos que antes se nos negaban significaba para la escena un desacato a la estructura, un acto de insurgencia ante el poder de ese campo.

La emancipación implica no solo expresar oposición a través de piezas gráficas o audiovisuales, sino también construir nuestra propia voz y espacios de representación. Cada mujer vive la feminidad y la lucha de manera distinta, pero en la escena punk guayaquileña era necesario abrir un espacio que no fuera decorativo ni complaciente. Por ello, nos apropiamos de nuestro cuerpo y nuestras historias.

3. Análisis del Fanzine cancionero 1 y 2

Lo textual, lo visual y las contradicciones de una escena parcialmente hipócrita

Esa necesidad de construirnos desde nuestra propias narrativas nos llevó a explorar otros lenguajes, otras formas de circulación de nuestro contenido, más allá de la música. De ahí que nacieran nuestros fanzines, espacio donde pudimos sumar más capaz de sentido a lo que decíamos. Este funcionó como herramienta de circulación, a también para dialogar con otras mujeres que quizás no están sobre el escenario, o en el campo de la escena punk, pero que comparten las mismas inquietudes.

Un de las primeras piezas que desarrollamos fue un cancionero a modo de fanzine, que está a libre disposición. Estas piezas conforman una parte importante de nuestro proceso de construcción simbólica y de nuestra identidad como banda.

A continuación, presento un análisis de contenido, así como un análisis de su impacto en la construcción de capital simbólico dentro de la cultura punk en la escena local, algo importante no solo para las emisoras del mensaje, sino también para las receptoras de este. Como sostiene José Tinto (2013, 142) respecto al análisis de contenido:

Este es el sentido de la presencia y uso del análisis de contenido en las ciencias sociales recalcan que también puede entregarnos conocimientos acerca del emisor y de la audiencia. No es difícil justificar que nos da acceso al autor, ya que la obra es producto de su pensamiento; pero puede ser más difícil justificar inferencias en relación a la audiencia, aunque no debemos olvidar los procesos de marketing que pueden influir en la elaboración de los discursos.

Primero se presentan conceptos clave como capital simbólico, subcultura, performatividad, autonomía de género, insurgencia y emancipación, junto con un breve contexto de nuestra banda. A partir de esto, se analiza el fanzine considerando tres

dimensiones: visual, textual y el discurso de género que emerge de ambos. Gilliam Rose (2019) Plantea una manera de acercarnos a análisis de la imagen, la cual va más allá de solo ver lo que estas muestran. Para ella, es necesario pensar la imagen desde diferentes aspectos como, por ejemplo: Dónde y cómo se produce la imagen (lugar de producción), como está compuesta la imagen, porque medios circula, y como son receptadas por la gente. Estos tópicos se enmarcan en varias modalidades; la tecnológica, la compositiva y la social.

La modalidad tecnológica refiere a los medios que se usan para crear la imagen y para mostrarla. Estos pueden ser medios físicos (pintura, prensa, fotografía) o digitales (la televisión, el celular, o el internet). Luego está la compositiva, que refiere a las características materiales y visuales de la imagen, es decir colores, formas, texturas, etc. Finalmente, está la social, que abarca todo lo que rodea la imagen; relaciones sociales, instituciones, normas, aquí nos referimos al contexto que influye en cómo se ve y como se usa la imagen.

Desde los postulados de Rose, podemos referirnos al sitio de producción, es decir, las condiciones materiales, sociales bajo las cuales se producen las imágenes. En este caso, el fanzine nace desde una práctica autogestionada enunciando desde nuestras voces, voces femeninas, en el marco del campo cultural de la escena punk guayaquileña.

Nosotras tenemos dos cancioneros Fanzine publicados, que son la herencia de las inquietudes editoriales y de auto publicación que surgen de mi trabajo como artista visual y del hecho de haber tenido por mucho tiempo una editorial independiente especializada en fanzines, por parte de Ileana la experiencia que tiene como periodista de medios impresos. Entonces fue muy natural sacar nuestros cancioneros, incluso antes de sacar las canciones.

La elección del formato del *Fanzine 1*, de circulación impresa, en forma física y digital, no solo remite a las prácticas del punk arraigadas en el DIY, sino también permite el acceso como una herramienta deliberada que interviene el espacio simbólico de manera crítica. Estas tecnologías de producción permiten una máxima accesibilidad, y por ende una mejor llegada a redes más amplias de militancia visual y sonora, así como públicos afines. Esta facilidad en la distribución contribuye a la construcción y acumulación de capital simbólico, en la medida en que propiciando una mayor visibilidad, una recepción y por ende legitimación.

El fanzine está construido por una parte visual y una textual. En la primera se designan registros fotográficos, imágenes de personajes y lugares conocidos dentro de la

cultura popular local e internacional, así como recursos de internet, como viñetas de memes. Desde aquí, construimos el cuerpo del fanzine, entrelazando texto e imagen. En cuanto a la modalidad tecnológica (Rose 2019, 72) tenemos que el fanzine funciona en dos vías, una posibilidad impresa y una digital libre y gratuita, lo que permite su consumo y fácil distribución.

En la primera página del fanzine se puede observar el nombre de la banda completamente en mayúsculas: LAS CHEPAS. Dicho nombre corresponde a una especie de provocación respecto a una etiqueta en donde consideramos que probablemente nos iban a denominar así por ser una banda en principio conformada únicamente por dos mujeres, siendo chepa una forma vulgar de referirse a la vagina en el contexto local, en ese sentido como integrantes buscábamos ironizar al respecto al indicar que somos “unas chepas”, que somos todo, menos un órgano reproductor femenino. Desde ahí ya hay un posicionamiento en el sentido de subvertir dicha denominación proferirá por un machismo arraigado y de cierta forma capitalizarlo.



**LAS
CHEPAS**
CANCIONERO 1

Figura 1. Página del cancionero de Las Chepas, 2019.

Como banda Las Chepas nos presentamos a contraparte de los roles tradicionales femeninos, los usamos para exponer todo lo contrario, ya que no se busca que las piezas “suenen bonito” y “sean bellas”, no buscamos complacer. Buscamos expresar sin buscar la aprobación masculina o de la sociedad falocentrista.

Esto ya queda explícito, hay la intencionalidad de romper con los roles de género esperados en el circuito social cultural musical, en canciones como *Statement* (figura 2).

De ahí que es significativo acudir a la obra de Judith Butler titulada: *Cuerpos que importan, Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, donde la autora sostiene que el género es una construcción social y cultural, y que se produce y se reproduce a través de actos repetitivos y comportamientos determinados esperados en la sociedad. En este caso la autora entiende y describe lo que sería un *habitus* de feminidad. Actos estéticos, del habla, de comportamiento etc. que van constituyendo la identidad de género, siendo este una performance que responde a normas y convenciones de la cultura y la sociedad. A estas normas se les pueden presentar resistencias y cuestionamientos, lo que amplía las posibilidades de expresión de género. Al respecto, Butler (2002, 322-323) señala:

La práctica mediante la cual se produce la generización, la incorporación de normas, es una práctica obligatoria, una producción forzosa, aunque no por ello resulta completamente determinante. Puesto que el género es una asignación, se trata de una asignación que nunca se asume plenamente de acuerdo con la expectativa, las personas a las que se dirige nunca habitan por entero el ideal al que se pretende que se asemejen. Además, esta encarnación es un proceso repetido. Y la repetición podría construirse precisamente como aquello que socava la ambición de un dominio voluntarista designado por el sujeto en el lenguaje.

Los cuerpos no son simplemente entidades físicas, sino que están estrechamente vinculados a normas culturales y sociales que les dan significado. En este sentido, los cuerpos no son objetos pasivos, sino que tienen un papel activo en la producción y reproducción de normas de género. La idea de *Los cuerpos que importan* de Butler implica que ciertos tipos de cuerpos son considerados legítimos y dignos de reconocimiento dentro de una estructura social determinada. Por otro lado, aquellos cuerpos que no se ajustan a estas normas son marginados, excluidos o incluso patologizados.

Al ser nosotras relativamente nuevas dentro de ese campo, buscábamos una diferenciación con respecto a los agentes ya posicionados y con mayor capital acumulado. De ahí que como estrategia se plantea subvertir ese orden, apostando por la incorporación de repertorios musicales y visuales que desafíen esa estructura ya consolidada, ya que estábamos en una relación de subordinación, evidentemente todo este proceso se daba por el *habitus* construido respecto al punk, de ahí que nos moviéramos dentro de los códigos musicales de ese campo, sin perder de vista la disputa por el capital simbólico que ahí se daba.

Entonces se ponen en entredicho las cuestiones de género al no asumir ni convalidar plenamente las expectativas sociales, reflejadas también en la escena contracultural.


<p>STATEMENT</p> <p>No he venido aquí a que me digas nada, ni a que opines nada de mí.</p> <p>Si la llevo corta o la llevo larga, si estoy bien peinada, o bien depilada.</p> <p>No, no tengo miedo Somos Las Chepas</p> <p>Que si toco bien, o si canto mal, que si lo hago bien o si lo hago mal. No me importa Tu no me das de comer, ¿o sí?</p> <p>No, no tengo miedo de nada Somos Las Chepas dentadas</p> <p>Y si queremos Somos Las Chepas mojadas</p>	<p>Para nosotrxs Las Chepas no es una banda de punk, sino un gesto escénico aaaaaaaaaaaaaaaa</p> <p>sus letras ruborizan machos y despiertan poderes</p> <p>este cancionero es el registro de un momento</p> <p>instrumento para sumarse al show en vivo de Las Chepas</p>  <p>Cancionero No. 1 es una publicación de Sociedad Anómica y Las Chepas.</p> <p>Diseñado y editado por: Eduardo Vélez e Ileana Matamoros en Sociedad Anómica, en enero 2020.</p>
---	---

Figura 2. Página del cancionero de Las Chepas, 2019

Fuente: Elaboración propia

Los textos del fanzine corresponden a expresiones o cuestionamientos que se configuran en las letras de las canciones, hacemos uso de la metonimia, buscando que los significantes no estén atados a un significado concreto, sino más bien dando apertura a una interpretación abierta por parte de la audiencia, de ahí que también nos apropiemos de algunas estrofas de propuestas musicales ya establecidas y las vaciamos de significado al realizar *covers* que son tocados en otros contextos sociales y culturales (como la misma escena punk), lo que produce que sean atravesados por lecturas relativas a los temas que manejamos desde nuestra postura como mujeres.

Un ejemplo de la apropiación de fragmentos de canciones, lo podemos ver en la página diez del fanzine, en la canción *FUEGO*, la cual está acompañada por una fotografía del cantante Ricky Martin, posteriormente se expone la letra de la canción en donde de forma no explícita se activa una lectura sobre la homosexualidad reprimida de

una persona que va a misa los domingos, sin necesidad de mencionar la situación, también puede ser referirse a una relación clandestina que aspira a una relación de exclusividad.



FUEGO

Yo solo quiero estar contigo
y que tu estés solo para mí
yo no quiero ser tu amiga
yo no te quiero compartir

Pero te operan el domingo
pero te operan el domingo
pero te operan los domingos
pero te operan los domingos

Fuego de noche
Nieve de día
Fuego de noche
Nieve de día
Fuego de noche
Nieve de día
Fuego de noche
Nieve de día

Figura 3. Página del cancionero de Las Chepas, 2019
Fuente: Elaboración propia

En esa misma línea, realizamos un cover apropiándonos de unas estrofas de una canción icónica dentro de la movida punk, se trata de la canción *No eres nada*, de la banda chilena *Los KK*, una banda muy representativa de este estilo de música en su país. En este caso tomamos la estrofa y le damos un vuelco sustituyendo la frase “no eres nada” por “Latín Palace”, la cual es una discoteca motel, además de incorporar líneas que van en consonancia con el sentido provocador. Siendo esta una de las canciones que más covers se les ha hecho en la movida punk, nuestra postura como Las Chepas, es profanar lo que en la región denominan el himno punk por excelencia.

El fanzine interpela al espectador, no deja margen para la pasividad frente a sus imágenes y letras, entonces la relación entre imagen y texto es de afectación mutua, ya que las imágenes no ilustran las letras y las letras no explican la imagen. La postura contestaria se evidencia en la profanación de uno de los pilares simbólicos del punk, como lo es el cover a la canción de los KK. No es un acto meramente paródico, sino una forma de insubordinación simbólica que cuestiona el canon desde adentro, poniendo el foco y desplazando el eje de aquello que se considera auténtico o legítimo en el punk.

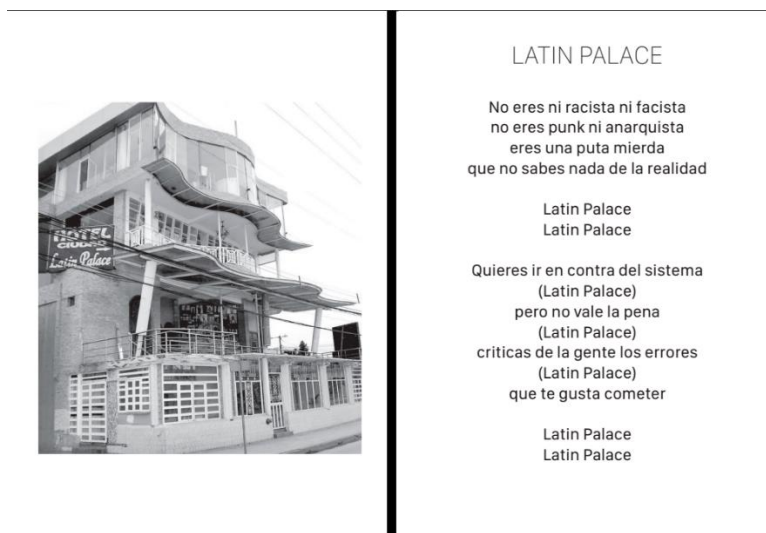


Figura 4. Página del cancionero de Las Chepas, 2019

Fuente: Elaboración propia

Bajo esa misma tónica, también presentamos el tema *Vergón*, cuya letra hace alusión al deseo sexual de un hombre, cuyas partes genitales son de gran tamaño, pero que por el consumo excesivo de drogas es impotente.

Esta canción nace de una experiencia real, cuando conversando una amiga en un bar, esta comentaba estar completamente indignada de que su ex marido, con el que tenía dos hijos, le haya sido infiel y la haya dejado, pero lo que le indignaba mas no era la infidelidad o que la haya dejado, sino el hecho de que el marido tenía disfunción eréctil, y aun así la engañó y la dejó por una mujer más joven. En ese momento ese hecho nos pareció curioso, lo que posteriormente propició la creación de la canción.

VERGÓN

Tú me quieres culear
pero la tienes aguada
tú me quieres culear
y la verga no se te para
abusaste con drogas y alcohol
y ahora ya no se te para

¿De qué te sirve ser vergón,
vergón? ¿De qué te sirve?
¿De qué te sirve ser vergón y
erector? si no tienes corazón

Figura 5. Página del cancionero de Las Chepas, 2019

Fuente: Elaboración propia

De cierta forma tocamos temas que aluden al estereotipo de masculinidad en el discurso machista, como que el tamaño de los genitales determina el valor sexual, pero lo invertimos usándolo a modo de ironía, terminado con una línea donde cuestionamos dicho valor, que se anula con una alusión a la parte afectiva, al no “tener corazón”.

El tema Vergón se inscribe dentro de la línea crítica e irónica que caracteriza nuestra producción musical, donde el humor se convierte en una herramienta de subversión simbólica. A través de la letra, cuestionamos los imaginarios hegemónicos de la masculinidad, desmantelando el mito del “macho potente” que asocia el valor del hombre con su desempeño sexual cuando en realidad a lo que nosotras nos importa son los sentimientos y la lealtad. En este sentido, el discurso de la canción dialoga con el concepto de performatividad de género, pues evidencia cómo la masculinidad, al igual que la feminidad, es una construcción repetitiva y frágil, sostenida por normas sociales y expectativas culturales. Al ridiculizar esa performatividad, la canción desarticula el poder simbólico que la sostiene y expone dicha vulnerabilidad.

Desde la perspectiva de Bourdieu, Vergón también puede entenderse como una práctica de resistencia dentro del campo simbólico, donde se disputa el capital cultural asociado a los cuerpos y al deseo. Mediante la ironía y el lenguaje popular, reconfiguramos los signos del deseo masculino, desplazando el eje del poder hacia una lectura crítica y femenina del mismo. En ese gesto, el cuerpo masculino se vuelve objeto de observación y cuestionamiento, invirtiendo la mirada tradicionalmente patriarcal. Así, Vergón no solo satiriza la impotencia sexual, sino que desactiva el capital simbólico masculino anclado en el machismo, revelando las contradicciones y fragilidades de sus propios mitos fundacionales.

El uso de fotos/memes como significantes, viene de la misma actitud provocativa, atravesada por temas recurrentes a la mujer y a las diversidades. Cómo en la página ocho, donde se evidencia una foto de ropa interior con una toalla sanitaria con escarcha, junto con otra imagen de un primer plano de la toalla con escarcha simulando sangre, posterior a esto, en la página nueve, se ve la letra de la canción *RR.HH*, donde levantamos un reclamo respecto a la condición de mujer y las situaciones propias de su biología.

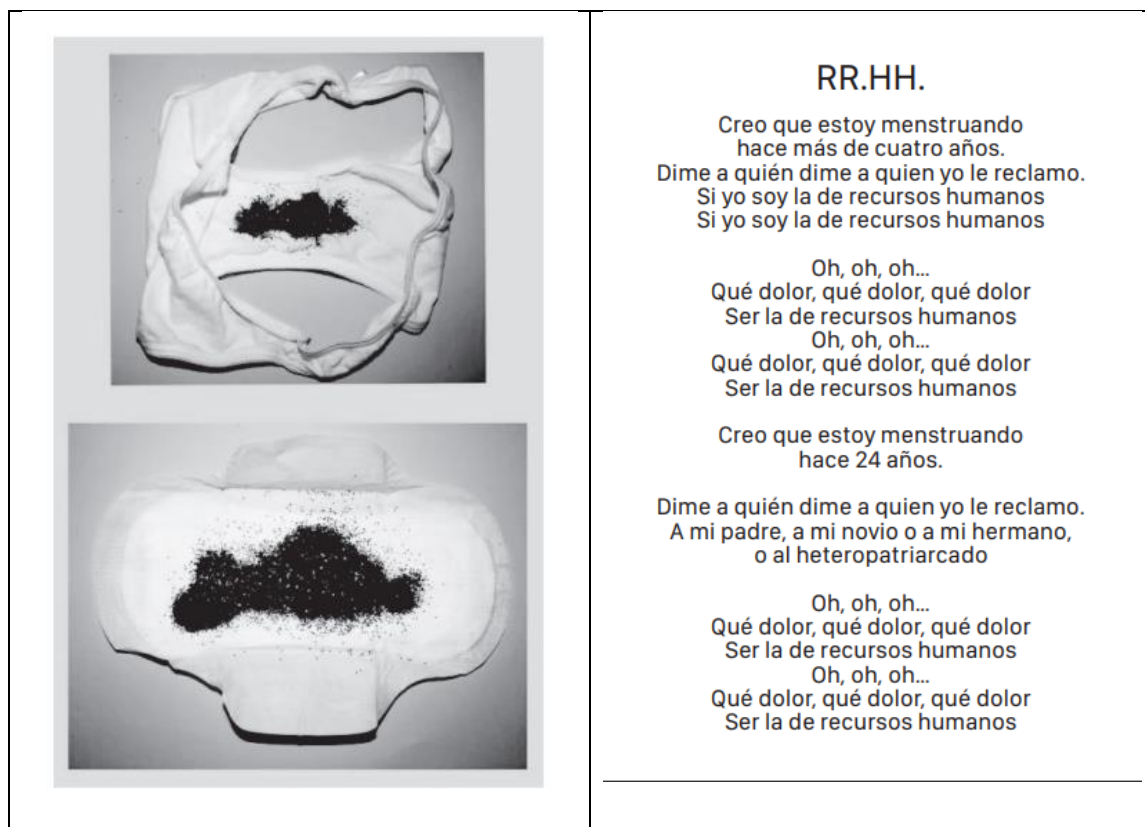


Figura 6. Página del cancionero de Las Chepas, 2019

Fuente: Elaboración propia

La canción Recursos Humanos surge de la experiencia personal de Ileana, quien durante casi dos años padeció anemia severa, agravada por un sangrado menstrual constante. Esa vivencia se convirtió en una metáfora del agotamiento físico y simbólico que implica sostener un cuerpo femenino dentro de un sistema laboral patriarcal. En base a esa experiencia nos preguntábamos: ¿a quién acudes cuando eres tú la de Recursos Humanos? una línea que sintetiza la soledad y la falta de estructuras de cuidado en espacios que demandan productividad por encima del bienestar.

Desde la teoría de Pierre Bourdieu, esta experiencia puede leerse como una manifestación de las tensiones del campo laboral, donde el cuerpo femenino carga con un bajo capital simbólico, al ser percibido como problemático o débil. Al poner esta problemática en el centro de la pieza musical y visual, subvertimos ese orden simbólico, transformando el malestar en denuncia y la vulnerabilidad en potencia. reclamando el derecho a habitar el cuerpo desde su materialidad y su dolor. En este sentido, la canción y las imágenes que la acompañan emancipan la experiencia biológica, transformándola en un discurso político y estético que desestabiliza los límites entre lo íntimo y lo público, lo corporal y lo laboral.

En el caso de la página diecisiete, podemos ver la fotografía de la ex alcaldesa de la ciudad de Guayaquil, Cinthya Viteri, con un pañuelo proaborto, posterior a esta página se puede ver la letra de la canción *Provida*. En esta se presenta la conducta hipócrita de los dos sectores, los provida y los proabortos. Se despliega una crítica irónica y frontal a la doble moral presente en los discursos tanto conservadores como progresistas, las chepas manifestamos no tener bandera. A través de la letra, la banda pone en evidencia las contradicciones humanas detrás de las identidades políticas, mostrando cómo las prácticas personales muchas veces desmienten las posturas ideológicas proclamadas en el espacio público.

En donde de forma explícita se pone de manifiesto una situación donde un militante de la causa provida marcha por la familia mientras en su vida privada no respeta las conductas moralmente esperadas, en este caso se expone que el personaje ha mantenido relaciones sexuales con la pareja de su amigo. Desde la otra vereda, se expone la misma situación, pero esta vez desde un militante proaborto, el cual marcha por las causas feministas, pero es de público conocimiento que ha mantenido relaciones sexuales con la pareja de su amigo.

Desde nuestra visión como banda, Provida surge del rechazo a las posturas cerradas. En Las Chepas asumimos la contradicción humana y la falta de pureza en las ideologías. La canción nació de una anécdota cotidiana, un amigo que se metía con las novias de otros, transformada en metáfora del deseo y la hipocresía que atraviesan toda la sociedad.


	<p style="text-align: center;">PROVIDA</p> <p>Todos sabemos que te culeaste a la mujer de tu pana Todos sabemos que te culeaste al marido de tu pana Todos sabemos que te culeaste a la mujer de tu pana Todos sabemos que te culeaste al marido de tu pana</p> <p>Pero sales a marchar por la familia pero sales a marchar por la familia sales a marchar por la familia Con tus panas Con tus panas</p> <p>Todos sabemos que te culeaste a la mujer de tu pana Todos sabemos que te culeaste al marido de tu pana Todos sabemos que te culeaste a la mujer de tu pana Todos sabemos que te culeaste al marido de tu pana</p> <p>Pero sales a las marchas feministas pero sales a las marchas feministas sales a a las marchas feministas Con tus panas en batucada</p>
---	--

Figura 7. Página del cancionero de Las Chepas, 2019
 Fuente: Elaboración propia

Aquí se pone de manifiesto la incongruencia respecto a algunos militantes que manejan una doble moral respecto a sus valores o códigos, cayendo en una hipocresía que es muy común. Las Chepas tomamos la causa provida y en lugar de reiterar la postura sobre el tema, realizamos una especie de denuncia a una de las capas de estos grupos, a la hipocresía de los militantes.

Desde Bourdieu, Provida puede entenderse como una intervención en el campo social y simbólico, que desmonta los mecanismos de distinción y legitimación moral. Al evidenciar las incoherencias de ambos bandos, la obra cuestiona las jerarquías de capital simbólico que se construyen mediante la militancia ideológica. La ironía, entonces, funciona como una herramienta de resistencia que redistribuye el poder simbólico, desestabilizando los discursos dominantes. Desde la mirada de Butler, la canción opera como un acto performativo que expone cómo las identidades ideológicas son construcciones repetidas. Provida revela la fragilidad de esas actuaciones sociales, mostrando la incoherencia entre el discurso y la acción, y evidenciando que tanto la moral como el género son también performances.

Una de las canciones que aborda explícitamente el tema del aborto aparece en el fanzine, acompañada de una viñeta de humor negro donde se ironiza sobre los mandatos sociales. En las páginas siguientes, la canción Serenata utiliza el humor escatológico para tratar los embarazos no deseados, construyendo una ficción que cuestiona las decisiones maternas y los tabúes en torno a la maternidad desde una perspectiva crítica y sarcástica.


<p>MI FETO BIEN ENPUTADO PORQUE LO ABORTÉ Y NO PODRÁ SER INGENIERO</p> 	<p>SERENATA</p> <p>Ella creía que era imposible ella pensaba que eso jamás lo guleó, fue a una biblioteca (a investigar el tema) lo converso con sus amigas, (y le dijeron: no no, de dónde sacas algo así) le preguntó a su mamá. (y aquí viene el problema porque su madre viendo por dónde venía la cosa le dijo: hija tengo que contarte una historia...)</p> <p>La preñaron por el culo La preñaron por el culo La preñaron por el culo La preñaron por el culo</p> <p>Por eso en este día yo te digo, gracias madre, por no haberme abortado, en feto.</p>
---	---

Figura 8. Página del cancionero de Las Chepas, 2019
Fuente: Elaboración propia

La canción *Serenata* surgió, en parte, de una curiosidad genuina y de un impulso de ironizar sobre lo improbable. En una conversación con Ileana empezamos a investigar el tema, descubrimos que, aunque parezca absurdo, los embarazos por sexo anal sí han ocurrido en casos extremadamente raros, vinculados a una malformación cloacal que requiere cirugía correctiva. Al conocer este dato, decidimos llevarlo al terreno del humor y la crítica desde la música, transformando un hecho médico marginal en una pieza artística que juega con el límite entre lo científico, lo grotesco y lo social. *Serenata* (aludiendo a las serenatas del día de la madre), no solo ironiza sobre los discursos morales en torno al cuerpo y la maternidad, sino que también invita a reflexionar sobre la desinformación y los tabúes que rodean la sexualidad femenina y las realidades biológicas. En ese sentido, la canción se convierte en una forma de educación crítica y popular, que, desde el absurdo y la risa, pone en evidencia cómo incluso lo improbable puede servir para cuestionar las narrativas dominantes sobre la reproducción y el control del cuerpo.

Aunque el tema se aborda con ironía, la pieza visibiliza el aborto como una problemática que atraviesa a las mujeres y que rara vez ha sido tratada en la escena punk. Con ello, Las Chepas buscamos abrir el debate desde nuestra posición como mujeres en un espacio históricamente masculinizado. Desde la performatividad de género, la obra desnaturaliza los discursos biopolíticos sobre el cuerpo femenino, usando el humor y lo grotesco para cuestionar las nociones de “decencia”, “naturaleza” y “buena mujer”.

Como hemos visto a lo largo de este primer análisis, respecto al sitio de la imagen en la construcción de esta pieza gráfica, el cual implica un análisis interno de la misma, se hace presente la modalidad composicional. En ese sentido, el contenido del Fanzine 1, se articula en una estructura triple, que conjuga lo textual, lo visual y el discurso de género.

Las imágenes provenientes de fotografías, memes, viñetas, figuras públicas y archivos de internet, funcionan como un diálogo intertextual, no solo como ilustraciones del tema sino de manera que refuerzan el sentido de las canciones, dotándolas de otra capa semántica, propiciando la ironía, el chiste o la reflexión acerca de los estereotipos o la hipocresía de nuestra escena.

Las letras recurren al doble sentido y la ambigüedad, permitiendo que cada oyente construya su propia interpretación desde su experiencia. Esta estrategia desdramatiza las acciones y rompe con la rigidez de la literalidad, usando la ambigüedad como forma de resistencia. En lo visual, se mantiene una estética fragmentada y discontinua, donde el

sentido emerge del choque entre imágenes y contextos diversos. Por ejemplo, la inclusión de fotografías de toallas sanitarias con sangre, o el montaje de Ricky Martín con la letra FUEGO, no buscan una armonía o belleza, buscan la provocación. Lo mismo se puede decir del uso de la imagen de la alcaldesa Viteri, insertada en un contexto que descoloca al lector, habilitando así nuevas lecturas. La crítica al doble estándar moral de los activismos como los sectores Provida y Proaborto, no buscan alinearse con una causa, sino mostrar la complejidad y las incoherencias dentro de movimientos sociales. Así, el fanzine plantea una forma de hacer política desde el arte y la imagen.

En el fanzine, mediante la imagen y el texto, desnaturalizamos aquellos discursos que tienden a la solemnidad o a la moralización, es el caso de canciones como Provida, Vergón o Serenata, donde se abordan temas como la masculinidad toxica, la hipocresía de los militantes, o el aborto. Combinamos la crudeza, el humor negro y la crítica social.

Las imágenes están construidas de tal manera que incomoden al público que se siente ajeno a estos enunciados. A la vez que genera identificación con los públicos femeninos que son atravesados por los mismos enunciados. Así, desde el sitio de la audiencia, se identifica que hay dos públicos, uno implícito; las mujeres jóvenes dentro de la escena punk, cuyos problemas han sido invisibilizados o deslegitimados, lo cual se traduce en un reconocimiento por parte de esa audiencia, lo que se traduce, en términos de Bourdieu, en capital simbólico dentro de ese campo.

El contenido provoca e incómoda al público masculino tradicional del punk, confrontando sus mitos de masculinidad y autenticidad. Esto ha generado tensiones dentro de la escena, donde la distribución del capital simbólico es desigual y cambiante. En nuestro caso, el reconocimiento provino sobre todo de la audiencia femenina, evidenciando una disputa constante por la legitimidad dentro del campo, especialmente marcada por el género. El uso del sarcasmo y la ironía apunta a una audiencia que comparte códigos culturales como el feminismo, la crítica social o la cultura de internet. El meme del “feto bien emputado porque no podrá ser ingeniero” va más allá de la burla al discurso provida, pues requiere una lectura informada y políticamente consciente. En una escena masculinizada, el fanzine funciona como dispositivo que legitima y construye capital simbólico. Es una extensión coherente con nuestro performance y nuestra producción musical, como banda se logra una inscripción en el campo cultural, desde un posicionamiento diferenciado, no complaciente, donde disputamos sentidos tanto a nivel político como estético, en un campo musical que ha sido cooptado, en nuestras

experiencias y desde nuestra perspectiva, por formas de reproducción machista y que ha perdido su potencia subversiva.

Así, el fanzine funciona como un artefacto cultural, construido con imágenes y texto, donde converge arte y crítica social organizados en una operación de reapropiación simbólica. No solo se plantea el corpus lírico-musical con carga irónica y crítica, también se representa una cartografía de contradicciones, tensiones y luchas dentro del movimiento, con una voz propia, situada en la experiencia de ser mujer, y la incomodidad de las temáticas que nos atraviesan.

Al aplicar el enfoque de Gillian Rose al fanzine. Podemos dar cuenta de que este no es solo un objeto visual y textual que recoge las letras de las canciones, sino un artefacto de construcción política que se mueve en diferentes ejes como la materialidad de su producción, la composición de sus imágenes en diálogo con sus textos y una interacción con la audiencia. Entonces este artefacto funciona como una forma de intervención y afectación del campo cultural, construyendo un universo de significados desde los márgenes.

Fanzine cancionero 2

En el segundo fanzine se evidencia una evolución estética. A diferencia del primer fanzine que era en blanco y negro, aquí ya se introduce el uso de algo de color en sus páginas. Se integran también códigos digitales como el QR, y una mayor sofisticación en cuanto a la relación entre imagen y texto. Se convierte entonces en un objeto que se mueve entre la frontera del archivo, la obra gráfica y el manifiesto. Aquí también se expone un mayor dominio del lenguaje visual como herramienta de construcción simbólica.

Esto cobra sentido pues para esa época ya contábamos con un desarrollo notable como banda, no solo en lo musical, sino también en lo simbólico y en lo social en la escena punk. Habíamos transitado un camino, que, a pesar de sus dificultades, nos permitió construir una identidad sólida en la escena musical, reconocible dentro de sus códigos, lo que Bourdieu denominó como una forma de capital simbólico, es decir, un reconocimiento que no necesariamente se mide en términos económicos, sino en la legitimidad, en la posibilidad de ser escuchadas y reconocidas, enunciando desde un lugar que hicimos propio, dentro del campo cultural.

Este proceso de creación y acumulación de capital se dio también en forma colectiva. Con el tiempo, fuimos tejiendo una red de alianzas y afectos con otros agentes, bandas, colectivos, artistas y espacios autogestionados, que alimentaron nuestro capital

social logrando expandir el alcance de nuestro trabajo. Es precisamente por la construcción de estas redes que el fanzine dejó de ser un simple soporte de difusión y se convirtió en un medio de diálogo con una comunidad más amplia.

En ese contexto, el Fanzine cancionero 2 refleja una evolución en donde nuestras prácticas artísticas ya no eran solo reacciones insurgentes, sino también procesos conscientes de construcción simbólica. Ya no se trataba solamente de cuestionar las normas, los roles de género, o las actitudes machistas, sino también habitar el campo con nuestras propias reglas, es decir, usar los lenguaje visuales y digitales con una intención más clara: visibilizar, comunicar y sostener una narrativa femenina punk desde Guayaquil.

El fanzine sigue la lógica DIY y la autogestión, combinando collage, edición digital y soportes híbridos que conectan lo físico con lo digital mediante recursos como códigos QR.

Esta estrategia multicanal amplía la circulación de contenidos y fomenta una distribución libre y no jerarquizada, articulando lo tecnológico con lo social para expandir el alcance de nuestras ideas. En cuanto al sitio de la imagen, visualmente en la portada introducimos una estética más controlada y contenida, calculada bajo la lógica de la gráfica publicitaria en cuanto a su composición. El uso de tonos suaves aporta armonía sin restar fuerza al mensaje. Aunque el fanzine adopta una estética más equilibrada, mantiene su potencia discursiva. En la portada, el nombre de la banda se organiza en grupos de tres letras para lograr balance visual e incorpora, por primera vez, color y un código QR, otorgándole una apariencia más tenue y contemporánea.



Figura 9. Página del cancionero 2, de Las Chepas, 2022

entre imagen y texto, en el cual estamos las integrantes de la banda tocando, mientras la letra de la canción se superpone a la imagen de forma abarrotada, caótica y casi violenta. En ese sentido la imagen transmite esa sensación de sobrecargo y hartazgo, no hay orden ni limpieza visual, porque justamente de eso se trata: dejar ver el cansancio acumulado que muchas mujeres llevamos encima.



Figura 11. Página del cancionero de Las Chepas, 2022

Fuente: Elaboración propia

La frase *Harta de la Verga* fue una provocación consciente. En su versión censurada, *Harta de la Renta*, pusimos en evidencia el juego con los límites de lo decible: lo que se puede o no decir, lo que se puede o no mostrar, lo que se censura y lo que se tolera. Todo ello forma parte de la performatividad de género que describe Butler. La censura funciona como un dispositivo que regula quién puede hablar, con qué palabras y desde qué cuerpo. Esta construcción semiótica se inscribe en la modalidad composicional y, mediante la disposición visual, activa simbólicamente el hartazgo que atraviesan las mujeres. Ese cruce entre lo explícito y lo velado revela cómo los discursos sobre el cuerpo y el deseo femenino continúan siendo objeto de regulación. En las páginas cinco y seis abordamos la menstruación como un tema históricamente silenciado. Con *Menstruaciones* rompemos el pudor y hablamos desde el furor y el humor, usando la frase “menstruaciones, qué hijueputa” como un acto de resistencia para devolver la palabra al cuerpo que sangra y se muestra.

La página cinco y seis presentan una composición equilibrada, en donde la figura principal es de una mujer bañada en sangre, la imagen remite a la película de *Bloody Mary*, aquí no se busca una referencia estética al terror, sino a una metáfora visual a esa

sangre que siempre se ha querido ocultar. La sangre aquí no es símbolo de muerte sino de vida, de experiencia. Convertida en imagen, en canción y en fanzine, realizamos una acción insurgente; tomando un signo de vergüenza y transformándolo en símbolo de resistencia. El texto reproduce la letra de la canción de la menstruación e imágenes de mujeres con cólicos refuerzan la idea de dolor. En este sentido hay un diálogo entre imagen y texto potenciando el mensaje.



Figura 12. Página del cancionero de Las Chepas, 2022

Fuente: Elaboración propia

La palabra “hijueputa”, repetida varias veces, opera como una acción performativa del lenguaje. Según Butler, el lenguaje no solo describe la realidad, sino que la produce. En ese sentido, cada vez que decimos “qué hijueputa” estamos produciendo una acción corporal y política donde el insulto deja de ser una ofensa y pasa a convertirse en afirmación. Manifestando una voz colectiva que desestabiliza la norma de lo decente y lo socialmente aceptado como femenino. Esa repetición, en su crudeza, desactiva la vergüenza y pone en relieve aquello que incomoda, volviendo visible lo que culturalmente se quiso esconder. La composición visual también tiene ese efecto performativo. Las imágenes que presentamos de mujeres con cólicos, los gestos de dolor, no son solo ilustraciones del malestar físico: son expresiones visuales de la condición política del cuerpo.

En este fragmento, la articulación entre imagen y texto transforma el cuerpo en un sujeto que habla y se afirma. A través del humor y la ironía, se incorpora un lenguaje cercano al del meme, donde una mujer con cólico aparece junto al texto “yo sufriendo de cólicos por mi periodo, pero feliz porque no hay bendi”. Este recurso visual combina el

lenguaje popular de internet con el discurso feminista, generando un contrapunto entre dolor y autonomía. Así, el humor se vuelve una herramienta de crítica que desestabiliza los mandatos que vinculan lo femenino con la maternidad, resignificando el dolor menstrual como una afirmación de libertad.

Continuando con el Fanzine, la siguiente página se desplaza hacia otra estética visual dando un giro significativo, en este caso emulamos una revista con su estructura organizada entre texto e imagen, con su encabezado donde nos apropiamos simbólicamente de un formato hegemónico. Desde la perspectiva de Bourdieu, esta operación puede leerse como una estrategia de subversión dentro del campo artístico y comunicativo, donde el diseño “ordenado” y “profesional” propio de los medios de prestigio es reapropiado para vehicular un mensaje crítico y disidente.

Aquí exponemos un marcado mensaje político contra las presuntas prácticas del Partido Social Cristiano, vinculadas con la violencia y las desapariciones. En este caso el texto de la canción juega con la idea del rapto de un bebé, esto puede interpretarse como una metáfora de la violencia estructural y del control sobre los cuerpos ejercido por las instituciones políticas y morales.

La página que emula una revista o una página de anuncios en realidad posee la información sobre un evento, en este caso esa pieza gráfica ha sido descontextualizada y usada como recurso visual, tensionando los códigos de legitimidad cultural: se usa la forma “respetable” de la revista para visibilizar lo que normalmente se silencia.

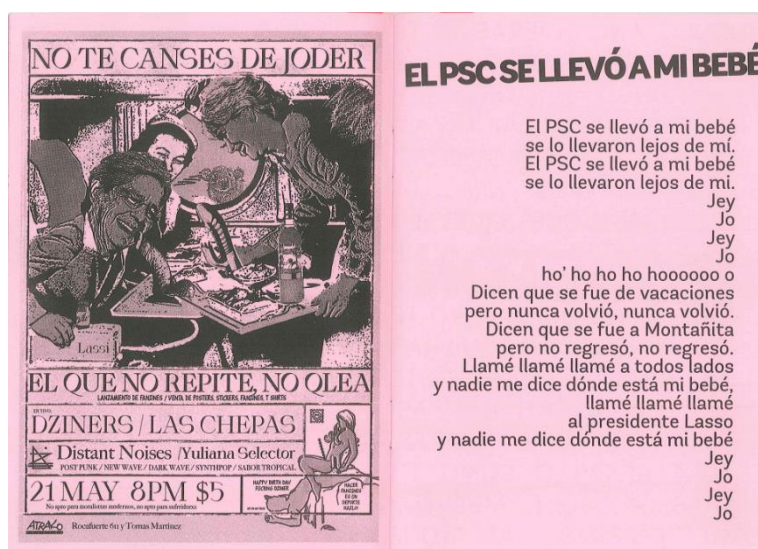


Figura 13. Página del cancionero de Las Chepas, 2022
Fuente: Elaboración propia

El uso del formato publicitario como recurso visual también implica una crítica al capital simbólico que poseen los medios tradicionales legitimados y los partidos políticos en el espacio público, al parodiar su estética, se descolocan los sentidos establecidos y se genera un acto de resistencia cultural. Así, esta página no solo comunica un mensaje político explícito, mediante la imagen se convierte en herramienta de disputa por el sentido y el poder de representar la realidad social.

Aquí vemos una modalidad compositiva, en donde las imágenes están agrupadas de tal forma que remiten a un cómic, o novela gráfica. La composición visual adquiere un carácter narrativo: la disposición secuencial de las imágenes activa un lenguaje visual híbrido entre lo artístico y lo popular. Y es que la idea era proponer una narración visual a partir de los planos del video. Desde la perspectiva de Bourdieu, esta operación puede leerse como una ruptura con los límites del campo legítimo del arte, al apropiarse de una estética considerada “menor” o “popular” para abordar temas tabú dentro de la esfera pública, como la autonomía reproductiva femenina.

El QR dirige al video y amplía la circulación del material, funcionando como una estrategia de redistribución del capital cultural al democratizar el acceso y fortalecer el vínculo con la comunidad que sostiene nuestro capital simbólico.



Figura 14. Página del cancionero de Las Chepas, 2022
Fuente: Elaboración propia

En la composición visual se ve la mano en primer plano sosteniendo la pastilla del día después. Es decir, mediante la gráfica mantenemos el abordar temas que atraviesan a la mujer. La imagen de la mano sosteniendo la pastilla del día después emerge como un signo performativo, un acto de afirmación del derecho a decidir sobre el propio cuerpo, que cuestiona directamente las estructuras patriarcales y morales que regulan la

sexualidad femenina, hecho que evidenciamos con la experiencia de Ileana. Desde la performatividad de género de Butler, este gesto visual se entiende una práctica que desafía los discursos normativos sobre la maternidad y el rol reproductivo de las mujeres, reinscribiendo el cuerpo como espacio de agencia y resistencia. En conjunto, Escapel representa para nosotras una práctica insurgente dentro del campo artístico y comunicativo: a través de la gráfica, el texto y la performatividad visual, buscamos resignificar la sexualidad, el cuerpo y la reproducción como espacios de poder simbólico y de emancipación colectiva.

Esta página del fanzine destaca la colectividad como forma de resistencia. Al visibilizar a quienes colaboraron, se redistribuye el capital simbólico más allá de la banda, cuestionando las jerarquías del campo artístico. En lugar de reproducir las jerarquías tradicionales del campo artístico musical, donde el reconocimiento suele ser individual y centralizado, apostamos por una forma de capital compartido, donde cada participante aporta desde su lugar. El collage visual refuerza esta idea de comunidad abierta y en transformación, donde la identidad colectiva se performa como un espacio compartido y en constante negociación. Se pone acto una identidad colectiva que no se cierra, sino que se expande y se negocia.



Figura 15. Página del cancionero de Las Chepas, 2022

Fuente: Elaboración propia

En el texto se presenta a manera de créditos los miembros que han participado de forma activa con la banda. Aquí se relaciona la idea de banda abierta. Además, se dan los agradecimientos a las personas que colaboraron en el proyecto, como los miembros de la productora musical *Catapulta Records*. Esta página lo que articula es un agradecimiento

y una forma de mostrar el trabajo colaborativo. Agradecer, en este contexto, no es solo un gesto de cortesía, sino una acción política, una manera de visibilizar las redes de apoyo que sostienen nuestras prácticas y de reconocer que la creación artística también es un acto de interdependencia. De hecho, en la interdependencia es que hemos construido el capital simbólico, en la medida de reconocer y reconocernos, en crear espacios de contención y apoyo.

En estas páginas retomamos los códigos visuales de internet y el uso del meme para explorar cómo los significados se transforman según su contexto simbólico. A partir de un fotograma donde una niña dice “verga” en televisión, invertimos los colores y sustituimos la palabra por “Chepa”, realizando una inversión simbólica: una reapropiación del lenguaje vulgar para integrarlo críticamente en nuestro discurso artístico y feminista.

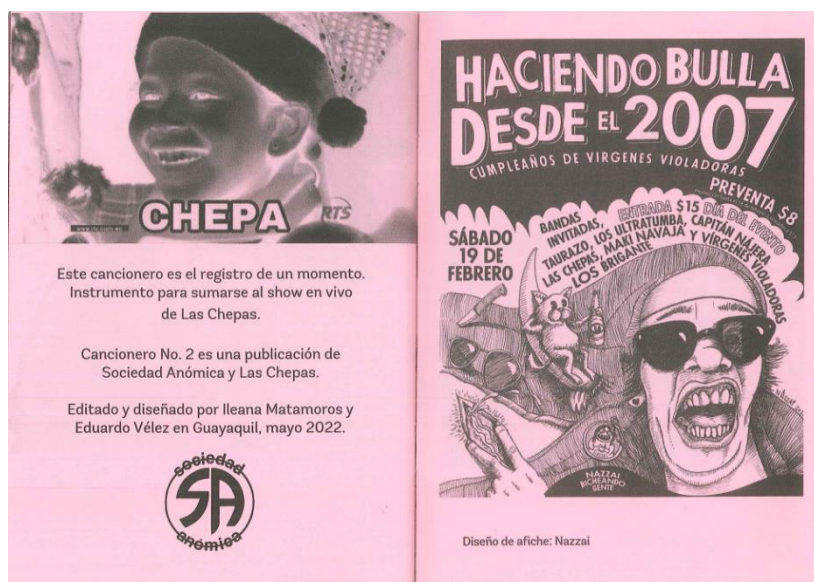


Figura 16. Página del cancionero de Las Chepas, 2022

Fuente: Elaboración propia

Al usar el humor, la ironía y el exceso, estamos performando la irreverencia como práctica política, continuando con el desafiar la idea de que lo femenino debe ser recatado o decoroso. El meme como una forma comunicativa efímera y popular se vuelve entonces una herramienta de enunciación colectiva, donde la risa y la transgresión funcionan como tácticas de resistencia.

Por otra parte, el uso del póster de un evento como archivo dentro del fanzine también dialoga con esta lógica. Al incluirlo, no solo documentamos una parte de nuestra trayectoria, sino que transformamos el archivo en obra, rompiendo la frontera entre lo efímero y lo institucional. En conjunto, ambas páginas tensionan las nociones de autoría,

legitimidad y valor artístico, situando a Las Chepas dentro de una práctica que mezcla lo digital con lo gráfico, lo cotidiano con lo político, lo vulgar con lo poético. Ese tipo de códigos, que se entiende en y desde el internet, circulan también por fuera de lo digital, son utilizados a manera de pieza gráfica para remarcar el sentido de la palabra Chepa, no desde su literalidad sino desde nuestro contexto. Aquí se da un doble juego, el del meme y el del sentido de la palabra en el contexto del fanzine, es decir propicia la activación del significante de esa palabra como código identificable dentro de la escena punk, en este caso la construcción que hemos venido desarrollando desde nuestro capital simbólico.

Esta sección cierra el recorrido visual y conceptual del fanzine. Aunque presenta información sobre el evento: fecha, lugar, hora y participantes, su valor trasciende lo informativo: integra una imagen del repertorio popular de redes y anuncia la lectura de textos políticos, evidenciando que Las Chepas no se limita a la producción artística, sino que impulsa la acción colectiva y el pensamiento crítico, articulando arte y reflexión en un mismo espacio. Desde la perspectiva de Bourdieu, esta práctica implica una acumulación y redistribución de capital simbólico, al poner en circulación discursos críticos que cuestionan las jerarquías del campo artístico y social. Al incorporar lecturas políticas, Las Chepas reafirmamos nuestro compromiso con la emancipación y la insurgencia femenina, consolidando el proyecto como un espacio de diálogo y resistencia frente a los sistemas de poder. En síntesis, aunque esta última página parezca un simple cierre logístico, opera como un gesto político de apertura: una invitación a la participación, al pensamiento crítico y a la acción colectiva. Es el punto donde el fanzine trasciende el papel y se convierte en un acto vivo de comunidad y resistencia.

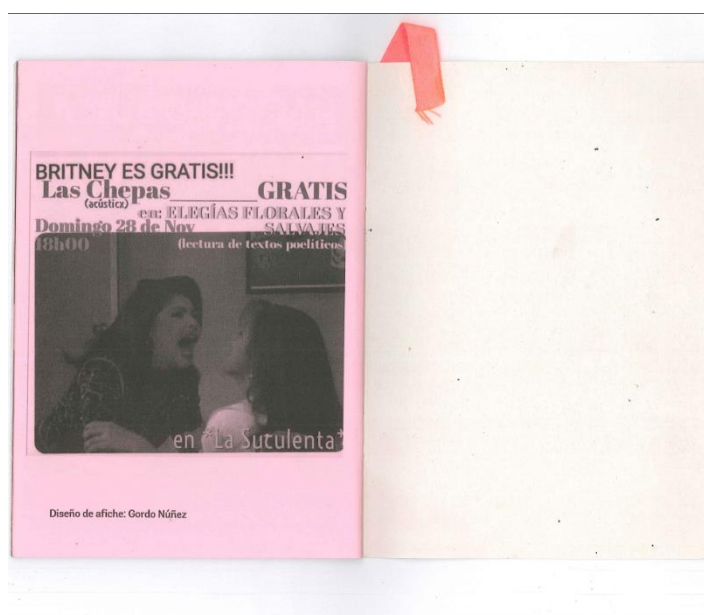


Figura 17. Página del cancionero de Las Chepas, 2022

Fuente: Elaboración propia

A partir del desglose de los elementos que componen los fanzines, se revela una estrategia de producción donde se conjuga música, visualidad y discurso como acción política en respuesta a una escena históricamente masculinizada. Los cancioneros no operan solo como objetos de difusión musical, sino también como una manifestación feminista que mediante la ironía subvierte las convenciones de género, señala imaginarios dominantes, redefiniendo los códigos internos del punk local desde una mirada femenina. Son artefactos que inciden en la construcción de capital y en la legitimación de la banda y sus luchas.

Por ejemplo, en la segunda página, la letra de Repite se dispone visualmente hasta convertirse en imagen, mientras que en las páginas tres y cuatro la superposición caótica del texto sobre el fotograma del video Harta intensifica la relación entre palabra e imagen, generando una densidad semiótica que transmite visualmente el hartazgo presente en la canción. La coexistencia de la letra censurada y explícita refuerzan el juego semiótico, aquí se produce un efecto interesante donde la imagen construida por estos cruces tensionando los límites entre lo decible y lo indecible. Esta modalidad compositiva explora la saturación gráfica como forma de expresión, en un sentido semiótico el hartazgo se dice y se muestra al mismo tiempo; el sentido se construye entre formas, densidades y saturación visual, algo que encontramos comúnmente en nuestro cotidiano vivir.

En este fanzine también se construye un imaginario corporal-político, mediante la articulación y dialogo del discurso gráfico con el repertorio lírico. La imagen de la mujer bañada en sangre, más las fotografías de mujeres presentando cólicos sumada a la letra que abordan el dolor menstrual no solo ilustra de manera explícita el mensaje, sino que visibiliza el cuerpo femenino como experiencia política, al apelar a un cuestionamiento radical contra la higienización del cuerpo femenino bajo los discursos culturales dominantes. Aquí se activa una modalidad compositiva y social que se erige desde la experiencia femenina, la imagen está construida por mujeres para mujeres.

En el fanzine también se desmonta la estética institucional y se la resignifica como denuncia. Esto lo podemos ver en la página seis, donde se emula una revista de anuncios clasificados, en donde se denuncia, de forma velada pero contundente, las prácticas de violencia, desaparición y corrupción asociadas al Partido Social Cristiano. La letra que alude a la desaparición de un bebé, se suma a la apropiación estética de la

gráfica de una revista, generándose así una descontextualización visual que tensiona lo publicitario con lo macabro. En esta operación se activa lo que Rose (2019) denomina la modalidad social, en tanto que remite a experiencias culturales, políticas e ideológicas del espectador en el contexto guayaquileño.

El uso de la narrativa gráfica se ve intensificada en la composición que remite a las viñetas del comic, los fotogramas dispuestos secuencialmente construyen un relato visual. La imagen de la mano sosteniendo la pastilla del día después expone nuestro compromiso con la salud reproductiva y el derecho a decidir.

La incorporación del código QR funciona como una extensión semiótica que conecta lo impreso con lo digital, expandiendo la narrativa más allá del soporte. Aquí convergen las modalidades tecnológica, compositiva y social, pues la producción surge de experiencias personales y colectivas atravesadas por los mismos conflictos que aborda la canción. Así, el tema del aborto y los derechos reproductivos se visibiliza como una problemática vigente en la sociedad guayaquileña conservadora. El fanzine se convierte también en un archivo de relaciones y afectos. A través de un collage que presenta a las personas colaboradoras, se visibiliza la lógica colectiva y la idea de una banda abierta que funciona como una red, no como grupo cerrado. Esta red colaborativa sostiene la producción artística y cuestiona la lógica autoral hegemónica, celebrando las condiciones de producción y afirmando el arte como un trabajo colectivo.

Como banda, jugamos con la lógica del meme y su estética. En la imagen de la niña que dice verga en televisión, invertimos los colores y reemplazamos la palabra por Chepa, generando un giro irónico inscrito en los códigos de internet. El sentido proviene no sólo de la composición visual, sino del contexto social, digital y generacional desde donde se interpreta. Este cruce entre tecnologías digitales, lenguajes de internet y crítica de género amplía el campo de lectura y resignifica lo popular como herramienta política. La imagen atraviesa distintos tránsitos: nace como registro televisivo, circula como clip en redes y luego se fija como viñeta de internet. En ese punto, al intervenirla, Las Chepas invertimos su sentido literal sin romper con el código del meme, generando una lectura situada que solo se completa con la participación del espectador que comparte esos códigos culturales.

Finalmente, cerrar el fanzine con un póster y la información de un evento que incluye lecturas políticas evidencia nuestra intención de fusionar estética y política, convirtiendo la experiencia punk en una plataforma de discusión y en un espacio de archivo y lucha simbólica.

2 Análisis de la producción audiovisual

Al igual que en nuestras producciones gráficas, los videos musicales constituyen un espacio donde convergen las dimensiones visual, sonora y performativa de Las Chepas. Más que acompañar las canciones, funcionan como dispositivos de expresión política y simbólica que encarnan nuestra forma de habitar el punk desde lo femenino. A través de la imagen en movimiento, el cuerpo, el sonido y la palabra se articulan para desafiar estereotipos de género y revelar las tensiones entre rebeldía y vulnerabilidad. Así, los videos se configuran como espacios de performatividad y resistencia que expanden nuestra práctica artística más allá del escenario o el fanzine.

Análisis de video Escapel

En el video de la canción *Escapel* presentamos un fuerte cuestionamiento que opera en la dimensión simbólica y performativa, en donde exponemos las tensiones respecto al cuerpo, al género, a la farmacología, religión, acceso a derechos reproductivos y la cultura pop. Esta pieza audiovisual está inspirada en la experiencia que tuvo Ileana al querer acceder a la pastilla del día después, ya comentada al principio del documento.

El video inicia con un paneo desde una vista cenital, donde se ven tres personas en una cama, dos mujeres y un hombre. Los personajes están caracterizados, una como *Power Ranger* rosa que es interpretada por mí, una super chica que es Ileana y el hombre, que en ese entonces era el bajista de la banda, como un cura. Después se ven planos donde se están simulando relaciones sexuales, todo de forma paródica, con ropa y de forma exagerada.

La *Power Ranger* rosa (ósea yo), despierto con una lluvia de pastillas, me levanto, salgo del motel confundida y empiezo a caminar por la ciudadela aledaña, es cuando empiezo a encontrarme con varios inconvenientes y gente que me van obstaculizando. Al llegar a la farmacia, los farmacéuticos se niegan a darme la pastilla del día después, Finalmente cuando la consigo, la ingiero, pero mi cuerpo la rechaza, por lo cual mediante arcadas la expulso de mi boca. Finalmente la vuelvo a recoger y la ingiero.

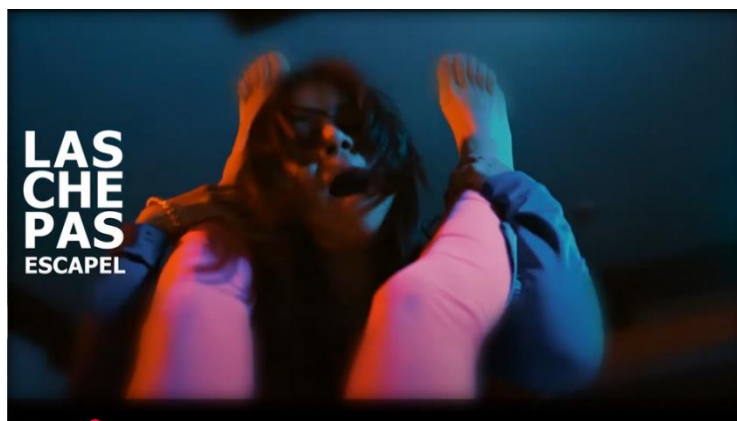


Figura 18. Fotograma del video Escapel, 2022
Fuente: Elaboración propia

El título de la canción alude directamente a una pastilla anticonceptiva de emergencia, desplegando un juego semiótico y lingüístico entre la pastilla Escapel y el escape como acción, pero desde el absurdo. Nuestro estilo como banda Las Chepas enmascara una situación crítica y una urgencia vital con la parodia, como se señaló anteriormente; una intención de desdramatizar.

En el video aparecen personajes que simbolizan la moral, en la figura del cura es desvirtuada al mantener relaciones sexuales en un trio con dos mujeres. En este sentido se establece un cuestionamiento a esa figura de autoridad moral.

La lluvia de pastillas que cae sobre mi intensifica la sensación de asedio. Lejos de significar un escape aparece de forma invasiva, irrumpe en el cuerpo de forma violenta.



Figura 19. Fotograma del video Escapel, 2022
Fuente: Elaboración propia

En el videoclip Escapel, la narrativa se centra en el recorrido de una mujer que enfrenta una ciudad indiferente y hostil, un espacio simbólico que encarna las múltiples barreras sociales, morales e institucionales que rodean la autonomía femenina. En el trayecto, soy casi atropellada, rechazada en una farmacia y confrontada por grupos religiosos, situaciones que funcionan como metáforas visuales del control social sobre el cuerpo de las mujeres. Cada una de estas escenas representa los distintos frentes desde los cuales se limita su libertad de decisión, mostrando cómo la mujer debe atravesar un entorno que la juzga, vigila y culpabiliza por ejercer sus derechos reproductivos.

Desde el plano estético y técnico, el video se caracteriza por un cuidado manejo del lenguaje audiovisual, donde la composición de los encuadres, los movimientos de

cámara y la secuencia de planos refuerzan la sensación de tensión y vulnerabilidad. La coherencia narrativa permite que el relato se sostenga tanto desde lo visual como desde lo simbólico, construyendo una atmósfera cargada de significado político y emocional. Así, Escapel no solo se presenta como una pieza musical, sino también como una obra audiovisual de denuncia, que interpela las estructuras patriarcales al visibilizar la violencia simbólica y moral que atraviesan las mujeres cuando intentan ejercer control sobre sus propios cuerpos.

Desde la dimensión simbólica, yo, la Power Ranger, opero cómo símbolo de la cultura pop, remitiendo a una identidad femenina mediada por productos culturales, pero operando en dos vías, una como la heroína feminizada, cuyo color es rosa, y otra en contraste, la mujer desesperada que busca una solución en un performance heroico.



Figura 20. Fotograma del video Escapel, 2022
Fuente: Elaboración propia

En el video, el cuerpo femenino se erige como eje central, mostrado entre la vulnerabilidad y la resistencia. Primero aparece invadido por fármacos, evidenciando la medicalización del cuerpo de la mujer y la intervención de un sistema de salud burocrático y moralizante. Luego, ese cuerpo transita la ciudad en un recorrido marcado por el rechazo y la invisibilización, un peregrinaje urbano donde la búsqueda se convierte en resistencia. Sin hallar respuestas, persisto, transformando la frustración en un acto simbólico y político de dignidad. En este sentido, el video se construye como una crítica a la precariedad de los derechos reproductivos y sexuales, mostrando, de manera simbólica, cómo las mujeres deben enfrentar obstáculos institucionales, religiosos y culturales para ejercer lo que Marcela Lagarde (2005), denomina autonomía de género. Así, la pieza no solo denuncia la falta de garantías y accesibilidad, sino que también

reivindica el derecho a decidir desde una estética irreverente y punk, coherente con nuestra línea como Las Chepas: provocar, incomodar y resistir desde la creación artística.

Análisis de video Harta

El video muestra a un grupo de mujeres en una sala tocando música, caracterizadas como amas de casa, mientras se intercalan primeros planos de verduras con formas fálicas. Se muestran planos de billetes siendo quemados o tirados al inodoro, y planos de recortes de cachetadas de novelas. Todo esto en un montaje dinámico. Mientras estas imágenes aparecen, se escucha corear la letra que dice:

Harta de la renta, harta de la renta,
estoy harta de la renta, harta es a perdida.
Estoy aquí en mi casa y no puedo hacer nada,
nunca es suficiente, nunca es suficiente.
Me cortaron la luz y el internet,
nunca es suficiente, nunca es suficiente
En esta vida siempre he dicho,
nunca nada es suficiente”

La versión original de la canción es Harta de la verga, mientras que en la censurada se reemplaza “verga” por “renta”, desplazando lo obsceno del plano sexual al económico y evidenciando la precariedad doméstica desde una crítica irónica.



Figura 21. Fotograma del video Harta, 2022
Fuente: Elaboración propia

El videoclip es una metáfora del hartazgo contemporáneo, donde la sexualidad, la renta, el trabajo, la frustración se entrelazan a través de una experiencia estética, que transita entre lo grotesco, lo festivo y lo doméstico, desde la imagen en movimiento. Al igual que Escapel, la propuesta tiene un nivel técnico bien ejecutado.

Tecnológicamente, el video trabaja con planos cuidados, planos cerrados, iluminación mixta (natural y de fiesta), composiciones saturadas y simétricas. Composicionalmente, el montaje intercala violencia melodramática (cachetadas de telenovelas), cuerpos ornamentados (tacones, maquillaje, ropa de señora), alimentos fálicos (plátanos, pepino, zanahoria, berenjena) y acciones performativas (romper objetos, quemar, botar).



Figura 22. Fotograma del video Harta, 2022
Fuente: Elaboración propia



Figura 23. Fotograma del video Harta, 2022
Fuente: Elaboración propia

Aquí también se toman elementos de la cultura popular, como los clips de telenovelas, y se los incorpora a la narrativa de sufrimiento paródico ejercida por el video. No solo es un hartazgo material, sino corporal, sexual y simbólico.

En *Harta de la renta*, la exageración se convierte en lenguaje visual. La banda recurre al exceso, la parodia y la caricatura como estrategias visuales para expresar el hartazgo de aspectos como las lógicas del capital y la precarización económica que atraviesa tanto a las mujeres como a los sectores populares. Cada gesto y cada acción dentro del video están cargados de una potencia simbólica, actuando como manifestaciones performativas de resistencia ante un sistema que mide el valor de las personas en función de su productividad y capacidad de consumo.

El acto de destruir el dinero no solo tiene una connotación anárquica, sino que constituye una negación consciente del valor simbólico que Bourdieu atribuye al capital económico; el dinero, entendido como símbolo de poder y legitimidad dentro del campo social, es aquí reducido a materia sin significado. Esta acción se convierte en un gesto de desposesión voluntaria, una forma de subvertir la lógica dominante del valor económico y reemplazarla por un valor expresivo y colectivo, basado la ironía y la acción directa.



Figura 24. Fotograma del video *Harta*, 2022
Fuente: Elaboración propia

El video canaliza el hartazgo mediante cuerpos desbordados y recursos visuales estridentes, construyendo una estética de la saturación donde lo grotesco adquiere fuerza política. Tanto la canción como el video funcionan como una catarsis colectiva, donde el “estar harta” se convierte en una afirmación de autonomía y subjetividad femenina frente a las deudas materiales, emocionales y simbólicas impuestas. En conjunto, la obra reivindica el derecho al cansancio y al desborde, apropiándose del punk como espacio de crítica radical y liberación frente al capital y la moral dominante. Así se articula una crítica a las condiciones materiales de las mujeres. Esta operación simbólica de destrucción produce capital simbólico al invertir las jerarquías y convertir la desobediencia estética en una forma de prestigio.

Análisis del vídeo P.U.T.A.

El video P.U.T.A. nace del conocimiento de que a mi pareja le gustaban las putas, que les pagaba, mientras que en la relación conmigo no tenía detalles, no era económicamente presente. No me surtía nada ni se portaba chévere conmigo; sin embargo, con las prostitutas sí compartía su capital económico. A partir de esa situación surge un sentimiento de frustración y de contraste, que pronto se transformó en una reflexión más amplia. Decidí crear una analogía vinculándolo también a que los artistas tampoco recibimos pago, no tenemos seguro y estamos bastante precarizados. Desde ahí, el gesto creativo se volvió una respuesta simbólica frente a esa doble precariedad, afectiva y laboral. A modo de respuesta, decidí hacer una especie de manifiesto en donde si yo fuera una puta, sería una puta cara... ¡Que me paguen bien!

La idea no quedó solo en lo personal, sino que se expandió hacia la experiencia acumulada dentro del campo musical. Tiene que ver también con he lo vivido en las bandas, en las cuales he estado tocando desde los quince años y muy pocas veces me pagaron. Es decir, yo siempre fui una “puta barata”, una “zorra barata de la música”; toqué un montón y me pagaban, pero sólo con aplausos. Esa conciencia derivó en hartazgo y afirmación: estaba cansada de tocar gratis mientras sostenía a mi hijo, viajaba y cubría gastos de la banda. Ante esa precariedad, personalmente tomé la decisión de no seguir siendo una “puta gratis”. Por eso ahora no toco más en vivo, ahora soy la productora y manager del proyecto, para asegurar también la prosperidad de la banda y que las músicas de la banda no vivan en precarización como lo viví yo. En el video, una travesti entrega folletos de Putas Caras y El Chongo a dos hombres (interpretados por Ileana y por mí) caricaturizando al macho con bigote. Luego ingresan al prostíbulo, donde derrochan dinero sobre las mujeres, evidenciando irónicamente la relación entre deseo, poder y consumo del cuerpo femenino.



Figura 25. Fotograma del video Harta, 2022

Fuente: Elaboración propia

Esto se intercalan con planos de ellas personificando a machos performando en masculino, sentados con las piernas abiertas, ocupando todo el espacio. Viendo lascivamente a las chicas. Sin embargo, las escenas también nos muestran a los mismos hombres en condiciones vulnerables, siendo psicoanalizado, llorando abrazado a una prostituta. Esto se intercala con las escenas de disfrute y goce. En la narrativa interna del video, llega un punto donde el hombre interpretado por mí se queda sin dinero y empieza a pagar con tarjeta, esta es rechazada y son retirados del lugar de forma afectuosa. Parte de la letra dice:

¿Estado civil?, soltera.
 ¿Seguridad? Social
 Décimos, vacaciones,
 seguro médico
 y dental
 Puta cara, puta cara, puta cara,
 puta cara Puta cara, puta cara,
 Y si no quieres, manuela,
 y si no puedes,
 no hay chepa.

Aunque surgió de una experiencia íntima, la canción evolucionó hacia una declaración sobre el valor del trabajo artístico y la dignidad del cuerpo femenino. P.U.T.A. devino en un manifiesto audiovisual. La voz femenina, antes estigmatizada, se afirma en un lugar de autonomía y autovaloración.

El video opera en varios ejes, por un lado, está la economía del deseo, la performatividad de género y la crítica al sistema de transacción sexual. Mediante la sátira, invertimos los roles tradicionales de género, encarnando personajes masculinos caricaturizados, pero no con el afán de destruirlos, sino con el fin de ponernos en sus zapatos. A diferencia de la denuncia explícita, siendo fiel a nuestra línea, optamos por una estrategia visual paródica, como un juego que nos permite habitar todas las perspectivas, desde los varones hasta las trabajadoras sexuales.

Ese fue el último videoclip que hemos hecho. Ya veníamos jugando con la idea de ser varones: en el primero fuimos superhéroes, en el segundo señoras, y en este queríamos, en términos de Butler, performar en masculino, apropiarnos de esos códigos y símbolos. De esa manera, la propuesta visual y performática también se integró a una búsqueda identitaria colectiva, en la que la banda ensaya distintas formas de representación, género y poder. La producción fue además un acto de colaboración entre mujeres, en donde dejamos que las cosas sucedan. Por ejemplo, aunque Ileana haya estudiado cine, no dirigió el video, a diferencia de Escapel, la producción de este video fue más relajada, dejando que las cosas fluyan, en términos de Ileana “Que sea lo que Dios quiera”.



Figura 26. Fotograma del video Harta, 2022
Fuente: Elaboración propia

A partir de varias ideas armamos todo, como una especie de DIY colectivo, como un gesto presente en nuestros audiovisuales, que también da espacio para lo amateur, en el buen sentido. Palabra que le encanta a Ileana ya que presenta el hacer algo porque lo amas, no necesariamente porque lo haces excelente, sin necesidad de competencia o exigencia, sino encontrando valor en el estar juntas creando algo. En la puesta en escena contamos con el apoyo de nuestras amigas, quienes interpretaron a las putas. Queríamos que se vieran como las bacanes, las que poseen el capital erótico y se quedan con el capital económico. Se invierten los roles: las mujeres dominan y el hombre, vulnerable, depende solo de su capital económico, criticando así la mercantilización del cuerpo femenino.

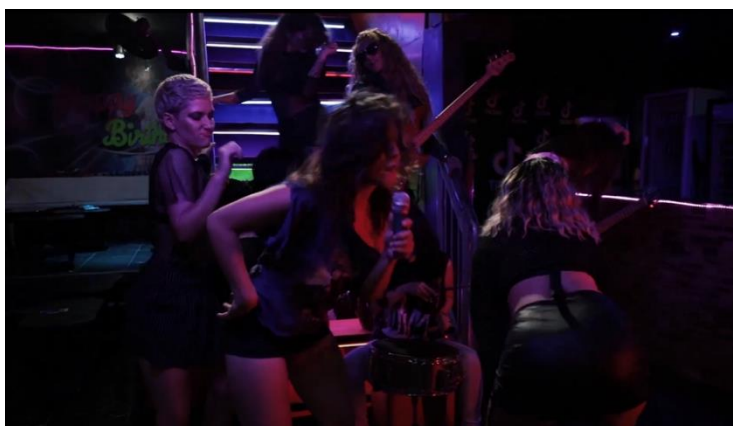


Figura 27. Fotograma del video Harta, 2022
Fuente: Elaboración propia

Cuando se dice “Putá cara”, no es un insulto, es una reivindicación del valor simbólico. La prostitución no es representada como violencia silenciosa, tampoco al límite de un empoderamiento redentor, sino que escenifica un espacio de tensión económica y simbólica, en donde el placer es el objeto de transacción, pero reclamado como un trabajo caro, como puta cara. Nosotras no buscamos legitimar la prostitución o abolirla, sino colocar en la escena el conflicto entre deseo, poder y valor.



Figura 28. Fotograma del video Harta, 2022
Fuente: Elaboración propia

Bajo el mismo enfoque de Gilliam Rose, a partir de las modalidades tecnológicas, compositivas y social podemos entender como estas piezas audiovisuales performan y politizan la imagen, el cuerpo, y las cuestiones de género desde una postura feminista punk, operando por medio de la parodia, el exceso y la desobediencia estética. Notamos que, bajo la modalidad de las tecnologías, todos los videoclips están contruidos bajo un uso consciente y estratégico de recursos audiovisuales, poniendo en evidencia un conocimiento técnico claro, aunque articulado de manera orgánica desde los afectos y nuestro capital social.

Los encuadres están cuidados y planificados, la iluminación mezcla luz natural y artificial, hay montaje dinámico, variedad de planos y sobre carga visual. En el caso de Escapel, los códigos del videoclip pop dialogan con una estética callejera. En harta, el montaje es frenético e irónico, incorpora material preexistente como los clips de telenovelas y planos de objetos fálicos. Por su parte P.U.T.A: mezcla planos de prostíbulo

con escenas performáticas que parodian el arquetipo masculino. Este despliegue técnico se apropia de las lógicas del videoclip tradicional e integra una narrativa desde un posicionamiento feminista.

Desde la modalidad composicional, los tres videos despliegan una semiótica visual saturada y simbólica. En Escapel, la figura de la Power Ranger rosa funciona como símbolo ambiguo, una mujer que esta entre la figura de heroína y como sujeto desbordado, invadida y rechazada. Las escenas componen un relato donde el cuerpo transita un territorio hostil, chocando con fanatismo religioso y barreras farmacológicas. En harta el exceso domina la escena; los alimentos son fálicos, hay actos de destrucción, gestos sobreactuados, hay un desplazamiento semántico de la palabra verga hacia la palabra renta, se traduce desde la composición una crítica visual a la precariedad doméstica por medio de recursos que desbordan la literalidad. Por su parte P.U.T.A. recurre a la inversión de roles: las protagonistas encarna machos hipercodificados, que consumen placer y luego son rechazados. El videoclip compone una narrativa donde no se representa la prostitución desde el victimismo ni desde el empoderamiento fácil, sino desde un espacio de tensiones entre la transacción simbólica y la económica. Desde el lugar del espectador, el video interpela a quien observa, forzándolo a confrontar sus propios marcos morales en relación con el deseo y el cuerpo ajeno.

Los videos analizados presentan una estética de la desobediencia, donde la parodia, la performatividad y la cultura popular funcionan como estrategias de subversión y emancipación. En ese sentido se hace evidente que se trabaja fuertemente con la modalidad composicional (uso de color, planos, montaje, símbolos) y a esto se suman los contextos sociales específicos; la precariedad económica, el control sobre los cuerpos, la explotación y el deseo sexual, la moral religiosa, etc. Articulando estos elementos, se construyen discursos visuales potentes que van en contra de los marcos tradicionales de representación femenina, aquí se entrecruza lo festivo y lo trágico, lo grotesco y lo político. Al igual que nuestros otros trabajos, la producción audiovisual genera un efecto diferente según el tipo de audiencia, refiriéndome al género. En el caso de las mujeres aceptación e identificación con las problemáticas, en el caso de los hombres rechazo. Se genera así un campo donde la imagen se convierte en resistencia, y la música y el video en insurgencia y la asimilación de los mismos en emancipación.

Capítulo segundo

Resistencia de género y punk femenino en la producción guayaqueña

En el próximo capítulo se analizan entrevistas a figuras representativas de la escena punk guayaquileña. La selección incluye personas de distintos géneros e identidades, involucradas en diversas formas de participación, gestión y consumo cultural, con el propósito de comprender de manera más profunda las dinámicas simbólicas, políticas y culturales que atraviesan este entorno.

A partir de los relatos de diversos participantes fue posible reconstruir la experiencia colectiva de la escena punk guayaquileña, reconociendo sus códigos, espacios, tensiones y vínculos con luchas de género y disidencias sexuales. Estas perspectivas permiten comprender cómo, desde distintos roles artísticos, de gestión o como público, se configuran las formas de participación y resistencia dentro de este contexto cultural.

Esto permite reconocer y analizar factores como las condiciones de producción, circulación, recepción y autogestión, junto con la influencia de las instituciones públicas y privadas, ofreciendo un marco para comprender la construcción del capital simbólico de las mujeres artistas en la escena local.

1. La escena musical alternativa entre los años 80 y los 2000: Profesionalización, difusión y agencia a través de Luis Rueda (La Trifullka), Mariuxi “DIU” Fernández (Diez80) y Elizabeth Coronel (Pukarana)

La primera entrevista, con el cantante Luis Rueda (mi primo), ofrece una visión general de la evolución del rock y la escena independiente en Guayaquil, desde los años ochenta hasta hoy, abordando sus dimensiones artísticas, económicas y simbólicas. Aunque originario de Quito, Luis Rueda creció y se formó musicalmente en Guayaquil, donde desarrolló su infancia y adolescencia. Luis relata que, en el contexto de los ochenta en la escena local, los referentes del rock eran escasos, así comenta: “Yo no tenía el tío mariguanero que decía mira esta música etc. Todo había que irlo descubriendo por mutuo propio” (L. Rueda, comunicación personal, 2025).

Ya a los 15 años de edad funda su primera banda de rock llamada *SAK*, en una etapa de rock latino que era lo que imperaba en esa época. El contexto del año 87 le hizo

dar cuenta que podría hacer rock en español, teniendo referencias como los *Enanitos Verdes*, la banda *Los Toreros Muertos*, *Soda Stereo*, *Ilegales los de España*, *Hombres G*.

Estudiando música en el conservatorio es donde enfrenta las tensiones entre el estilo musical legitimado, académico y la música alternativa y popular. Luis comenta:

A mi maestra no le gustaba mucho que sea un cantante de rock y luego vaya a hacer los ejercicios como cantante lirico y me dijo en un momento: no puedes servir a dos amos, sirves a Dios o sirves al diablo. Yo le hice cuernitos y me fui con el rock (comunicación personal, 2025).

Esa actitud irreverente y contestataria, forjada desde su adolescencia, atraviesa toda su trayectoria. Luis recuerda un concierto de *Los Ilegales* en 1987, donde presenció un evento que lo marcaría, vio como el público rompía las vallas y se desataba un caos que él describe como “hermoso”. Me dijo: “yo no tenía ni el cuerpo ni el aguante para tanta gente, pero salí fascinado; me impresionó el poder que puede tener una banda para agitar a las masas así”. Años después, el destino le permitiría hacerse amigo del propio cantante de Los Ilegales, algo que relataba con una mezcla de asombro y gratitud.

En ese recorrido de influencias, Luis comentaba también los programas radiales que lo marcaron. Uno de ellos se llamaba *Romper falsos mitos*, conducido por Carlos Sánchez Montoya. Allí escuchó por primera vez *Los rockeros se van al infierno* de Barón Rojo y *No podrás con él* de la banda *Blaze*. Me contaba que en ese momento no sabía que Blaze era una banda local, algo que descubriría mucho después. Esa revelación, según decía, le ayudó a comprender las tensiones que existían dentro de la propia escena musical ecuatoriana: cómo se miraba con cierta distancia o menosprecio a los artistas que decidían moverse desde lo local, como si lo legítimo siempre tuviera que venir de afuera. Así lo comenta Luis (comunicación personal, 2025):

Recuerdo que una banda que se llama Excalibur estaba ensayando en mi casa y yo les pregunte; oye esta canción de Barón Rojo, no sé qué, y me dicen; ah son de España bacansisimo. Y esta otra: no podrás con él... y me dijeron: Ah, esa es de Blaze. (Pero con una expresión rara) y les digo; oye, pero por qué hacen esa cara turra si la canción es bacansisima, y me dicen: si está bien, pero esa es una banda de aquí. Y ahí fue como que dije: hay que tratar y hacer las cosas bien como para que el impedimento de ser grande aquí no te juegue en contra.

Después de siete años de experiencia con SAK, Luis inicia la banda La Trifullka, teniendo mucho más claro la forma de operar dentro del circuito independiente. El siguiente paso era buscar los músicos, formar la banda, grabar y lanzar el material,

siempre con un pensamiento estructurado de lo que quería lograr. Finalmente, el proyecto tuvo gran acogida y buena recepción del público.

Sobre los espacios de circulación y consumo, Luis explica que iniciaron en un bar llamado *El Pernil*, donde el dueño les dio cabida luego de que los jóvenes le consultaron si podían tocar ahí. El dueño les asignó un lugar, una esquina en el local, ahí empezaron. Luis describe el espacio como un pasillo largo con un par de mesas a los lados, y también que, en cuanto instrumentos, ellos solo tenían los propios, lo más básico. Después, por el boca a boca, se empezó a popularizar la banda, las canciones y el lugar, lo que derivó en el aumento de público, y por ende malestar de las instituciones.

Bajo esta misma dinámica es que llega a ser escuchado por un representante de una productora internacional, el cual lo invita a una reunión para chequear el material que ya había creado, llegando al final a un acuerdo y consolidando la grabación de un disco.

Luis explica que en la acogida de su música también tuvo influencia los medios de consumo de música juvenil, tanto radiales como televisivos. Ya que al consumir música de rock extranjero significaba tener referentes previos, con lo cual la música de la Trifullka no iba a sonar tan ajeno a las cosas que ya venían escuchando los jóvenes. Expone también que el canal *MTV* tuvo mucha influencia en esas generaciones, ya que era un canal de señal abierta en esa época y “toda la música que se escuchaba, giraba en torno a lo que MTV nos daba” (comunicación personal, 20025).

Cuando conversé con Luis sobre cómo se configuraba la escena musical independiente en Guayaquil, me llamó mucho la atención la manera en que él la ubicaba dentro de un contexto tecnológico y económico muy particular. Decía que todo empezó a cambiar con la llegada del CD, ese formato que en su momento parecía revolucionario, pero que también trajo consigo el fin de las viejas disqueras locales. Me contaba que en Guayaquil existían dos sellos grandes, Fediscos y Fesa, y que ambos desaparecieron porque los discos simplemente dejaron de venderse. Con la aparición del CD y, sobre todo, del CD pirata, se abrió una nueva etapa en la que las bandas podían grabar y circular su música sin necesidad de firmar con nadie. Según él, ahí empezó a tener sentido hablar de una escena independiente: porque las bandas comenzaron a moverse solas, a grabar sus propios demos, a autogestionarse desde los márgenes.

Luis recordaba que, en ese contexto, La Trifullka se convirtió en un punto de referencia. No tanto por ser una banda conocida, sino porque logró articular un espacio alrededor del cual se movían otros proyectos. Me hablaba de los ensayos en Sauces 2, donde empezaron a salir varias bandas, y de cómo desde esos territorios se fueron

generando energías colectivas. Me decía que más adelante, si uno avanzaba desde Los Álamos hasta la Décima etapa, se encontraba con grupos como *Ultratumba*, y que todos se conocían, se daban la mano, se prestaban equipos, se jalaban para tocar juntos. “De alguna manera todas esas bandas orbitaban alrededor de la Trifullka, que era la más grande, y nosotros siempre andábamos empujándolos para todo tipo de cosas” (L. Rueda, comunicación personal, 20025).

Escucharlo hablar y describir esta situación era casi como ver un mapa de afectos, un tejido de amistades y resistencias que sostenía la escena sin que nadie lo planeara del todo. De hecho, esta experiencia pone de manifiesto cómo se construyen las relaciones en base al capital social y simbólico en donde Luis y su banda, siendo los que más capital tenían acumulado en esa época, generaban una dinámica en donde hacen partícipes a otras bandas, logrando desde su gestión individual un impulso colectivo.

En ese sentido Luis cuestionó directamente la idea de “entrar” a una escena. Para él, más que buscar un lugar al cual pertenecer, se trataba de crear desde la convicción personal y permitir que lo que uno hace genere su propio entorno. En su experiencia, la Trifullka no nació porque había una escena, sino que la escena empezó a existir porque ellos empezaron a hacer.

La Trifullka tampoco era famosa, ni existía, ni nada, pero dije no, yo quiero empezar a hacer esto, y de alguna manera creé un escenario alrededor de... (L. Rueda, comunicación personal, 2025).

Mas adelante me contaba sobre su segundo disco. Lo comentaba como una etapa de exploración intensa, de búsqueda artística y de entrega absoluta. Me decía que para ese disco la banda ensayó durante seis meses seguidos, con jornadas que llegaban a extenderse por tres días ininterrumpidos. Lo expresaba con una mezcla de orgullo y cansancio, como quien sabe que puso el cuerpo y el alma en algo. Sin embargo, también reconocía que ese esfuerzo no se tradujo en la recepción que esperaban. El público, decía, quería la Trifullka de los primeros años, la de *Mucha rabia* y *El pelo quinto*. Al respecto Luis dice que “Salió el disco y nos fue como el culo. La disquera escuchó el disco y decía esto es una basura, no sirve para nada” (comunicación personal, 2025).

Las tensiones entre el valor que de la artista atribuye a su creación y la respuesta de la gente que lo consume sirvieron de experiencia para considerar algunos aspectos de su producción y su papel como agente en el medio musical y su permanencia sostenida en el tiempo. Luis indica:

Y claro ahí viene estas ideas de creer que porque uno hace música y encima viniendo de un disco tan exitoso como el anterior, creer que el público te debe algo, que la vida te debe algo, que el país te debe algo, porque como “yo soy el genial Luis Rueda”, el de Mucha Rabia y ahora vengo con mi nueva creación, multi conceptual, mariguanera, y cómo es que no me paran bola y siguen comiendo la porquería del disco anterior”. (...) Y claro, las canciones anteriores me abrieron el camino al éxito inicial y luego he tenido que ir avanzando para entender cómo puedo tratar de mantener esto (comunicación personal, 2025).

“Ese reconocimiento del ego herido, de aquella idea de que el artista es un genio incomprendido me pareció un cable a tierra, un pensamiento lucido dentro de esto de ser músico” ” (comunicación personal, 2025). En ese punto Luis hablaba de cómo la experiencia del fracaso le permitió mirarse desde otro lugar, asumir que la disquera, al final, era un negocio, que lo que buscaba era vender discos, acrecentar su capital económico, y que, si uno quiere sostener una carrera, tiene que aprender también a pensar como un empresario de su propio trabajo. *Me acuerdo que decía que lo primero era tener un buen producto, y lo decía sin complejos: “a la gente le cuesta entender que hace un producto, pero a la final estás vendiendo un disco, una entrada, una camiseta. Todo eso es parte del mismo proceso”*.

Después hablaba de lo que él consideraba el segundo elemento clave: conocer a tu audiencia. En ese sentido considera que en la actualidad ya disponemos de medios y herramientas para poder tener un mejor entendimiento de esto. “Ahora hay otros recursos, internet, puedes grabar, tener un speech, contar a la gente de que va tu cosa, ya puedes tener otro tipo de comunicación, y de pronto a alguien le llama la atención y empieza a funcionar” (comunicación personal, 2025). Decía también, con una mezcla de ironía y pragmatismo: “no hay nada más rompebolas que joderle la vida al público con tu propuesta revolucionaria sin entender a quién le estás hablando” (comunicación personal, 2025). Desde su perspectiva, el desafío no era solo crear, sino saber entender el nicho al que uno se dirige, con qué lenguaje y desde qué códigos. Bajo la lógica de; idea, información y ejecución, llevó a cabo algunos eventos importantes en la escena musical local, entre ellos el concierto de la banda de metal rock argentina A.N.I.M.A.L., lo cual tuvo un impacto en las siguientes generaciones. Luis comenta:

Por eso hice lo que hice, fui creando mis propios lugares, buscando, fui el primero que hice conciertos en el Albotenis. Cuando fui a Colombia luego hablé con los A.N.I.M.A.L., hice la gestión, los traje acá, traje a A.N.I.M.A.L cuando estaba en todo su apogeo, eran una banda gigantesca. ¿Qué si he tenido también suerte? Sí, claro. Y también en algún momento, hable con mi papá, ayúdame en esto. Y a la hora de la hora, mi viejo se sentaba en la boletería de los conciertos para que no me roben la plata.

Pero todo parte de una idea, tener la idea y buscar la ejecución. Pero si no tiene ni idea y menos la ejecución y lo que te queda nada más es la conclusión de que no hay. Entonces, bueno, créala pues, búscala, encuentra la forma.

Escucharlo fue como escuchar un símil de lo que muchas veces vivimos las mujeres y disidencias en la escena. Esa filosofía de acción, de “hazlo tú misma”, coincide mucho con nuestras propias prácticas de autogestión, y también evidencia las diferencias de punto de partida. En nuestro caso nosotras hemos tenido que construir las redes desde abajo, sin apoyos familiares en algunos casos, o sin legitimidad previa, lo cual deja ver diferentes perspectivas sobre el quehacer artístico, que en algunos casos coinciden indiferentemente del género.

La experiencia de Luis refleja una actitud proactiva y un compromiso con la escena local, basada en la autogestión y el trabajo colaborativo. Su participación en la organización de eventos, como el realizado en el Albotenis, evidencia una filosofía que combina iniciativa personal, redes de apoyo y construcción de capital social y simbólico. Su visión promueve pasar de la queja a la acción, convirtiéndose en un agente capaz de generar las condiciones necesarias para crear.

En esa misma línea Luis critica la claridad y planificación de los proyectos musicales que quieren emerger, incluso si se tiene el capital económico y se viene de un entorno privilegiado según ha comprobado en su propia experiencia. “Entonces, pienso yo, que hay casos de gente que tiene mucha plata y que no lo logra. Porque ese derroche de capital y de posibilidad, no se ve compensada con su trabajo y su responsabilidad” (comunicación personal, 2025). Luis señala que muchos buscan visibilidad y reconocimiento sin contar con una propuesta sólida, evidenciando un deseo de inclusión que carece de una estrategia clara para concretarse. Y justo esa parte de su discurso es una de las que me pareció profundamente útil: la idea de que no basta el deseo, hace falta una estrategia. Él insistía mucho en eso: en tener claridad de objetivos, en planificar, en definir qué se quiere y para quién. Luis lo explica así:

El asunto es simple, cosa número 1, ¿qué quieres? Clarísimo, que es lo primero que cuando alguien me dice Lucho quiero que me produzca, ¿ya qué quieres? Entonces, primero que quieres, ahora digo, ¿no? ¿Por qué te quejas? Porque sería increíble que haya más espacios para las mujeres y las disidencias. Ok. Donde está el proyecto. ¿Dónde están las chicas que tocan y las disidencias que tocan? ¿Dónde está? -Bueno, aquí está-. Ok, Toquen. Esto que están haciendo, ¿cuál es el nicho? ¿A quién le quieren llegar? ¿Qué quieren hacer? No, no sé, quisiéramos llegar a una población rockera y que se incluya y que les guste, no sé... Entonces como estrategia me organizo y seguimos, ahora estamos junio, el mes del orgullo gay... Ya, ok. Vamos a tocar al final del desfile Pride y la nota. Pero ¿qué quiero? ¿Cómo lo consigo? ¿Qué tengo que hacer? Y ¿para qué?

Pero nadie empieza por ahí. Todas empiezas por hagamos una banda por joder un rato... Imagínate que toquemos en Kruger, bien, ensayemos. Oye ¿y alguna canción? No hagamos unos covers... ¿Oye y el concierto en Kruger? Fueron cuatro personas, ¡qué como la verga la gente! no apoya, Por eso no progresa en este país...

En este sentido, Luis es frontal al interpelar a músicos y colectivos a buscar estrategias para abrir y generar nuevos espacios identitarios o alternativos, enfatizando en que toda demanda simbólica debe estar seguida por un proyecto coherente, una visión clara y un trabajo riguroso en función de tu público objetivo. Me resultó interesante e importante que no niega la necesidad de generar espacios para mujeres y disidencias, pero enfatiza la legitimación de esas luchas también incluye una formalización estratégica y profesional. Esa forma de interpelar abre una reflexión importante, y es que las luchas simbólicas necesitan estructuras y acciones concretas, proyectos y estrategias que les den forma. No basta con denunciar la exclusión sino también producir condiciones para transformarla.

Luis también formula una crítica a las instituciones culturales públicas, recordando una experiencia en la Casa de la Cultura donde evidenció desorganización y negligencia. Relata que, al gestionar el uso de equipos de sonido, descubrió la desaparición de parlantes y la falta de responsabilidad del personal, reflejo de la ineficiencia institucional que, según él, obstaculiza el desarrollo cultural. “y ese es el problema, a nadie le duele, a nadie le duele, pero yo veo esas cosas y a mí me duele” (comunicación personal, 2025). Respecto a la labor de algunas instituciones indica:

Ellos creen que te hacen como un favor, tienen una actitud de mierda, porque a ellos les vale verga si el cliente se va, la burocracia no busca satisfacer el cliente, la burocracia está de hecho ahí para que todo siga valiendo verga, porque ellos están ahí para solucionar un problema que si se soluciona perdería la razón de ellos de ser para estar ahí, entonces el problema debe ser perpetuado para que ellos se mantengan ahí “solucionando” el problema con su trabajo. Pero si esa huevada fuera de un dueño que sabe que tiene que pagar arriendo, que tiene que pagar sueldo, que tiene que pagar esto y que tiene que devengar... (comunicación personal, 2025).

Desde su malestar, Luis no solo cuestiona la ineficiencia de los funcionarios, sino también las lógicas burocráticas que, lejos de servir a la comunidad, reproducen la falta de gestión responsable. Su crítica al aparato estatal trasciende lo anecdótico y expresa una postura política que desconfía del rol del Estado como administrador de recursos y regulador de la vida cultural. Luis lo expresa de la siguiente manera:

Lo que pasa es que ahora la gente lo que no entiende y no termina de entender, y cree que el Estado te lo va a entregar todo. Y no sé da cuenta de que el Estado, lo que es un pinche

recolector del trabajo del resto. Porque es el socio de a verga que tenemos todos. Es un man que se lleva el 25% de tus ganancias, siendo la porquería más ineficiente que existe. Entonces, digo yo, si tengo un socio que es una mierda, lo que yo quisiera es que deje de existir. Y luego, pues ves a España, la gente se va Andorra, donde sea, están ahogados de impuestos, qué es de dónde sale la plata, de dónde se pagan los derechos.

Luis enfatiza a las nuevas generaciones que, pese a las limitaciones estructurales, el compromiso personal es clave, resaltando la profesionalización, la especialización y la actualización constante. Reconoce que la práctica artística requiere capital cultural, formación, objetivos claros y redes de colaboración, criticando el ideal romántico del artista incomprendido que se desentiende de las lógicas de mercado. Propone una filosofía del esfuerzo, la disciplina, el conocimiento y la responsabilidad individual respecto al proyecto. Textualmente lo expresa de la siguiente forma:

Acción, ¿entiendes? Enfoque y saber que quieren, estudiar marketing, estudiar, estudiar, especializarse, entender que el negocio de la música es un negocio. Entonces hay que entender las reglas, entender cómo funciona y aparte es un negocio que cambia todo el tiempo, entonces tienes que actualizarte. O sea, si no sabes lo que quieres, no te quejes. Y si sabes lo que quieres, y no lo haces, no te quejes. Y si sabes lo que quieres, y lo haces, pero no sabes cómo, no te quejes. O sea, busca la manera de cumplir tu maldito objetivo y no te quejes

La entrevista con Luis Rueda revela tensiones clave en las condiciones de producción cultural, como la precarización, el deterioro institucional y la ineficiencia burocrática, junto con prácticas de autogestión. Desde una mirada de género, se reconoce que estas condiciones afectan de manera diferenciada a mujeres y disidencias. Su testimonio ofrece herramientas para reflexionar sobre estrategias propias, no para asumir su visión, sino para identificar las tensiones que atraviesan la escena. En ese sentido, aunque la entrevista reproduce ciertos marcos discursivos bajo una lógica del viril del éxito, también nos permite identificar ciertos puntos claves del ecosistema musical, para poder matizarlos y complementarlos con otras experiencias desde voces femeninas o disidentes ya que nosotras, desde Las Chepas, también hemos tenido que aprender a movernos en esas grietas construyendo la estructura vínculos y estrategias.

La siguiente entrevista la realicé a la artista Mariuxi Fernández también conocida como *DIU*, quien fue una de las primeras exponentes femenino del punk en los años 90s y con una de las primeras mujeres con las que toqué en un proyecto serio con mi primera banda “The Cassettes”. Integrante de la banda skate punk *Diez80*, Mariuxi también estuvo vinculada en la creación del proyecto *Trucho Records*, el cual sirvió de plataforma digital y medio físico de circulación de varias bandas nacionales y extranjeras.

A DIU la conocí por medio del guitarrista de su banda, su hermano. En la época de mi adolescencia, cuando tenía unos quince años, yo era muy amigüera y activa en redes sociales como MySpace. Me hacía amiga de todas las bandas. Como a mí me gustaba mucho Diez80, me hacía amiga de los integrantes de la banda. En la actualidad y en el marco de esta investigación es interesante pensar que ese entorno virtual constituía, siguiendo a Bourdieu, una extensión del campo musical local, un espacio donde se ponían en juego formas emergentes de capital social y simbólico, basadas no en el reconocimiento institucional sino en la pertenencia a una comunidad alternativa o digital.

Ya tiempo después, cuando nos dirigimos a un concierto en LA ESPOL, coincidimos en el mismo bus, y ahí fue cuando nos hicimos amigas. Yo conocía su trayectoria, escuchaba su música, y las compilaciones que hacía de discos fueron mis primeros referentes en cuanto a música punk local, de hecho, las compilaciones de TruchoRecords estructuró el habitus de muchos jóvenes de ese tiempo. En esa época yo estaba ya pensando el proyecto *Cassettes* y le dije que se sume. Ella aceptó. Mirando en retrospectiva, comprendo que esa invitación no solo respondía a un impulso creativo, sino también a la lógica del campo artístico, donde las alianzas y colaboraciones construida desde el capital social, permiten acumular capital simbólico compartido y construir legitimidad colectiva.

DIU relata una infancia caracterizada por un entorno familiar flexible, comprensivo y afectuoso. Su entrada en la música se dio en un inicio como una forma de canalizar su energía. “Yo era muy brinquilla, demasiado inquieta, así que un día decidieron calmarme metiéndome a estudiar música (comunicación personal, 20025).”

Empieza su formación temprana a través de cursos vacacionales en el barrio, en los cuales aprendió a tocar teclado y a leer partituras, desarrollando así una base técnica, la cual le serviría para desarrollar su trayectoria musical. Esto nos permite ubicar los modos de acceso a espacios formativos no institucionalizados. DIU expresa estar agradecida con sus padres, a pesar de saber que no les gusta lo que hace. Pero señala que fue iniciativa de sus padres el que ella esté en la música. Pero siempre me han dicho “lo que me haga feliz” (comunicación personal, 20025).

El agradecimiento de DIU hacia sus padres evidencia una forma de habilitación subjetiva que desafía los modelos tradicionales de autoridad y las expectativas normativas sobre lo femenino. En lugar de reproducir un esquema represivo, este modelo familiar posibilita libertades que cuestionan los mandatos de género establecidos. Ella también remarca la influencia de su hermano, quien fue clave en la consolidación de la agrupación.

El acceso de las mujeres a la escena históricamente suele estar mediados por hombres, y por lo general se replica una lógica de subordinación, sin embargo, en este caso la relación fraterna se construye de forma horizontal, y habilita un acceso sin restricciones. Esto demuestra que existe una diversidad de contextos en los que se formaron las mujeres músicas locales, evidenciando que no todos los entornos familiares y sociales son tan polarizados como los observados en los casos de México, Chile y Colombia.

En un inicio, la intención no era iniciar una banda, sino que era tomado como una forma de distracción, de pasarla bien. “Nunca pensé en iniciar una banda, llevaba la guitarra al colegio solo para pasarla bien, sin embargo, ya en sexto año fue cuando empezó” (comunicación personal, 2025). Ese origen espontáneo, casi lúdico, me hace reflexionar sobre cómo los proyectos musicales femeninos no siempre nacen desde una intención política o profesional, sino desde la energía del juego y la posibilidad de crear un espacio para el goce compartido.

Tiempo después, cuando empezaron a tomarse el asunto de forma más seria, comenzaron a activar espacios organizando pequeños conciertos autogestionados en lugares domésticos donde habitaban y sectores donde estudiaban, en este caso en Entre Ríos, (una zona de Samborombón). Así empezaron “a hacer conciertos en casas de amigos, en nuestras propias casas, hacer tocaditas en la casa de Alejandro, todo esto en Entre Ríos. Luego iba la vecina a quejarse” explica DIU (comunicación personal, 2025). Se configura así un espacio de socialización distinto a los márgenes urbanos tradicionalmente asociados a la escena under. Menciona además que los intercolegiales funcionaban como uno de los principales espacios de encuentro entre los jóvenes y la música. Así lo expone DIU: “Antes, en los 90s, estaban los intercolegiales, ahora no se. Los intercolegiales eran hermosos, eran bacansísimos. Por eso íbamos a shows, por los intercolegiales. En el colegio Alemán iba y había bandas bacansísimas” (comunicación personal, 2025).

DIU expone también que en cuanto al sonido la calidad era baja, e indica también que como banda Diez80 replicaba lo que musicalmente estaba sucediendo fuera del país, pero adaptado a nuestro contexto. Así comenta: “El sonido era amateur, estamos copiando esto que pasa afuera, pero es nuestro. Obvio era amateur, pero lo intentaba” (comunicación personal, 2025).

Aunque contó con apoyo familiar al inicio, DIU enfrentó tensiones propias de la profesionalización artística en un contexto donde las prácticas culturales no son plenamente reconocidas, evidenciando el choque entre el hábitus familiar y sus aspiraciones personales.

Mi sueño era estudiar música para banda sonoras, es decir música para cine. (...) Mi madre decía: piensa en otra carrera, música no. Como diversión sí, pero como carrera busca otra cosa. Carrera musical, no estas en el país para una carrera musical (comunicación personal, 2025).

Esa frase engloba un aspecto que se reitera generacionalmente. En muchos hogares todavía se sostiene la idea de que el arte es una pérdida de tiempo o un privilegio que no se puede permitir. Sin embargo, desde el relato que nos contaba DIU, evidenciaba que ella supo transformar esa limitación en otra vía de creación. Cuando se dio cuenta de que estudiar música no era viable en ese momento, se volcó hacia otras áreas. Me comentó que empezó a estudiar inglés, luego infografía en el IGAD, y ahí aprendió edición de video, fotografía y audio. También viajó a Argentina a estudiar fotografía, estudió y ejerció (comunicación personal, 2025).

Entre el año 1999 y 2000, en el contexto de la dolarización, se empezó a acceder a equipos, “Era muy nuevo todo, si fue más fácil adquirir equipos, guitarras, era un poco más fácil año 1999 a 2001 ya que la cosa estaba más estable ya manejando el dólar, la economía se estaba moviendo” comunicación personal, 2025).

Sin embargo, aunque ese cambio permitió que se hicieran eventos más grandes en la escena, en los conciertos pequeños seguía primando la autogestión. DIU señalaba que en los festivales grandes había buen sonido, pero en los espacios chicos tocaba ser recursivos: “Era uno mismo haciendo, viendo como ahorrar en equipos, viendo si uno mismo llevaba lo suyo o si prestaba. Tratando de mejorar las cosas siempre. Se fue mejorando, a pesar hacerse en patios de casas, a pesar de hacerse en canchas, ya que lugares como venue no había” (comunicación personal, 2025).

Las innovaciones tecnológicas de la época, más la profesionalización técnica de los integrantes de la banda en áreas como la infografía y el diseño devinieron en la planeación y ejecución del proyecto Trucho Records. El nombre nació como juego, cuando Diez80 pensó en autogestionar su disco, quisieron que tenga el logo de una discográfica, con lo cual inventaron un diseño bajo el nombre Trucho, palabra que en el contexto ecuatoriano significa algo imitado, falsificado, alterado, pirateado o de baja calidad. A partir de ese nombre se generó la intención de una disquera. Me pareció interesante cómo de algo tan sencillo como una broma entre la banda, se terminó generando una estructura real de producción. A diferencia del imaginario clásico del punk donde se presentan situaciones de resistencia desde los márgenes sociales, el caso de Trucho Records rompe con ese imaginario e ilustra una forma de autogestión con condiciones materiales favorables. Aunque la banda adoptó el enfoque DIY, este no

surgió desde la precariedad, sino desde el acceso a capital cultural, económico y social que facilitó su gestión, formación y expansión dentro de la escena musical. Así lo expone DIU:

Ya estábamos grandes, Joseph estaba en Estados Unidos y tuvimos el contacto hasta para hacer los discos en Estados Unidos. Los que nos graduamos viajamos, llegó el dólar, teníamos contactos. también por nuestros propios estudios nosotros mismos hicimos la fotografía etc. (comunicación personal, 2025).

En este contexto, los integrantes de la banda Diez80 mediante el proyecto Trucho Records reestructuran el DIY bajo una lógica profesionalizada, en donde el acceso a herramientas digitales y el conocimiento técnico les permiten crear productos de calidad, bajo lógicas independientes y a precios accesibles. “No era un Simón-Limón porque ellos tenían más cobertura, no era Unión Punk porque ellos hacían más eventos, nosotros no hacíamos eventos, sino distribución y difusión” (comunicación personal, 2025). En ese sentido, Trucho reformuló el DIY (do it yourself) desde una lógica profesionalizada: hacerlo uno mismo no porque no hay opciones, sino porque se puede hacerlo mejor, con más control sobre el producto y sus significados. Este proyecto no solo incluía la promoción de bandas mediante la creación física de los discos, sino también un portal digital de compra programada por ella misma, debido a su conocimiento en creación de páginas web. Ese gesto técnico y cultural tuvo un impacto enorme. Trucho no solo difundió bandas nacionales, sino que también exportó la música local. “Íbas tenías un menú, pedías y te llegaba el correo, todo era medio automatizado. Tenías un catálogo online (comunicación personal, 2025)”.

El acceso a música independiente mediante discos y formatos digitales propiciado por Trucho Records significó traspasar las fronteras simbólicas de clase, significó mucho más que descubrir nuevas bandas, fue una forma de traspasar las fronteras simbólicas de clase que históricamente habían limitado el acceso a ciertos espacios culturales, facilitando el acceso al discurso estético y social del punk a diferentes públicos. Esto no sólo consolidó un circuito de consumo musical alternativo, sino que significó un puente que permitió el consumo externo de la escena local. “Como traíamos bandas de afuera, así mismo lo nacional llegó a Colombia, llegó Argentina llegó a Uruguay a Brasil, Estados Unidos en Truchorama 1. Y de ahí bandas tales como Ultratumba, Combo Burger, Alf, Diez80” (comunicación personal, 2025).

Esta gestión marcó a una generación, incluida la mía, que conoció el punk a través de los *Truchoramas*, participando así en la creación de un campo musical alternativo basado en la autogestión y el reconocimiento entre pares.

Cuando le pregunte si había vivido experiencias de exclusión o discriminación por ser mujer en una banda de punk, su respuesta fue directa: “Discriminación no, en la escena no, ninguna. Siempre me esmeré por tocar bien y punto. Cuando empecé en la música tocando con hombres siempre pensé que no había diferencia con mi hermano, eso me inculcó mi mamá” (comunicación personal, 2025)”. El testimonio de DIU también revela como ciertas condiciones y contextos personales amortiguan o desvían experiencias discriminatorias en cuanto al género. Incluso reconocía que, en ciertos casos, ser mujer implicaba ventajas prácticas: “Si Diez80 tenía que viajar, el lugar debía ser bueno, porque había una mujer. No podía ser un lugar de porquería. Por lo menos debíamos tener nuestra habitación (comunicación personal, 2025) ”.

Sobre los conflictos en la escena local, DIU menciona que solían surgir por disputas de autoría y reconocimiento. Frente a esto, ella adoptó una postura colaborativa, valorando la diversidad y celebrando la producción colectiva como una forma de fortalecer la escena.

En su postura, el valor no está tanto en la originalidad, sino en la capacidad de activar un sentido de producción colectiva, aunque en esencia no es colaborativo, si multiplica las posibilidades. No se trata de originalidad, sino de vitalidad colectiva en el hecho de que haya movimiento, que existan más agentes produciendo. Esto lejos de ser una amenaza es una forma de producción y circulación en donde se llega a cubrir rubros que no están siendo ejecutados por nadie, algo que favorece al ecosistema musical. Incluso ante las fricciones creadas por el mismo medio manifiesta su postura:

Quisieron crear una fricción entre Unión Punk y Trucho, oye, pero ¿qué vamos a competir?, qué público podemos estar compitiendo, si somos los mismos huevones. Pero sí hacíamos distintas cosas, aparte de que hacíamos las cosas de forma diferente, hacíamos cosas que ellos no hacían y así mismo ellos hacían cosas que nosotros no hacíamos. Después salieron otras distribuidoras de discos, ¿nos copiaron a nosotros? No, ni verga. Listo, él se dedicaba a otro género, y así (comunicación personal, 2025).

Ya hablando del presente en el panorama del campo musical, DIU se mostraba más crítica. Percibe que la escena independiente guayaca no ha logrado consolidarse y expone lo que ella considera son algunas de las razones: “no es una escena sólida porque cuesta mucho mantenerla, básicamente los costos son altos y las ganancias cero”. Y

enfatisa; “Cómo mantienes una escena, a la escena hay que invertirle, no es que no se lo ha hecho, es que cuesta” (comunicación personal).

Finalizando, DIU expresa que los conciertos autogestionados son más complicados en el contexto actual de delincuencia y violencia que atraviesa Guayaquil, y que, si bien los bares han sido un espacio que ha servido de escenario para el consumo y la circulación de artistas independientes, también el hecho de reiterar la presencia con tocadas a diario es algo con lo cual terminan perdiendo exclusividad. DIU lo comenta de esta forma: “No me gusta que haya artistas que se dedican a cantar en bares porque creo que se desgasta su particularidad, tiene algo muy particular de ellos ya lo quemaron, porque están haciéndolo a diario, constantemente. Y pierdes esa exclusiva. Te mata el artista” (comunicación personal, 2025)

Por último, coincidiendo con Luis Rueda, señala que para tener permanencia en la escena debe haber constancia y empezar a usar las tecnologías, expone que las redes sociales sirven para llegar a nuevos públicos, de ahí a que DIU haga una invitación a actuar con ímpetu:

La permanencia, que todavía sigan, que sean ahí necios y que vayan logrando cosas importantes. El primero y único que se me viene a la cabeza es Luis Rueda, lastimosamente no se me viene ni una mujer. Pero como largo, por ímpetu (comunicación personal, 2025).

Las reflexiones de Diu muestran que la escena musical independiente funciona como un campo de lucha, donde el capital cultural y social permite construir legitimidad y acumular capital simbólico. Si bien en el análisis histórico vemos pugnas y tensiones por la legitimación, Diu adopta una posición que rompe con la lógica competitiva que habíamos visto al inicio de este trabajo, en el capítulo primero. Frente a las disputas simbólicas por la autoría o la originalidad, ella propone una ética de la colaboración y la multiplicidad. Su postura pone en entredicho las jerarquías del campo al desplazar el valor desde el individuo hacia la producción colectiva. Este gesto configura un habitus contracultural que desafía las jerarquías hegemónicas, promoviendo una práctica basada en la cooperación, la autogestión y la agencia colectiva.

Por otro lado, en contrapunto, su comentario sobre la fragilidad económica de la escena en la actualidad introduce el problema del capital económico como factor de sostenibilidad del campo. La imposibilidad de mantener una escena sólida debido a los altos costos y las ganancias nulas revela las asimetrías estructurales que condicionan la producción en la actualidad. Como ejemplo está la lógica de desgaste que implica la

exposición continua y reiterada en los bares. Cuando Diu afirma que “te mata el artista”, se refiere a la pérdida de singularidad y a la pérdida del capital simbólico que se da cuando la música se convierte en una práctica de supervivencia económica. Aquí se observa una tensión entre el capital económico que es necesario para sostener la práctica y el capital simbólico el cual es fundamental para preservar la legitimidad y el valor artístico. Se revela, así como el campo musical independiente en la actualidad se estructura a partir de equilibrios precarios entre subsistencia y legitimidad.

Finalmente, un aspecto que me resultó muy relevante fue su insistencia en la permanencia, la constancia como condiciones para sostenerse en la escena. En un entorno caracterizado por la precariedad y la inestabilidad, la persistencia se convierte en una forma de capital simbólico en sí misma ya que permanecer es resistir. Sin embargo, cuando Diu reconoce que no logra pensar en mujeres que hayan mantenido esa permanencia, emerge una dimensión crítica que conecta con algunas ideas Butler y Lagarde y es la necesidad de visibilizar la ausencia, nombrando lo que no ha sido reconocido. En esa ausencia su discurso expone una dimensión política y afectiva. La “necedad” de seguir, como ella indica, se transforma en un gesto de autoafirmación femenina, que, aunque no siempre explícita, opera como un sentido de la resistencia. Desde esta mirada, el testimonio de Diu no solo describe la escena punk guayaquileña, sino que llama a la reconstrucción desde la colaboración, la autonomía y la conciencia crítica, reconociendo que cada acto de permanencia, por mínimo que parezca, es también un acto de insurgencia.

La siguiente entrevista se realizó a Elizabeth Coronel Castillo, integrante fundadora de la banda de hardcore punk *Pukarana* desde 2003. Tiene 41 años de edad, nació en Guayaquil, pero su infancia y adolescencia transcurrieron en Durán, donde vivió hasta los 26 años.

A las hermanas Coronel las conocí inicialmente como referentes dentro de la escena musical independiente, las veía tocar en distintos conciertos, tenían una presencia y un reconocimiento en los espacios del punk local. Cuando ingresé al circuito musical con mi banda The Cassettes, tuvimos la oportunidad de coincidir en escenarios y compartir. A partir de esos encuentros se fue construyendo una relación de amistad que a futuro trascendió lo musical. Ellas siempre han sido muy cercanas y generosas conmigo, me acompañan en fechas personales importantes, como mis cumpleaños o incluso durante mi baby shower, gestos que revelan un vínculo afectivo que va más allá del trabajo artístico. Esa complicidad y cuidado mutuo son también reflejo de las redes de apoyo que

las mujeres hemos tejido dentro de la escena, redes que sostienen y fortalecen nuestra permanencia.

En la entrevista me comenta que su relación con la música comenzó desde muy temprana edad, en un entorno familiar que se dedicaba a este rubro. Su padre le transmitió a ella y a su hermana una vivencia cotidiana con la música, ya que él era músico de orquesta, con repertorios de salsa y música tropical, por lo que la música, en su caso, no fue solo una afición, sino una forma concreta de vida y de trabajo. Me relató que desde pequeñas asistían a los ensayos, rodeadas de instrumentos, ritmos y músicos que “chiveaban”, es decir que tenían contratos ocasionales.

Crecieron, como ella dice, en un entorno donde los ensayos y el movimiento del oficio musical eran parte de la vida familiar.

El contexto familiar de las hermanas Coronel, no solo naturalizaron su participación activa desde temprana edad, sino que también trazaron una ruta formativa en el conservatorio, no como imposición sino como elección, así lo recuerda Coronel: “mi mama dijo elijan, inglés o música nosotros elegimos música” (comunicación personal, 2025). Dentro de su experiencia en el núcleo familiar, comenta que su padre deseaba que ellas tocaran instrumentos que tradicionalmente estaban masculinizados en el contexto ecuatoriano, la trompeta y el trombón, ya que no había mujeres representadas en esa área. Así lo explica Coronel: “Mi hermana eligió la trompeta y como siempre me gusta llevar la contraria elegí el violín (comunicación personal, 2025)”.

En nuestra conversación, Coronel comentó respecto a su paso por el conservatorio, una experiencia que revela cómo las mujeres enfrentan formas de violencia naturalizadas dentro de los espacios formativos e institucionales. Me contaba una mala experiencia donde las jerarquías de edad y género causaban dinámicas de poder abusivas, que pasaban desapercibidas o son silenciadas. Así lo relata textualmente:

Recuerdo que estábamos en el conservatorio (..) había algo que se llamaba el alumno maestro, que si no está tu profesor de planta te ponían un estudiante de un curso superior. Y bueno yo creo que tenía 14 cuando estaba ahí, el chico creo que tenía como 18 y un día que estábamos en clase, íbamos por el conservatorio y el chico me quiso dar un beso. Imagínate, desde pelada en esas huevadas que te están acosando. Entonces de ahí creo que dejé el violín. De ahí empecé a tocar trompeta. nunca le conté esto a mis papás, porque como una es pelada no se da cuenta de las cosas (comunicación personal, 2025).

Este testimonio permite comprender que, muchas veces el abandono de una práctica artística no necesariamente está relacionado con cuestiones técnicas o pedagogías, sino por experiencias de vulneración que permanecen silenciadas, en especial

en la adolescencia. reproduciendo formas simbólicas y explícitas de violencia que condicionan las trayectorias de las mujeres artistas y, en muchos casos, las obligan a reconfigurar su relación y permanencia con la práctica musical como un acto de resistencia.

Aunque el impulso paterno de incentivar la práctica musical en las hermanas Coronel fue constante, también estuvo atravesado por ciertas expectativas. Coronel indica que su padre aspiraba que sus hijas continuaran con la línea de estilo musical tropical, géneros que son valorados y legitimados en el circuito local. “Desde pequeña mi papá siempre quiso que hagamos eso de hacer música, claro que él quería otro tipo de estilo, él quería que sigamos sus pasos en ese tipo de música tropical, salsa” (Coronel, comunicación personal, 2025). El vínculo de Coronel con la música no se interrumpió, y continuó varios años tocando ya de forma profesional en la orquesta de su padre en diferentes eventos privados y municipales. Sin embargo, las hermanas Coronel, derivarían a formas experimentales de música vinculadas al hardcore punk.

Su primer acercamiento este estilo de música no fue por consecuencia de su formación académica, Se dio por medio del consumo cultural doméstico, en este caso el canal MTV, el cual se convirtió en una ventana de acceso a diferentes estilos musicales. Aquí las redes de amistad y los mass media jugaron un papel importante, Coronel nos comenta:

Una vecina que teníamos tenía un hermano que era rockero, un día llegamos y estaba viendo MTV, escuchábamos y nos gustó y de ahí como que “eso nos gusta, eso nos gusta”. Nos pusimos a ver ese canal que creo que a muchas personas de nuestra generación nos hizo como que descubrir ese estilo de música (comunicación personal, 2025).

Este descubrimiento significó la búsqueda de nuevas referencias musicales, el consumo de televisión y radio fue clave en la conformación del horizonte musical de las hermanas Coronel, y a la vez este relato me permitió comprender que los mass media actuaron como mediadores o puentes culturales que posibilitaron la formación de un habitus musical alternativo, en el sentido bourdieuano, como ya habíamos señalado: un sistema de disposiciones que orienta los gustos, percepciones y prácticas dentro de un campo social. Es decir, las hermanas Coronel construyeron su identidad musical a partir de un capital cultural no institucionalizado, y la circulación informal del conocimiento musical, nutrido por el consumo mediático a través de redes afectivas.

Si bien por medio de MTV fue el primer acceso a las estéticas globales del rock alternativo, fue la radio la que les permitió tener un acceso más directo a eventos en la

escena local. Programas como *La Silla Eléctrica*, conducido por Pedro Ortiz, cumplieron un papel clave en la consolidación de esa identidad musical juvenil. Allí se escuchaban bandas como A.N.I.M.A.L., y mediante concursos de entradas a conciertos, se conectaba la experiencia mediática con la vivencia del espectáculo. Respecto a esos concursos Coronel comenta: “justamente ellos hicieron una gira y vinieron a Guayaquil, mi ñaña tenía 13 y yo tenía 14 y me gané una entrada a ese concierto (comunicación personal, 2025)”.

La asistencia a ese concierto no solo marcó un hito generacional, sino también una afirmación emocional y cultural. Además, según expresa Coronel, la figura paterna en su caso, lejos de ser un obstáculo en búsquedas identitarias, significó un respaldado afectivo y logístico. La asistencia de su padre como facilitador no es un dato menor, ya que muchos espacios públicos suelen ser hostiles para las mujeres jóvenes y adolescentes, en especial los del circuito de música alternativa. En ese sentido, se siente afortunada de que ese haya sido su primer concierto. Respecto a su padre, indica que quedó horrorizado con la estética y los códigos musicales de la subcultura en el evento, sin embargo, esta incomodidad no significó una censura o deslegitimación de las prácticas musicales, sino que gesto de propiciar autonomía, decidiendo que ellas, ya más grandes, asuman la experiencia por ellas mismas. Así lo expone Coronel:

Mi padre salió horrorizado, no miren a ningún lado, estos rockeros. Mi padre fue acolitador y nos dijo el próximo concierto váyanse solas, y nos mandó solas ya más grandecitas, ya de 15-16 años. Claro que no había los peligros que hay ahora era distinto. De ahí nos hicimos panas de la gente y fuimos a más conciertos hasta la fecha (comunicación personal, 2025).

Este relato permite entender como el descubrimiento de ese nuevo horizonte sonoro implicó también un proceso de performatividad identitaria, donde a partir del gusto musical se genera una práctica que desafía las normas de género y las expectativas sociales. El hecho de mirar MTV y asistir a conciertos de rock era, en su contexto, un acto de afirmación subjetiva y de resistencia ante los modelos de lo que se considera específico o propio para las mujeres. Este tránsito cultural puede entenderse, desde Marcela Lagarde, como un ejercicio de autonomía de género, donde las hermanas reconfiguran su vínculo con la cultura y su propio cuerpo mediante decisiones conscientes expresadas a través de la música. Así, la historia de Coronel evidencia cómo los medios y las redes afectivas pueden funcionar como agentes de socialización contracultural, incentivando una práctica musical femenina que, sin proponérselo, vulnera los órdenes dominantes en cuanto a género.

Continuando con la entrevista, Coronel explica que la banda Pukarana, fue iniciada por su hermana junto con un amigo, y de ahí le dijeron para integrar la agrupación. Sobre su experiencia como mujer música dentro del circuito musical, aunque comenta no haber sido víctima de violencia explícita o de exclusión, si identifica expectativas en cuanto a su género. reconociendo que ser mujer en una banda punk no era algo común, sobre todo en esos años. En ese sentido su experiencia se da por habitar un espacio tradicionalmente masculinizado. Así lo comenta:

No era muy normal una mujer en una banda, de ahí no he visto mayor diferencia, salvo por ahí uno que otro desubicado que te vea, así como con otros ojos más que como banda, pero de ahí no. No he tenido una experiencia mala, quizás no esperan que cante como canto o que haga la música que hago por el hecho de ser mujer, pero no. Aparte tengo cara de brava, entonces creo que eso ayuda (comunicación personal, 2025).

También nos da una visión más concreta de cómo eran los espacios donde circulaba la música en vivo de la escena local, indicando que parte de los conciertos eran en locales, porque mucha audiencia era menor de edad y no podían ir a bares. “En un local pueden ir tanto mayores como menores de edad. lo hacían en la tarde, a las 8 ya 9 ya estabas desocupado. Y eso si te quedabas hasta tarde. Ahora es en tal bar, en tal bar, y eso también ya te cansa” (comunicación personal, 2025). Indica también que eso se pudo deber a que contaban con los espacios y con los permisos para realizar dichos eventos.

Ya desde una visión situada en la actualidad, Coronel, reconoce que los espacios donde se realizan conciertos han cambiado respecto a épocas anteriores. Aunque existen espacios autogestionados, señala que la audiencia es menor. “Generalmente son autogestionados, son pequeños en donde se permite que participen bandas under son pequeños en donde no hay mucha participación de las marcas, no tiene el aval de permisos o cosas así” (comunicación personal, 2025).

También los bares y espacios gestionados por músicos han funcionado como nodos culturales donde se concentra la actividad musical. “Antes era Kruger, ahora el nuevo bar es Red Black. Esos los que yo conozco donde se pueden hacer conciertos underground. También hay un lugar en la garzota llamado Indie para llevar. Ahora también en Atrako, también hacen conciertos” (comunicación personal, 2025).

En este contexto cobra relevancia la figura de los gestores culturales, Coronel, más allá de los espacios físicos, reflexiona de forma crítica sobre los modos de mediación de la escena en relación a los gestores con prácticas cuestionables. “Eso es lo bueno de tener años tocando, de que ya he tocado en hartos lugares, de que ya he viajado, entonces

no tengo esa desesperación, es válida, tú cómo banda quieres tocar quieres presentarte” explica Coronel (comunicación personal, 2025).

Desde su experiencia, ya con años acumulados de trayectoria, giras, conciertos y espacios recorridos, Coronel expresa claramente su distanciamiento en espacios donde existen situaciones poco éticas o excluyentes:

Actualmente yo me pregunto, ¿por qué hay bandas que siguen tocando con gente que tiene esta historia por detrás de engaños?, de cosas chuecas y yo no entiendo eso. Y bueno también hay que ser un poco empáticos, son panas que recién salen, o de pronto no conocen la historia, o de pronto la conocen y están desesperados de que los vean o que se yo. Se les va la oportunidad.

En ese sentido tengo suerte, porque puede ser suerte también, que yo puedo decidir donde tocar. Así como también puedo decir yo toco gratis donde me da la puta gana, porque yo no lo veo como un negocio, yo lo veo como algo que me gusta donde yo puedo compartir lo que me gusta lo que yo creo considero que do transmitir” (comunicación personal, 2025).

Coronel también se pronuncia sobre los espacios de circulación musical estatales o con financiación pública. La entrevistada señala que, aunque haya bandas que son seleccionadas por su calidad musical o porque están sonando en el medio, no necesariamente es algo que prime, sino que se opera bajo una lógica de afinidades personales, reproduciendo circuitos cerrados.

Así lo manifiesta:

Primero que seas pana del que organiza, o que tu amigo sea pana del que organiza, así lamentablemente funciona. Eso explica por qué ves a los mismos de siempre en las mismas carteleras, porque son amigos, no por otra cosa. Y o porque estas sonando full y logras llegar a que te conozca la persona, o alguien que este organizando el evento. Pero muchas de las bandas que están es porque son pana de alguien ahí (comunicación personal, 2025).

Este posicionamiento revela una clara conciencia de los mecanismos de poder que operan en el campo musical, donde la participación no siempre se rige por criterios de mérito o capacidad artística, sino por la gestión del capital social es decir las relaciones, alianzas y afinidades personales, que determina el acceso a recursos y espacios por parte de quienes detentan el poder de convocatoria dentro de algunas instituciones estatales. Esto da como resultado una escena estancada, sin diversidad o renovación musical.

Sin embargo, pese a su crítica a las lógicas de exclusión por afinidad, Coronel matiza al reconocer que también existe agenciamiento por parte de las bandas que insisten en posicionar su trabajo. Señala que en ciertos eventos influyen diversos factores, como el tipo de público o la naturaleza del espacio, lo que introduce una complejidad que

trasciende la simple cercanía. Así, aunque el sistema sea desigual, destaca que la estrategia y la persistencia pueden abrir oportunidades, aunque advierte que variables como el tiempo disponible evidencian que la meritocracia en la escena es parcial y frágil.

Coronel contrasta esta postura con lo que fue su segunda banda llamada *Cuestión de Actitud* (CDA), banda fundada en el año 2013 con una alineación íntegramente de mujeres, conformada por Catalina Coronel, Tatiana Rico, Tatiana Jiménez y Elizabeth Coronel. Este proyecto implicó un alto nivel de compromiso organizativo, superior a lo que fue Pukarana. En este proyecto existía una estructura más definida y una estrategia de posicionamiento, lo que les permitió alcanzar espacios de mayor visibilidad como el Quito Fest.

Este contraste entre ambos proyectos revela distintas formas de moverse en el campo musical. En el caso de Pukarana, el énfasis recae en la espontaneidad y la autogestión desde un lugar afectivo y comunitario, mientras que Cuestión de Actitud se estructura bajo una lógica de profesionalización y capitalización simbólica, donde la organización y la planificación, al igual que en el caso de Luis Rueda y DIU, se convierten en herramientas para ganar visibilidad en circuitos de mayor legitimidad institucional. En términos de Bourdieu, CDA representa un intento por acumular capital cultural en cuanto a lo técnico y artístico, y capital simbólico desde el reconocimiento y prestigio, para insertarse en espacios de legitimación profesional dentro del campo musical nacional, como el Quito Fest.

Coronel me indica que la cuestión de la gestión, la comunicación por redes y la parte gráfica eran muy importantes. “Con cuestión de actitud hubo un trabajo super metódico y prolijo, todas estábamos moviendo, por ejemplo, yo desde el camello me ponía a mover las redes, tienes que compartir”, siempre con un pensamiento de profesionalización. “Con cuestión de actitud fue plata y tiempo, sacamos afiches. Nos manejamos con seriedad, tomando esto como profesional, dijimos: haber queremos hacer un producto con una posibilidad de internacionalización. Era algo muy diferente en cuanto a lo musical” explica Coronel (comunicación directa, 2025).

Finalizando, Elizabeth Coronel enfatiza el compromiso personal que se debe tener como artista con el proyecto musical, siendo una práctica que demanda empeño y autenticidad. Para ella, la música no se trata únicamente de ocupar un espacio dentro del circuito, sino de sostener una práctica coherente con lo que se piensa y se siente. La consigna para perdurar está en la constancia y sinceridad con lo que haces. Coronel

asume que la permanencia y la relevancia en esta escena no dependen solo del talento, sino de la constancia y la coherencia simbólica: la relación entre el discurso y la práctica.

Cerrando la entrevista Coronel finaliza con estas palabras:

Para que su producto tenga relevancia necesitan de bastante trabajo, bastante constancia, al igual que cualquier otra cosa es constancia, paciencia, las cosas no pasan de la noche a la mañana. Si tú quieres que tu banda sobresalga tienes que tratar algo diferente, y tratar de hacerlo con pasión y más que nada ser sincero y coherente con los que tú estás haciendo, porque tú puedes decir una cosa, pero por otra hacer otra, entonces tu debes ser coherente con lo que transmites. Y sobre todo sincero y honesto con lo que haces (comunicación personal, 2025)

En ese sentido, su reflexión opera dentro de los lineamientos del capital simbólico, es decir, la construcción de un valor que otorga legitimidad y reconocimiento no solo por el éxito económico, sino por la integridad con la que se sostiene una trayectoria.

2. Nuevas generaciones: Experiencias, tensiones y rupturas de mujeres músicas en la escena punk actual

A continuación, se presenta la entrevista realizada a Rafaela Salazar, conocida en la escena como Rapank, música y artista visual nacida en Guayaquil, quien fue una de las voces más lúcidas sobre lo que implica habitar la música desde una generación actual. Ella fundó y participó en la banda de punk femenino *Las Petunias*, una de las agrupaciones que fue parte del circuito punk de mujeres local.

Su proceso musical está marcado por una formación autodidacta y un entendimiento del punk como espacio de expresión. En su relato se manifiestan las huellas del entorno familiar, la exploración digital propia de la época ya tecnologizada, y progresiva inserción en la escena desde un lugar de aporte y creación. Me comentaba que todo empezó en casa, su papá tenía una colección de discos, entre ellos uno de la *Movida Madrileña*, los cuales le llamaron la atención. En este caso, la figura paterna sirvió como un mediador inconsciente, una especie de canal generacional entre dos épocas. Desde la perspectiva de Bourdieu, ese acceso al capital cultural del padre, expresado en objetos materiales como la colección de discos y la exposición temprana a otra estética, le permitió entrar en contacto con una genealogía musical que no era de su tiempo, pero que funcionó como base formativa. Desde ahí, su búsqueda se expandió de manera autodidacta, como todo joven de los 2000s, en los cybers, un espacio híbrido que no es ni público ni privado, donde el conocimiento musical se construía colectivamente a través de la curiosidad, como con la investigación informal y voluntario. Posteriormente ya

empezó a asistir a espacios de sociabilización musical, conocer gente y a incursionar de manera activa en la música. Me decía que al inicio solo conocía gente del metal, que iba a conciertos sin saber que existía una escena punk en Guayaquil, hasta que poco a poco fue encontrando su lugar.

Acerca de su entorno familiar, Rapank indica la tensión clásica entre el deseo juvenil por construir una identidad propia y las restricciones normativas impuestas desde el núcleo familiar respecto a valores conservadores acerca del rol femenino. A pesar de venir de una familia desestructurada, de padres divorciados, señala un apoyo, incluso desde el margen, en donde se situaba su interés. La restricción de tener afiches en su cuarto, la censura y satanización de la música, o la prohibición de usar cierto tipo de estética no impidieron que Rapank reafirmará su identidad dentro de las lógicas del punk, habitando un espacio simbólico dentro y fuera de casa. Su comentario “sí que eran bastante estrictos y no me dejaban de escuchar música..., no, no escuches eso que es del diablo, la típica que no te visitas de negro. pero bueno, ya se dieron cuenta que no fue una etapa (comunicación personal, 2025).” concentra lo que Judith Butler denomina la performatividad del género en un sentido de identidad, es decir la reiteración de los actos que, a pesar de las censuras paternas, consolidan una subjetividad disidente. Siguiendo el pensamiento de Lagarde; las decisiones sobre el cuerpo, la vestimenta, el gusto musical, se convierten en una práctica política de afirmación, aunque no se enuncie como tal.

En esa línea se perciben las tensiones entre el habitus familiar construido con valores conservadores y la idea de que debe lo propio para una mujer, y el habitus contracultural que ella fue construyendo a través de su contacto con la escena musical punk. Marcela Lagarde explica esa tensión como una forma de cautiverio donde el sistema patriarcal produce modelos que norman la feminidad y que delimitan lo que una mujer debe ser y hacer. En el caso de Rapank, su vinculación con lo punk fue una ruptura con ese cautiverio simbólico, una manera de producir emancipación desde lo cotidiano. Lo interesante, a mi parecer, es que esa ruptura no se da por confrontación directa o en clave antagonismo con el pensamiento de sus padres, sino por reconfiguración de su lugar dentro del campo familiar sin renunciar a su afecto en ese entorno. Al decir “ya se dieron cuenta que no fue una etapa” expone que hay odio sino comprensión, lo cual es un matiz interesante en la investigación, ya que da cuenta de que estas disputas simbólicas no se dan de forma exclusivamente polarizadas de buenos y malos, opresores oprimidos, sino que hay diferentes niveles de relaciones y tensiones.

Continuando con la entrevista, una de las primeras barreras que enfrentó, comentaba Rapank, fueron las condiciones materiales y económicas, como la falta de acceso a instrumentos musicales. Dentro de la economía familiar no cabían las opciones múltiples, sus padres ya cubrían los materiales de artes plásticas requeridos en su formación en el colegio *Juan José Plaza “Bellas Artes”*, que de por sí eran costosos. Lo que evidencia otro matiz, en este caso sobre el aspecto económico dentro de la narrativa heroica de la autogestión. En el discurso del punk, la autogestión suele presentarse como una postura de independencia o rebeldía frente al sistema, pero también están presentes las condiciones materiales que la hacen (o no) posible, de hecho, como vimos en el primer capítulo, el DIY en el punk latinoamericano surge por la precariedad o necesidad, mas no por un sentido explícito de rebeldía ante el sistema. En el caso de Rapank en sus inicios, la limitante era el capital económico, algo que fue solucionando con el tiempo, en la medida en que empezó a tener sus trabajos paralelos a la música, y de ahí pudo financiarse los instrumentos.

Otro aspecto que señaló fue la dificultad de encontrar en su núcleo social con quien hacer música, como ella mismo lo explica: “encontrar personas afines que también les gusta hacer lo mismo, vamos a hacer una banda o un tema, juntémonos para crear música” (comunicación personal, 2025). Entendiendo el punk en sus inicios no solo como una estética sino como un proyecto colaborativo, Aunque en ese momento tenía claro que quería una banda, no un proyecto solista. Expresa que hoy lo pienso distinto, pero en ese entonces era eso o nada.

Respecto a sus influencias, Rafaela remarca que el acceso a fanzines ilustrados, con una fuerte carga política, sirvieron de interés y guía para continuar desarrollando su interés por el punk, tanto en consumo como en producción, ya que, al ser una artista visual, también replicaba dicha estética en sus trabajos e ilustraciones. “Me encantaba este hecho de que yo siempre coleccionaba fanzines y venían dibujitos súper políticos y caricaturas así que eran muy críticas y eso fue como que lo que me impulsó a empezar a ilustrar como lo estoy haciendo ahora, con este rasgo como de utilizar mucho bolígrafo, de añadir frases” (comunicación personal, 2025).

Posteriormente, ya coincidiendo en afinidad musical con sus compañeros y su pareja, se empieza a gestar su primer proyecto musical, de forma autogestionada y amateur. Mas adelante, y ya con algo de experiencia, inició la banda Petunias, pero con una visión más profesional. A medida que se consolida el proyecto, su práctica empieza a desplazarse dentro del campo en busca de legitimidad y proyección. Esto no implicó

una renuncia a la independencia, sino una reconfiguración del habitus enfocada en el aprendizaje sobre cómo operar dentro del sistema sin perder la identidad construida. Es decir, habitarlo estratégicamente, aprendiendo sus códigos y empleándolos para posicionarse en la escena local e internacional. En sus palabras:

En Petunias estuve aproximadamente tres años, ese proyecto lo tomé ya mucho más serio, porque obviamente ya estaba más grande. Y nada, ahí sí como que intentábamos hacer las cosas, ya más a como al plano de otros países, el viajar, compartir música ya nivel internacional, se lo tomó ya más, más como en serio.

Sobre el hecho de ser mujer dentro de una escena musical mayormente masculina, Rapank expresa no haber sido marginada por su género, pero sí señala el malestar de ser instrumentalizada bajo esa misma condición. Esto introduce una dimensión clave del análisis de género en la escena punk local en cuanto la instrumentalización de la presencia femenina bajo un discurso de inclusión aparente. Aunque ella señala que no experimenta una exclusión directa, sí evidencia una forma más sutil de desigualdad simbólica en donde la mujer es incorporada no por su propuesta artística sino para cumplir una función representacional. En sus palabras: “lo único que me molesta es ah invítenlas porque son mujeres y acá todos somos hombres y típicos, por ahí querer morbosear” (comunicación personal, 2025). Esta práctica, tomando las nociones de Marcela Lagarde, constituye una forma de subordinación, que, en esta situación, disfraza la exclusión bajo la apariencia de apertura, y es que se incluye a las mujeres, pero se la mantiene en una posición de excepción y no de paridad, “Entonces, en ese aspecto me invitan solo porque soy mujer, pero ni siquiera han escuchado una sola canción del demo. En ese sentido, a mí me molestaba (comunicación personal, 2025)”. señala Rapank.

De esta forma denuncia una lógica decorativa, reduciendo el papel de la mujer a algo ornamental, cerrándolas en una función vacía, con la incoherencia estructural dada por un contexto en donde no se ha entablado diálogo ni sintonía entre las bandas metal y el punk femenino.

Respecto a la escena local, Rapank reflexiona sobre el cambio en las dinámicas de los conciertos, lo que permite identificar una transformación en la forma de convivencia en estos espacios de socialización y consumo musical. Ella expone que antes además de los conciertos, había una circulación de saberes, un intercambio de productos culturales, activación de ferias y conversaciones. Es decir, era un ecosistema donde se construía afinidad, se construía un habitus de lo punk, se formaba políticamente y se reafirmaba el sentido de pertenencia. En la actualidad, la escena la percibe como fragmentada, acelerada y superficial.

Este cambio no solo afecta la estructura de los eventos sino también al contenido y su densidad. Lo político y reflexivo de antes se ha sustituido por canciones de consumo inmediato. Antes, decía, las letras, los fanzines y los discursos estaban atravesados por un sentido político, por la necesidad de decir algo, de generar conciencia y de disputar sentido. Hoy, en cambio, percibe que buena parte de las producciones responden a una lógica de consumo inmediato. Es como si la diversión hubiera perdido de su potencia política. “Ahora solamente es como lo efímero, la joda y la droga. Siento que esa es la diferencia entre los conciertos de antes y los de ahora (comunicación personal, 2025)”, expresa Rapank.

Otro de los puntos más críticos que enuncia es el acceso a escenarios musicales y como este está mediado por dinámicas de poder que favorecen el amiguismo. Lejos de ser un ecosistema abierto, diverso o meritocrático, la escena actual parece regirse por lógicas excluyentes, donde la visibilización no depende de la calidad del producto sino de la afinidad con los que detentan el control sobre la programación de eventos. Así lo indica Rapank:

Pues ahora mismo aquí los que hacen conciertos, son los que tienen el poder de decir, estas bandas sí, está banda no. Porque los siguen metiendo, así la gente no quiera. Ya estén ahí recontras que mal trip, pero los meten a los conciertos y a la fuerza. Hacen que la gente lo siga escuchando una y otra vez (comunicación personal, 2025).

Rapank también indica que hay un sentido de inmadurez acerca de las relaciones con algunos músicos y gestores de espacios privados, en donde el resentimiento o las fricciones personales son el movilizador de acciones poco éticas y maliciosas, que perjudican la escena. “Y justamente por berrinches personales, es tan reducido que pueden excluir fácilmente a un grupo, y si tienes contactos, pues, hace que incluso les cagues o les bajes las tocaditas en otras ciudades. He conocido casos, pero no voy a nombrar las bandas, pero sí existen” expresa Rapank (comunicación personal).

Ella recuerda también que antes las tensiones se daban por el estrato social, entre el punk añorado y el punk marginal. Ahora los problemas personales trascienden afectando las dinámicas de la escena.

Metan a bandas de otros géneros que no tienen nada que ver. Ni siquiera se toma la molestia de hacer un cartel; Vamos a hacer un concierto de metal, bandas de metal. Vamos a hacer un concierto donde sea hardcore, pues que sean bandas de hardcore. Claro, como ya no quedan tantas al hacer tanta segregación, metamos a las que hay, metamos a las panas. Ya hoy en día este todo roto aquí en Guayaquil, porque ves en otro lado no existen ese tipo de cosas (comunicación personal, 2025)

La crítica no solamente se efectúa sobre la legitimación forzada, sino sobre dinámicas de exclusión expresas a raíz de desacuerdos personales, donde la persona que ostenta cierto capital social y cultural tienen una cuota de poder para sabotear o incidir de manera maliciosa en las prácticas y gestiones de los artistas. Rapank comenta la amenaza que recibió: “Porque a mí me dijeron no te armes banda, porque tú en mi bar no vas a tocar, ni en ningún lugar donde pongamos sonido. Yo nunca le pedí para tocar ahí, pero es un mensaje que me mandaron a dar” (comunicación personal, 2025). Al ser un equipo que alquila sonido tiene cierto capital social y económico para influir en quienes se selecciona. Si bien es su dinero y es su concierto, son prácticas que no le hacen bien a la escena.

Rapank también fue enfática al hablar del manejo de ciertos eventos públicos y festivales denominados independientes, en donde se toma en cuenta más el rédito personal que una verdadera movilización de la escena musical independiente. Su crítica apuntaba a la contradicción entre el discurso comunitario y las prácticas abusivas que se esconden detrás. En muchos casos, comenta, los gestores realizan convenios con instituciones públicas, reciben fondos significativos, pero no redistribuyen esos recursos entre las bandas participantes. Mientras se reproduce el lema de “apoyar lo nuestro” o “hacerlo por la escena”, las y los músicos terminan tocando gratuitamente o apenas recibiendo lo mínimo para cubrir el transporte. “Estamos hablando de miles de dólares. Y sólo que le reconozcas a dos bandas, y a las demás que están ahí ni por el taxi (comunicación personal, 2025)” expresa Rapank. También enfatiza el uso que se hace de las artistas femeninas como estrategia de marketing, generando una invisibilización explícita de las mujeres músicas. Esto referido al evento *FemRock*, que desde su nombre se entiende como un espacio para mujeres, o al menos eso se intuía. Este episodio pone en relieve una performatividad vaciada de los discursos, donde el signo femenino es usado como un gesto superficial de aparente legitimación simbólica, sin transformar o incidir realmente las estructuras de poder que sostienen la exclusión. El *FemRock*, más que un espacio de resistencia y visibilización, en la experiencia de la artista, funcionó como una excusa para habilitar una estrategia de marketing, que se traduce en una estrategia de acumulación de capital simbólico, donde el uso de etiquetas como “Fem” generan prestigio en el campo cultural, donde quienes organizan el evento reciben reconocimiento al presentarse como promotores de la igualdad, aunque en la práctica no se redistribuya ese capital hacia las mujeres músicas, sino más bien se niega el trabajo de las mujeres que tocan. Su experiencia

me parece que expone muy bien estas dinámicas, por lo cual reproduzco textualmente lo comentado por la cantante:

Siempre cuando hay festivales grandes donde invitan a bandas under me parece que es potente, porque se puede llevar a todo tipo de mensajes con las letras que hacen las canciones. Pero también tiene que ver mucho con las verdaderas intenciones del sector, otra vez insisto como eso. Por ejemplo, me invitaron a un concierto año pasado que era el Fem Rock. Entonces tú escuchar Fem Rock, imagino que a tu mente viene a un concierto Festival de mujeres. Tocaban bandas donde van a haber mujeres, ¿no? Pero cuando llegas no es así, o sea, a mí me trataron súper bien, no me puedo quejar de eso, pero sí me esperaba otro tipo de lógica. Entonces no había ninguna banda de mujeres, solamente mi banda era la única y las demás eran bandas de hombres, que siempre tocan. Las más populares también.

Entonces digo ¿qué está pasando?, o sea, porque hay varias bandas de mujeres, no muchas, pero si hay varias, hay varias ciudades. ¿Dónde están? Yo quería verlas aquí, o sea, era mi intención, pero no. Festival de se llamaba FemRock, pero resulta que no porque iban a haber bandas de las mujeres, sino que porque la que hacía el evento era mujer...

Entonces ahí un poco no sé, capaz hay como que pensamientos un poco erráticos, quizás le puso mal el nombre. O estrategia marquetara, fue bait, parece...

Yo siempre quería tocar con más bandas de chicas. Entonces, como que hay una insistencia en decir, no hay más bandas de chicas, aquí no existen bandas de chicas. Entonces, como que, de alguna manera se está negando el trabajo de mujeres que tocan (comunicación personal, 2025).

Finalmente, Rapank reflexiona sobre estas experiencias de instrumentalización y exclusión. No se queda en la denuncia, sino que propone una postura activa. Lejos de esperar validación desde las esferas ya posicionadas, hace un llamado a la autogestión, a la ocupación de espacios sin permiso mediante el despliegue creativo, haciendo un llamado a la resistencia simbólica, tomando distancia de los filtros y gustos hegemónicos de la escena basados en amiguismos, riñas o intereses personales. Finalizando la entrevista, Rafaela Salazar aka Rapank, nos deja este mensaje:

Espero que haya más colectivos personas que se reúna y hagan sus propios conciertos y que no se dejen en plan de ay, si no les caigo bien no tocan y ya no quieren hacer nada. Que hagan, que toquen así ser la calle. Que saquen un amplificador una guitarra e invadan el público, pero que hagan algo. Que no se dejen en plan de, porque no tienen chance aquí, ya crean que no hay chance en ningún lugar. O sea que no se rindan. Eso yo espero o anhelo (comunicación personal, 2025).

La siguiente entrevista la realice a Maite Villacreses, conocida en la escena como *Baby Toxic Machine*. Ella es una joven música guayaquileña, de 28 años que ha construido su camino artístico desde la infancia. Su primer acercamiento a la batería se dio en un curso vacacional, desde ahí su vínculo con la música se volvió más fuerte. A esto se sumó un gusto temprano por el cine, los efectos sonoros y la ambientación.

Su crianza se dio en un entorno urbano inseguro, por lo cual su infancia transcurrió mayormente en casa, donde consumía películas, música y deporte. También se dio en un contexto de familia fragmentada, donde la separación de sus padres significó que su madre tomara toda la responsabilidad de la crianza.

En el colegio, encontró el respaldo de sus docentes, quienes la incentivaron a que siga desarrollando su interés por la batería, lo cual fue clave en su formación, lo que devela que su habitus se incorpora desde las instituciones. Aunque en sus estudios superiores incursionó en la carrera de Ingeniería Agrícola, un par de semanas le sirvieron para darse cuenta de que lo que ella quería es la música (comunicación personal, 2025).

La decisión de dedicarse a la música no fue fácil pues enfrentaba el estigma común en torno a las prácticas artísticas: ¿Qué vas a comer? En especial cuando las tensiones, como hemos visto en algunos ejemplos, por las expectativas familiares y el ser una mujer. “Claro, era mi familia diciéndome bueno, ¿qué va a comer? pues ahora sí va a ser música de que se vive. Entonces, pero yo tenía otros planes, ahí ya tenía pensado como dedicarme a lo que era el sonido, que es muy importante en todo el ámbito de la vida” (comunicación personal, 2025). Entre los 18 y 20 años toco activamente la batería, pero al ingresar a la universidad pauso esa práctica. No fue sino hasta los 25 años, ya egresada, que volvió a conectar con la música, a diferencia de las otras artistas entrevistadas que descubrieron el punk en su adolescencia, el punk para ella fue un descubrimiento más tardío. Trabajaba por el día y por las noches recorría conciertos, calles y casa ocupadas, en ese tránsito y recorridos nocturnos es que descubre y se inserta en la escena punk local. “Conocí las bandas, conocí Las Chepas, conocí las Dulces Sueños, conocí a chicas que están en los escenarios. A los punkeros, como son, a los funados, a todos, o sea, conocí a todos los ámbitos cuando pasas las noches allá” (comunicación personal, 2025).

Inicialmente parte del público, pero su capital cultural musical la llevó a ser invitada por otras bandas, especialmente por mujeres que buscaban articular sus propios espacios dentro del punk. Tocar se volvió entonces una afirmación identitaria, más que una habilidad técnica. A partir de ahí empieza a trabajar en dos vías, una involucrada activamente en bandas punk como baterista, y otra desde su proyecto personal que le permite explorar su dimensión más íntima y sensible desde *Baby Toxic*. Su proyecto, comenta, emerge como un espacio propio donde lo sonoro se constituye como vehículo de expresión, pero desde otra estética. Ella misma dice que su primera producción nace del deseo de expresar lo que el silencio familiar no permitía, y que en la música encontró

un espacio donde pudo hacerlo (comunicación personal, 2025). Respecto a su participación en la escena punk, lo describe como una oportunidad clave para aportar desde su identidad y sensibilidad, consolidando así una experiencia que se genera desde la colectividad. Un ejemplo de ello es su experiencia con la banda *Las Dulce Sueños*.

En ese proyecto, hacer música trasciende lo técnico y se convierte en un espacio para una apuesta política, estética y emocional, es decir se transforma en un espacio de acción simbólica. Desde un punto de vista técnicos, su aporte a la banda no se limitó a la ejecución instrumental, el tocar la batería, sino a un despliegue decisivo en la producción del EP de la banda, con lo cual su saber técnico y su capital cultural incide en la creación del material musical. Maite relata que parte de la producción se hizo en su cuarto, lo que da cuenta de una práctica autogestionada. Me llama la atención cómo, a pesar de tener formación técnica, mantiene una lógica DIY al producir con los medios que tiene a mano, y apoyándose en las estructuras afectivas que ha ido construyendo, similar a lo que hacemos con Las Chepas.

Respecto a la escena, Maite recuerda que esta tuvo su apogeo en postpandemia, en los años 2022, 2023. describe una esta situación se sintió como una liberación colectiva. Tras el periodo de confinamiento, los cuerpos retomaron su presencia en la vida nocturna. Los espacios se convirtieron en escenarios de liberación, había movimiento, y aparecieron bandas nuevas, así como activación en parques y bares como Kruger o RedBlack. Desde la perspectiva de Bourdieu, podríamos decir que es fue un momento de reconfiguración del campo, donde aparecían nuevas posiciones se disputaban visibilidad y legitimidad dentro del ecosistema musical under.

Maite también expresa una reflexión crítica, al igual que en la entrevista a Rapank, respecto a los espacios de circulación y el estado actual de la escena punk guayaca. Hacia finales de 2024 se evidencia un quiebre marcado por la centralización de la escena en un solo bar con permisos legales, lo que genera tensiones entre el deseo de expansión cultural y las limitaciones de acceso a espacios alternativos. Maite lo comenta de esta forma:

Solo hay un bar que tiene como la cartelera, me entiendes, y los permisos para poder hacer esas cosas. Entonces, como que se necesita descentralizar del centro el punk, para tener más personas que vayan a verlo, diferentes tipos de personas que lo conozcan y hacer lo más amigable también. Que sea más amigable también, yo siempre he soñado con mostrar el punk a personas jóvenes, que sin vicio y sin nada, que solo es punk (comunicación personal, 2025).

Este llamado a descentralizar el punk no se refiere a una instancia geográfica, sino también implica abrir la escena a nuevos públicos, nuevas generaciones, desmarcada de los vicios y las drogas, práctica habitual en estos lugares, algo que también construye el estereotipo asociado a este género, desmontar las barreras simbólicas que lo han mantenido como un espacio cerrado, masculinizado. Maite identifica cómo esa concentración del punk termina excluyendo experiencias que podrían revitalizar la escena, plantea abrir la escena hacia nuevas generaciones y subjetividades, alejándolas del estigma que lo asocia y lo reduce exclusivamente a la marginalidad.

En nuestra conversación también expresa la situación respecto a algunos gestores y sus tensiones entre lo artístico y lo personal, lo que ha generado situaciones que imposibilitan o condiciona la circulación en ciertos espacios culturales, debido al tramado interpersonal, que, por disputas personales, resentimientos heredados operan de forma negativa hacia proyectos musicales. En su testimonio Maite también expone una situación que permite comprender las pugnas simbólicas que se dan en el campo musical, en su caso a través de la marginación que ella también vivió:

A veces no comprendo mucho. Yo separo mucho lo que es la música y todo como artistas queriendo salir, porque bueno, somos muchos artistas, diferentes, todos somos personas, pero al final de todos somos un gremio y todos somos artistas. Y por otro lado están sus relaciones personales. Entonces, lastimosamente aquí se mezcla todo. Y si uno no es, no es ninguno, como qué, si tal persona que hizo daño a la tática abuela de mi abuela y a mí me resintió, ya así ninguna banda va a poder tocar. Ni uno de la banda va a poder entrar al lugar y tampoco se puede tocar dentro de otras bandas. O sea, no se puede entrar. Eso me pasó, iba a tocar en ese bar con una banda y al final me dijeron que no. Pero tampoco ese es mi problema, ósea si yo no tengo donde tocar yo tengo que crear mi espacio, no me puede quedar tampoco. Porque eso quiere decir que no está funcionando ese sistema, porque esa gente no está dando lo que debe dar alguien que quiere crecer la cultura en el Ecuador (comunicación personal, 2025).

De esta forma se establece un veto informal donde rencillas se traducen a la cancelación o censura de una banda, se establece una suerte de castigo colectivo incluso con quienes no hayan estado involucrados. Esta forma maliciosa de operar deja ver como el capital simbólico de una banda puede verse opacado por relaciones extra musicales. Aunque frente a la exclusión Maite plantea una toma de agencia, también deja en evidencia el doble fracaso que perjudica la escena; el de los espacios que excluyen y el de los agentes culturales que suprimen la función de mediación y expansión, en una escena que de por sí ya es pequeña.

Ya hablando sobre su experiencia como música, Maite reflexiona sobre el impacto de la música de Las Chepas durante su minigira por Argentina, enunciando que, en otro

contexto diferente al local, se percibe la singularidad del punk guayaco femenino, tanto por su potencia estilística como por su lenguaje. En su experiencia, ese modo de hablar sin tapujos ni censura, que muchas veces aquí es juzgado o estigmatizado, allá fue recibido con entusiasmo, como algo auténtico. Así lo comenta:

El punk guayaco fue algo que impactó allá y les gustó, porque allá no hablan así tan directamente. (...) este lenguaje que utilizan Las Chepas es juzgado, es retirado, pero también al momento de ser expuesto es bien recibido. Entonces, eso es lo que hay que tratar de buscar más de esos espacios en los que pueda ser bien recibido y no ser jugado por solo hablar de cosas de la vida real (comunicación personal, 2025).

En ese aspecto coincido totalmente con lo que ella plantea. Desde las primeras canciones que sacamos con Las Chepas, siempre tuvimos claro que nuestro lenguaje no iba a ser neutral ni correcto. Sino que íbamos hablar con groserías si era necesario, y manteniendo el humor que caracteriza Las Chepas. En ese sentido, lo que dice Maite confirma algo que intuía, y es que nuestro lenguaje es también una forma de resistencia y visibilización. Lo cual nos da cuenta de cómo el lenguaje no solo actúa como enunciador de contenido sino también como dispositivo performativo que subvierte las expectativas de género, en cuanto a lo que una mujer puede y no puede decir. Maite comenta:

Siempre ha habido, primero, la tensión de que hay cuatro mujeres dentro del escenario que están diciendo la palabra verga. Entonces, desde ahí, ya la gente se comienza a tensionar.

Cuando comenzamos a utilizar un lenguaje explícito, yo comienzo a ver cómo la gente comienza a tensar su rostro. Y he visto gente que se ha tenido que ir también porque no le gusta el producto. Entonces, trabajar desde ese margen no te da cabida a todos los espacios. Trabajar de un lenguaje marginal no te da apertura a un espacio popular. Entonces, siento que es difícil con el punk ser partícipe de cierto producto o fondos que pueden ser más específicos para otro lenguaje u otro tipo de música (comunicación personal, 2025).

Creo entonces que el impacto de Las Chepas en otros lugares tiene que ver con esa naturalidad. Como decía Maite, no se habla tan directamente, y quizá por eso lo nuestro les resultó potente. Pero en el fondo, si lo vemos en el sentido bourdieuano, lo que está en juego no es solo una cuestión estilística, sino de quién tiene derecho o legitimidad para decir, y desde dónde. De ahí que el uso del lenguaje, tanto en nuestras canciones como en nuestra gráfica sea tan importante. Sin embargo, Maite también matizaba e indicaba que, junto con esa independencia, es necesario aprender a adaptar los contenidos sin llegar a perder la esencia, buscando formas más “amigables” de comunicar lo mismo, sin ser censuradas. En sus palabras, lo ve como una estrategia para lograr que el punk, como discurso y como práctica, pueda circular en espacios más amplios, incluso

comerciales, sin perder su potencia crítica, que es algo que yo también reflexioné cuando inicié la banda, creé versiones con censura de los temas, también porque en los ensayos estaba presente mi hijo y mi intención es que la banda pudiera presentarse en todas partes, con el tiempo ya esa línea se fue desdibujando, reflexionando sobre las canciones de reguetón en los cumpleaños infantiles ¿por qué el mainstream si puedes manejar ese vocabulario y nosotras no?.

Finalmente, al ser preguntada por las estrategias de resistencia y legitimación Maite expone dos puntos, el primero es la autogestión y la construcción de nuestros propios espacios, tener lugares donde podamos decidir las reglas, hablar con nuestro lenguaje y construir nuestro propio público, el segundo es la adaptación a diferentes formas de comunicar. Sin embargo, no podemos obviar que en estos contextos también se evidencian tensiones intersubjetivas, que se dan al interior de los propios grupos y públicos de bandas de mujeres. Entendiendo que las alianzas entre diferentes grupos oprimidos no son del todo estables. Sobre estas situaciones Maite indica:

Es que hay una tendencia de conflicto, porque al principio, como siendo mujeres que tocan punk, nos fuimos también por este tipo de neoperreo marica, donde hubo también un tipo de público, que fue el que nos aceptó.

Pero... por algún tipo de razón, se separó. Como que punk de mujeres chocó con este estado marica, yo creo que fue mucha saturación en cierto punto. Porque eso pasa, se comienzan a fracturar las cosas. Porque quizás la gente se agota, quizás no les guste confrontar con cierto tipo de personas. Porque las Chepas traen cierto tipo de personas y la maricada trae a otro tipo de personas, que muchas veces chocan (comunicación personal, 2025).

Esta reflexión me parece muy acertada, porque derriba la idea romántica de que las escenas alternativas son homogéneas o completamente solidarias entre sí, o que las luchas se dan entre dos bandos polarizados, entre buenos y malos, opresores y oprimidos. En realidad, como dice Maite, también hay agotamientos, diferencias ideológicas, resistencias y diferencias entre quienes comparten el mismo margen. En mi experiencia, y con el contenido levantado para la investigación, esto muestra que las luchas del campo contracultural y social no solo se dan hacia afuera, en contraposición al sistema, la industria o la cultura dominante, sino también hacia adentro, desde los modos en que nos relacionamos, gestionamos los vínculos, construimos y disputamos los significados dentro del propio campo contracultural. La resistencia no es una posición fija, como pensaba en un principio, una lucha de buenos y malos, sino un ejercicio constante de negociación.

La siguiente entrevista empata con lo planteado en el párrafo anterior, pues ejemplifica muy bien aquellas luchas o disputas al interior de la escena. Se realizó a Luisa “Lulú” Moscoso, música y bajista de 33 años que ha colaborado en varios proyectos, entre ellos la banda *Anticoncepción*, *Las Ácidas*, entre otros. En la entrevista me encontré con una postura bastante crítica. Lejos de manifestar una postura favorable hacia el punk, Moscoso siente un profundo rechazo debido a sus experiencias personales como música y como escena, que, a pesar de proclamarse alternativos o contraculturales, reproducen muchas de las violencias y exclusiones del sistema hegemónico.

En el inicio la conversación, Moscoso habló de su infancia marcada por un fuerte sentido del cuidado y el ser un adulto funcional. Me contó que su madre le enseñó desde muy pequeña el valor de ser de lo que ella consideraba ser una persona útil, capaz de sostenerse y gestionar su propio entorno. Lo interesante es cómo ella matiza esta enseñanza, problematizando la postura feminista que etiqueta como prácticas machistas ciertas actividades domésticas, sin tener en cuenta el contexto o la intención que las enmarca. En su postura, las prácticas tradicionales socialmente atribuidas a las mujeres no son rechazadas por su accionar sino por su intención, en este caso ser un adulto responsable.

Esa reflexión me pareció muy interesante ya que revela una forma de entender la agencia femenina desde otra perspectiva: no como oposición frontal a las prácticas asociadas a lo doméstico, sino desde su reappropriación como parte un sentido de la autosuficiencia. En términos bourdieanos, Moscoso reconfigura su habitus al mantener ese conjunto de disposiciones heredadas, estructuradas y estructurantes, que podrían leerse como reproductoras del mandato patriarcal, en una forma de capital cultural que le permite sostener su independencia dentro y fuera del campo musical al integrarlas a su experiencia vital.

Respecto a su participación en las bandas, me habló que su rol ha ido variando, que a veces ha sido de apoyo, otras como parte de proyectos que arrancan desde cero, otros formados por ella misma, otras como invitada. Moscoso señala las tensiones sobre tener una coherencia estructural de los proyectos en que participa, es decir, enfatizar en la constancia, el respeto mutuo y la responsabilidad. Como me dijo, su intención siempre ha sido mostrar mediante el ejemplo que el trabajo musical demanda organización y disciplina, algo que suelen escasear en ciertos entornos alternativos.

Moscoso relata que su paso formal por la escena punk guayaca se dio de manera breve, únicamente a través de su paso por la banda *Las Ácidas*. Desde su postura erige

una fuerte crítica respecto a las lógicas en que se entiende el punk. En la comunicación para este trabajo lo expresa de esta forma:

(...) y solamente en Guayaquil toque con las Ácidas así a lo formal, formal. Y más fue porque necesitaban una bajista básicamente, y duró poco porque la Maro, la otra baterista, la que era hija de un manager, la plena tenían una percepción de la realidad alterada, porque querían salir en programas de televisión y ósea nada que ver con el contexto de lo que es el punk (comunicación personal, 2025).

En primer lugar, Moscoso comentó que su entrada fue más por algo instrumental más que por su reconocimiento artístico. Segundo, al referirse a su compañera en esos términos expone una tensión entre la clase y el capital cultural en el punk, entendiendo, desde su postura, que ciertos actores tienen aspiraciones que desvirtúan el proyecto político del punk. Las frases “desconexión de la realidad” y “nada que ver con el contexto de lo que es punk” expresa una disonancia ideológica entre quienes viven el punk como una ruptura y una contra respuesta al sistema y quienes lo entiende como una plataforma de visibilidad individual, donde las pretensiones de mercado o celebridad despolitizan la acción. Lo cual, para Moscoso, representa una traición a los principios del movimiento.

Moscoso encontraba mayor sentido en proyectos con carga política, como lo que fue Anticoncepción, banda que tenía en su repertorio temas como *Policía Vendido*. Sin embargo, este proyecto se vio finalizado ya que uno de sus integrantes, *El gordo Kevin*, padecía de una ceguera progresiva, lo cual le produjo una reducción de la movilidad (comunicación personal, 2025).

El testimonio de Lulú Moscoso expone una actitud profundamente crítica hacia el movimiento punk local, basada en su experiencia y en una acumulación de decepciones a lo largo de su trayecto como música y asistente de escena. Comenta que esto la ha llevado a constatar una falta de transformación real, y una reproducción de las lógicas que ella misma denuncia; hipocresía, sabotaje, narcisismo, oportunismo. En su relato ella manifiesta un desencanto con una escena que reproduce dinámicas de competencia y opresión. Su punto de ruptura, según manifiesta, se da en el marco de la disolución de su banda Anticoncepción, momento que marca su alejamiento de la escena, junto con el desencanto de una de sus integrantes a quien denomina haber sido una “severa rata”. A continuación, reproduzco el textual de la comunicación:

A ver, a Liberti te voy a ser sincera. Mira, esto del punk ya me da igual, si cachas, porque todos estos años que estuve tanto como banda, como escena y como asistente, nunca vi que nadie cambiara de verdad por una canción. Nunca he visto que la gente sea mejor, más bien es peor dentro de ese círculo, y full hipócrita, y full, así como vendidos, y full,

así como que todos se quieren sabotear entre todos. Yo ahorita ya son, ¿qué será? Ya son unos dos años que estoy alejada de todo eso desde que se acabó Anticoncepción, porque esa guambrita con la que yo tocaba también severa rata resultó ser. Entonces, como que yo estoy decepcionada de todo ese círculo, me cachas. Y prefiero hacer las cosas por mi lado. Yo qué sé, por ejemplo, desde alimentar un animal de la calle hasta que, si se puede ayudar a una persona en lo que más se pueda abarcar, lo hago yo sola, cachas. Y esa es mi revolución. No necesito de manadas ni de parches ni de nada. Actualmente para mí el punk me sirve para lucrar, o sea, hacer ferias, o vender cocktails, alguna cosa para sacar para mis gastos aquí en la casa, porque como sabes todo el país, todo el mundo está jodido (comunicación personal, 2025).

Moscoso se desvincula de la noción comunitaria y colectiva e introduce una noción instrumental, al verlo solo como una forma de sacar rédito económico. Su declaración evidencia un cambio de paradigma, en donde el punk ya no es ese espacio emancipador colectivo, sino un campo de actores con lealtades frágiles, atravesado por disputas de egos y banalización estética y discursos vacíos. Así lo expresa:

Lo único que puedo decir que tuve en común con cada banda es que todo acabó por la actitud de las personas, porque son irresponsables, no son sinceros, no hacían las cosas con ganas. Siempre buscando lo que más le conviene, el mejor postor, o sea, no hay ni siquiera una lealtad, no hay nada. Entonces para mí el punk es como que una moda, porque la gente solamente se preocupa por vestirse, así como que con las botas más caras o con el mejor visu, pero pregúntenles algo sobre, o sea, no están conscientes sobre nada, cachas. Entonces, para mí, actualmente, me vuelvo al punk desde mi perspectiva, desde mi vivencia, como que desde mis acciones (comunicación personal, 2025).

Para Moscoso, la idea de llevar una banda no significó un esfuerzo colectivo de expresión y construcción de capital simbólico, sino un desgaste tanto económico como emocional. Me dijo que incluso ha recibido invitaciones para revivir Anticoncepción, pero no desea volver a involucrarse en proyectos, porque ya ella ya sabe cuál es el final: “decepción, peleas, hasta uno gasta plata que ni tienen en ensayos, en cosas así, para que no se llegan nada, me cachas, no se llega a nada” (comunicación personal, 2025).

Pensando en términos de Butler y Lagarde, el rechazo a circuito musical o pretendidamente contracultural, también puede leerse como un acto de resistencia. Es decir, como una negativa a reproducir las dinámicas y vínculos conflictivos, que le generan desgaste o violencia simbólica, y que suelen naturalizarse dentro de los espacios alternativos. Su retiro en este contexto se convierte en una afirmación de autonomía frente a un sistema que, bajo la apariencia de rebeldía antisistema y opresión, reproduce los mismos patrones que dice combatir. En sus palabras: “O sea, ya el punk hace ratos, lejos de ser una lucha social, es solamente algo visual hoy en día, algo visual... una moda más...” (comunicación personal, 2025).

En la parte final de la entrevista, Lulú Moscoso, reitera su posición y expresa una postura crítica hacia ciertas formas de feminismo, exponiendo la complejidad de asumir una postura feminista dentro de espacios que replican dinámicas de exclusión, competitivas y violencia simbólica. Basada en su experiencia, Lulú ha creado una desafección respecto al repertorio de discursos dominantes dentro del activismo feminista extremo, acusándolas incluso de prácticas vaciadas de contenido. En sus palabras textuales:

Y de ponerme a defender así una postura femenina, tampoco quiero, porque de hecho la mayoría de feministas extremas son las que más agreden, marginan, sabotean y hacen maldad al resto de mujeres, se meten con los agresores de otras chicas ya porque ellas no les han hecho nada. Todos como un doble filo de mierda a conveniencia y pues del punk si voy a hablar, voy a hablar mal.

Y te hablo crudamente la verdad porque en serio que no tengo nada bueno que decir sobre el movimiento, tal vez en otros países, ni siquiera hablo de la región, o sea de Sudamérica o de Latinoamérica, si no de pronto por Europa pueden estar haciendo todavía luchas radicales, cosas conscientemente colectivas, cosas que ayudan a las personas en verdad, pero aquí en Latinoamérica son las puras visu, puras modas visuales, y por hipocresía tapiñada con lucha (comunicación personal, 2025).

Estas declaraciones, aunque en principio incómodas, son necesarias y resultan clave para abrir el análisis hacia las contradicciones internas de los movimientos sociales y contraculturales, algo que este trabajo de investigación pretende hacer. Si bien el testimonio de Moscoso y su experiencia no representa la totalidad de lo que sucede en la escena punk, si deja ver de manera explícita que este tipo de violencias están presentes incluso en espacios que pretenden ser seguros para las mujeres y disidencias. En ese sentido Las Chepas conocemos de cerca estas dinámicas, ya que hemos recibido ese tipo de violencia en la escena.

3. Gestores y productores: El quehacer cultural independiente, desde los márgenes

En el siguiente apartado recopiló y articuló testimonios de varios gestores y productores claves en la escena musical local independiente de Guayaquil; Ariel Vulgaris (*Vulga*), David Ayora (*Catapulta Records*), Camila Trujillo (*Indie para llevar*) y Anita Rivas (*Conciencia positiva*), quienes a través de sus relatos configuran una serie de nociones respecto a la autogestión, resistencia simbólica, espacios de circulación, y estrategias de creación desde los márgenes, ofreciendo una mirada situada sobre el quehacer cultural basado en su experiencias.

Ariel Vulgaris, conocido como Vulga, emerge desde los márgenes del circuito underground guayaquileño, siendo una figura clave de la producción musical disidente.

Su recorrido, que parte de experiencias en el suroeste de Guayaquil, entre el hip-hop, break dance y rock, se consolida como una práctica basada en la resistencia y la autogestión. Vulga empezó su trayectoria ya hace una década, produciendo bandas de black metal, de punk y hardcore, básicamente bandas del circuito underground.

En sus primeras experiencias como artista musical, explica, que las condiciones técnicas eran precarias, sonidos reventados, equipos ineficientes y espacios rústicos “El sonido siempre fue una opción horrorosa” explica Vulga (comunicación personal 2025).

En ese sentido su intención siempre fue colaborar en el mejoramiento de la escena y ofrecer eventos de calidad. Su concepción del promotor no se limita al rol de organizador de eventos, sino que implica, como él mismo señala: “promover es como llevar algo a otro nivel” (comunicación personal 2025). Así logró gestionar un evento en el Albotenis, uno de los espacios más emblemáticos y complejos de gestionar en Guayaquil. Sin recursos económicos y enfrentando múltiples dificultades logísticas, Vulga comenta que logró coordinar y reunir apoyos y colaboraciones, logrando así concretar un concierto donde bandas como *Tocatta & Bulla* y *ChancroDuro*, pudieron presentarse con un sonido de calidad y una infraestructura profesional. Este esfuerzo, más allá del éxito del evento, expresa una ética de trabajo basada en la resistencia, con una clara búsqueda de dignificación de la producción musical independiente.

Con mayor experiencia, organizó un nuevo evento en el Granasa con apoyo de auspiciantes como Pingüino y Yamaha, incorporando tecnología avanzada y un cartel diverso que incluía a Héctor Napolitano, Blaze y Tanya López (comunicación personal, 2025).

A pesar del éxito y la convocatoria que alcanzó aquel concierto en el Albotenis, la experiencia tuvo un costo económico considerable, que le significó pérdida económica. Vulga recuerda que el evento representó una pérdida de alrededor de mil quinientos dólares para ella. Lo que le llevó a reflexionar críticamente sobre la sostenibilidad de los proyectos autogestionados. “Obviamente, después de ese concierto, entendí que no se puede gastar los recursos así no más” (comunicación personal, 2025).

Con esta experiencia entendió como se financiaban los conciertos, pero en el contexto under, y esto es por medio de tiendas o auspicios, en algunos casos. Estos se ejecutaban en espacios grandes, como garajes o patios amplios. Sin embargo, en esa época existía una lógica de precarización, donde al músico en muchos casos no se le reconocía un valor monetario con tal. Hoy observa críticamente ese modelo: “antes era te doy el

espacio, tú ven y dame las gracias, pero ahora ya no es así, si alguien te plantea algo así, por ahí puede terminar el funando” (comunicación personal, 2025).

En esta afirmación se expone un cambio progresivo en la conciencia colectiva de la escena, donde la autogestión comienza a dialogar con la necesidad de dignificar y reconocer económicamente el trabajo artístico, cuestionando las lógicas de explotación que durante años marcaron el underground local, avanzando hacia una comprensión más ética y solidaria del valor simbólico y económico de la música, algo que nosotras también pusimos en relieve mediante el video P.U.T.A. pero desde un sentido más irónico.

Respecto a los espacios de circulación, Vulga recuerda cómo los conciertos pasaron de las casas y tiendas a los bares y espacios más estructurado como bares. En este sentido se hace evidente un cambio en la lógica de circulación cultural. Antes, dice Vulga, los eventos se sostenían desde la autogestión pura, tiendas como *Anónima* o *Brutalidad Total* vendían productos para financiar pequeños conciertos con equipos precarios o primitivos, “Entonces, tampoco es que había una mega inversión. Pero se sostenía y se sacaba algo”.

Desde Bourdieu, esto puede entenderse como parte del capital simbólico que legitimaba la autenticidad del punk local donde lo rudimentario no era una falla, sino un signo de identidad y resistencia. Con el tiempo surgieron bares con su propio sonido, reduciendo los costos y transformando las dinámicas del espacio musical. Este tránsito implicó un traslado de las bandas y el movimiento de la experiencia punk hacia los bares, ya que garantizaban cierta estabilidad para las bandas en cuanto a los aspectos técnicos, también eran lugares propicios porque contaban con permisos para realizar conciertos o eventos. Vulga señala: “Entonces, era como un poco más fácil también hacer conciertos en bares, ya se dejó de ocupar estos espacios ya más grandes y todos los conciertos pasaron a ser en bares” (comunicación personal 2025).

El espacio doméstico, que era en donde se mezclaban la convivencia, la autogestión y el sentido de contracultura, cedió lugar a una forma más comercial de consumo musical, podríamos decir que se normaliza la performance punk, reduciendo su potencia disidente. Lo problemático es que este traslado, lejos de consolidar una autogestión emancipadora, terminó reproduciendo las prácticas discriminatorias basadas en conflictos personales, aspectos que ya abordamos en la entrevista a Maite Villacreses. Además de prácticas abusivas, como por ejemplo que al artista se le quitaba el 50% de lo vendido en taquilla. En esos espacios no solo existía abuso económico, sino también

violencias de género, como abusos sexuales y agresiones físicas, señala Vulga, hechos que la llevaron a alejarse de la escena punk.

Abusan de las mujeres, las golpean, las violan, todas esas mierdas pasan en la escena local. Y lastimosamente, yo siendo parte de esa escena, no soporté y dejé de hacer rock, dejé de hacer metal, dejé tocar guitarra (comunicación personal 2025).

Esa contradicción entre el discurso de resistencia y las prácticas violentas revela las tensiones internas de los movimientos contraculturales. Al alejarse del circuito punk, Vulga expone una fractura que persiste en la escena local y en las formas en que mujeres y disidencias hemos debido construir nuestros propios espacios.

Ante estos contextos de violencia, aparecen espacios como el gestionado por Camila Trujillo, conocida artísticamente como *Cami Nunchis*, cantante y compositora de la banda Capitán Nájera. Quien construyó el proyecto *Indie para llevar*, generando una alternativa para la música emergente.

En *Indie para llevar*, asumió el rol de curadora, programadora y promotora. A través de este espacio priorizó la circulación de nuevas bandas, aunque no sin fricciones, ya que el proceso de selección implicaba descartar aquellas que, a su parecer, aun no lograban tener cierto nivel técnico. Así lo expresa Trujillo: “A pesar de eso siempre hay drama, siempre hay un llorón, siempre hay a alguien con una energía negativa, que va a encontrar lo peor en la mejor intención” (comunicación personal 2025).

Al inicio, los eventos funcionaban con entrada voluntaria, evidenciando la escasa cultura de pago del público. Luego se estableció una taquilla accesible, buscando primero posicionar a las bandas y, una vez generado su valor simbólico, fomentar el pago por el consumo cultural.

Al entrevistar a Trujillo, comprendí que su gestión musical en Guayaquil se basa en dar visibilidad a las bandas mediante el apalancamiento simbólico, haciéndolas compartir escenario con grupos consolidados. Su espacio, *Indie para Llevar*, fomenta redes de visibilidad y capital simbólico compartido, impulsando a proyectos emergentes hacia festivales y mayor reconocimiento. Así lo indica Trujillo:

Por ejemplo, la banda Estamos Perdidos, ahora está en auge, y en *Indie para llevar*, fue el primer lugar que les abrió las puertas, recuerda que le hice una tocada junto con vírgenes violadoras. Es decir, gestiono una banda con potencial, que estaba sonando fuerte en Quito, con una de las bandas punk antiguas y reconocidas de Guayaquil. También traje a Flix Pussy cola, la primera vez que vinieron acá y la segunda vez, fue por mí. Me parece increíble que en ese mismo año sale el Parame Bola que puso en su cartel a Viera, Chloe Silva, Estamos Perdidos y Flix Pussy Cola, cuatro artistas que tocaron ese año en *Indie para llevar* (comunicación personal 2025).

Su gestión demuestra que la visibilidad no depende solo del talento, sino de la capacidad de conectar públicos y escenas. Al alejarse del individualismo competitivo, Camila Trujillo genera un capital cultural compartido que permite a las mujeres músicas legitimarse y circular en el campo local. Mediante la autogestión crea su propio espacio y promueve, de forma pedagógica, una cultura de reconocimiento hacia el valor del artista.

La siguiente en entrevista la realicé a David Ayora, productor y gestor de *Catapulta Records*, quien ofrece una visión desde su formación práctica y su experiencia. Uno de los puntos que resalta, y se reitera en otros entrevistados, es entender que hay que invertir. Él expone su experiencia como trabajador del Supermaxi, en donde laboró 10 años, y le sirvió para poder ahorrar y adquirir equipos. Esa experiencia le permitió entender que detrás de la autogestión también hay un componente económico que es real,

David Ayora insiste en la idea de la división del trabajo, y es que el músico no puede hacerlo todo solo, este debe contar con un productor, y mediante la combinación de saberes poder potenciar el producto que se quiere crear. Indica que “a veces el músico peca de que quieren los suyos tal como están su cabeza y a veces lo que están su cabeza ni siquiera es lo que estás sonando. Porque hay muchos factores que según tú suenan bien, pero tú no haces discos” (comunicación personal 2025). En ese sentido, su visión entra en dialogo que lo que ya planteaba Bourdieu, y que hemos comprobado a lo largo de esta investigación: y es que el campo cultural no se sostiene únicamente por talento o autenticidad, sino por la acumulación y gestión de distintos capitales: económico, social, simbólico. David Ayora indica que, en la actualidad, la carrera de producción se ha incrementado, en especial por la apertura de ese rubro en universidades como la Universidad de las Artes o la UEES.

David Ayora sostiene también la necesidad de entablar puentes afectivos de amistad entre los que mueven la escena, en este caso entre el productor y el artista, ya que “hacerse amigos de las personas que producen” significa tener un mejor entendimiento y una mejor dinámica de trabajo (comunicación personal, 2027).

Continuando con la conversación, Ayora arroja otra clave sobre los espacios y la idea de profesionalización de los músicos, y es la idea de seguridad del público y las garantías de que el evento funcione. Para él, más allá de la autenticidad del DIY, los conciertos también requieren condiciones mínimas de seguridad y sostenibilidad. Explica que, en los espacios autogestionados como casas, garajes o calles ocupadas, siempre

existirá el riesgo de intervención policial o conflictos vecinales que podían arruinar todo el evento, y en consecuencia hacer perder la inversión. De ahí que los bares hayan tenido gran auge como espacios y empezaran a ganar terreno, ya que suelen tener estas garantías, ofreciendo infraestructura, permisos y una relativa garantía de continuidad.

Entonces este desplazamiento puede entenderse como una negociación simbólica dentro del campo cultural, donde los agentes como músicos, productores y gestores se ajustan a las condiciones materiales del entorno. Así, la autogestión se adapta al contexto, buscando mantener cierta autonomía dentro de márgenes de viabilidad económica. Y es que parte del público contemporáneo no necesariamente asiste por una cuestión identitaria o política, como señalaba Rapank, sino que exige otras cosas dentro del goce musical, como: calidad del sonido, confort, seguridad.

Finalizando la entrevista, respecto a la producción indica que lo que va a hacer prevalecer y sostenerte en el tiempo es que haya calidad en lo que haces, así lo refleja él con su productora, como una confianza en la marca donde el trabajo habla por sí mismo, ejemplificándolo con las bandas que pasaron por ahí:

Es que también han salido íconos, han salido ustedes como Las Chepas, han salido Las Dulces Sueños, Las Petunias, Pukarana, Cuestión de Actitud, entonces podría denominarlo como la confianza de la marca. (comunicación personal 2025).

Finalmente, la última entrevistada respecto a los espacios de difusión autogestionados fue a Anita Rivas, con su proyecto *Conciencias Positiva*, el cual es un espacio que hace una apuesta por lo que ella denomina el bienestar integral, articulada bajo la noción de encuentro, combinando diferentes ramas del arte. Anita Rivas, nos reitera ciertas situaciones de lo que significa manejar un espacio autogestionado. En este caso a ella el espacio le representa un egreso, como todo espacio autogestionado, implicaba desgaste en cuanto a el mantenimiento, los gastos y las tensiones con los vecinos. Tal como advertía David Ayora, la falta de reconocimiento institucional vuelven la autogestión un ejercicio constante de resistencia. Anita Rivas explica que tuvo que transformar la dinámica del espacio en algo más íntimo, porque las quejas de los vecinos y las restricciones frenaban la posibilidad de hacer algo grande. “a raíz de que los vecinos ya se comenzaron a quejar, porque se publicó que se cobra a 10 dólares, los manes ya se pusieron como locos. Entonces, normalmente estoy haciendo eventos muy íntimos, así como un unplugged, es como muy underground” (comunicación personal, 2025). Esta situación resume bien las tensiones entre lo simbólico y lo material en cuanto al deseo de sostener una comunidad y las limitantes de un entorno que penaliza la autonomía. Anita

Rivas sostiene esta iniciativa como una especie de resistencia, ya que comprende el valor cultural de las expresiones artísticas y la necesidad de espacios de circulación: “cuando escribes, cuando tocas, eso al final se traduce en bienestar integral” (comunicación persona, 2025).

Un punto importante que remarca Anita Rivas respecto al campo musical, es la ineficiencia de las entidades estatales en cuanto a las regulaciones en torno a la autogestión. La poca claridad de los procesos y los tiempos exagerados de espera, lo cual entorpece el desarrollo de la escena cultural independiente. Así lo manifiesta su experiencia:

Yo creo que mi experiencia en términos generales, es estos cinco años que ya vengo haciendo gestión cultural en Guayaquil ha sido muy desafiante. Porque hacer cultura en Guayaquil, es todo el tiempo estar en pelea, en debate con las autoridades. Por ejemplo, en Quito tú quieras hacer una actividad lúdica, una actividad artística, no pasa nada. En cambio, aquí en Guayaquil te entran a tolete. No hay el respeto hacia el artículo 21 de la Constitución, donde te dice que te puedes tomar el espacio público para generar arte cultura. Entonces, no se respeta ese artículo en la Constitución. No son manejadas con etapas de sensibilización, mesas técnicas y tal. Creo que todo se maneja desde la corrupción. ¿Qué podemos decir de la corrupción? O sea, en conclusión, a dedo. También creo que no hay acceso a tomarse el espacio público porque no hay políticas claras, no hay procedimientos válidos dentro del municipio. (comunicación personal, 2025).

Ante este panorama, en medio de las tensiones que atraviesa la producción musical independiente, como la falta de espacios seguros, el desconocimiento institucional y la fragmentación interna de géneros y diversidades, Anita Rivas comenta que es urgente la generación de redes colaborativas entre gestores, es decir construir un capital social sostenido, que escape de la atomización y apuesta por un fin común. Así lo expresa Anita Rivas:

O sea, yo creo que lo que deberíamos hacer es integrarnos entre gestores culturales, tener como una red, hacer conversatorios, hacer mesas técnicas, apoyarnos. Por ejemplo, hacer un evento donde uno ponga el audio, el otro ponga la persona de la puerta, el otro ponga el bar, el otro ponga el sonido, poder apoyar desde diferentes puntos y trincheras para lograr un evento. Pero a veces siento que la escena está un poco diversificada por los géneros musicales o por los grupos o grupos o la subcultura, es decir, el punki no se lleva con el cumbiero. El cumbiero no se lleva con el hiphopero, el hiphopero no se quiere con el rockero, el rockero no quiere que venga el skater. El skater no quiere que venga el cirquense.

Yo creo que la lucha de la autogestión es algo que la gente no lo quiere visibilizar. No. La toma en los espacios públicos para hacer música. (comunicación personal 2025).

Vemos entonces que la falta de reconocimiento y facilidad institucional propicia que se generen mecanismos propios de legitimación y sostenimiento. A su vez, la apelación a trincheras, o espacios colaborativos, evidencia una dimensión política de la

autogestión, y esta es la defensa del derecho a producir, difundir y habitar el espacio público desde la práctica artística.

Para comprender de mejor manera la configuración del campo musical independiente en Guayaquil, y por ende poder tener una base para poder analizar la construcción del capital simbólico de nuestra banda Las Chepas, resultó fundamental abordar los protagonistas que han configurado y construido los espacios de circulación y difusión. Las entrevistas realizadas a gestores, productoras y artistas vinculados a la escena under, entre ellos Vulga, Camila Trujillo, David Ayora y Anita Rivas, me permitieron observar cómo se articula un entramado de prácticas, resistencias y estrategias que sostienen la producción cultural, al margen en paralelo a las instituciones. Escuchar estas experiencias fue clave para trazar una cartografía de la autogestión como dinámica estructural del campo, es decir evidenciar que este es un espacio donde confluyen el punk, las economías colaborativas, los afectos, la idea comunitaria.

A través de sus relatos, se hace visible las tensiones dentro del campo que advertía Bourdieu, y cómo los distintos actores negocian su lugar en un contexto atravesado por la falta de apoyo estatal, o en caso de haberlo, contaminado por las prácticas de favoritismo o amiguismos. También la presencia de la informalidad y la fragmentación de las escenas locales.

El análisis de las voces de gestores y productores independientes en Guayaquil permite ubicar algunos puntos dentro de un mapa complejo afectado por tensiones estructurales. Las experiencias compartidas revelan una constante; la autogestión es una necesidad obligatoria, debido a la ausencia de políticas culturales claras, el abandono institucional, y el entramado de exclusión dentro de los mismos espacios monopolizados por ciertas ventajas legales. En ese sentido, el capital simbólico se construye con prácticas situadas que mezclan pedagogía, riesgo financiero, construcción de vínculos, y compromiso político. Como señala Camila Trujillo; se trata de formar públicos en la valoración de las prácticas musicales, Como señala David Ayora, se requiere inversión técnica, y como señala Anita Rivas, se necesita organización entre pares, colaboraciones que vayan más allá de los géneros musicales.

Los testimonios de los gestores permiten observar que la autogestión no siempre garantiza una ética de trabajo, como se ve en las lógicas abusivas de los bares, hasta la violencia explícita, que lleva a algunos agentes como Vulga, a tomar distancia de la misma escena punk. Aun en ese panorama, aparecen propuestas que buscan construir ese

sentido de encuentro, como los eventos en Conciencia Positiva o los despliegues musicales en Indie para llevar.

En síntesis, se construye un campo cultural atravesado por múltiples contradicciones, en donde se reproducen esquemas de violencia y opresión, pero también estrategias de resistencia donde se entiende el arte como una expresión colaborativa.

4. Guayaquileña linda florcita de primavera: Así no se comportan las niñas

Como hemos visto a lo largo de la investigación, hay una expectativa en torno a lo que se espera de una mujer desde un mandato patriarcal. Un control normativo del cuerpo, la estética y los modos de ser en sociedad, así se construye socialmente a la mujer (Butler, 2002). Esto en el caso del desarrollo de mujeres en países latinos como México, Colombia, Perú. Sin embargo, en el caso de Ecuador, puntualmente en la escena punk guayaquileña, descubrí mediante los testimonios de las mujeres música que esto no necesariamente se cumplía, ya que en algunos casos esas expectativas sociales y tensiones eran mediadas en el entorno familiar, teniendo resultados positivos y aceptación, como dijo Rapank: Se dieron cuenta de que no era solo una etapa.

Desde pequeñas, ya sea por interés propio, motivaciones de familiares, o docentes de instituciones, las niñas acceden a prácticas musicales en donde tienen sus primeros acercamientos a los instrumentos. Se supone que estos espacios deberían ser seguros, sin embargo, vimos que en la realidad esto no las exime de encontrarse con situaciones de violencia o acoso, como relataba Elizabeth Coronel. En algunos casos esto no impide que las niñas continúen en este campo musical y puedan construir un capital cultural desde las prácticas musicales.

En mi caso, la construcción de un habitus en torno a la música fue propiciado por mi tía Roxana Nuques, quien tenía una formación en música clásica, y como profesora formaba a alumnos en diferentes instrumentos, entre esos el piano. En mi contexto, mi tía fue una figura de referencia, porque que ella ejerció como figura paterna, ya que mi padre (su hermano) estaba inmerso en el vicio de las drogas, con lo cual no cumplía con responsabilidad de su rol. Ella, junto a mi mamá, veían por mí, mi economía y mi formación.

En esta investigación descubrí que ella había realizado algunos de los coros de la primera banda punk de Ecuador, Descontrolados. Lo curioso, para mí, es que ella en si no tenía afición por el punk, sino que lo hacía más como una práctica profesional, un trabajo. En si ella es más conservadora en ese aspecto, siempre ha preferido otro tipo de

música, y en especial la música clásica, en la que tiene formación. Y digo que me resultó curioso porque en mi caso fue a la inversa, ella me dio formación musical desde lo clásico en mis primeros años de niñez, pero termine por moverme y habitar otro tipo de música ya en mi adolescencia, el punk.

La mayoría de los acercamientos a nuevos estilos de música se da a temprana edad y en varias vías, primero mediante al acceso de nuevas tecnologías, en una época fue el cassette, la televisión, la radio, en otras los cd y el cyber. Ya en una época más actual se da mediante las redes sociales. El segundo contacto se da por medio de la socialización, ya sea por familiares, muchas entraron de la mano de sus padres, entraron desde el contexto de sus familias porque eran músicos, o también desde espacios culturales destinados para la performance musical, como fue el caso de algunos de los entrevistados, y como también fue mi caso. Aquí toma relevancia Luis Rueda, con quien tengo un parentesco familiar ya que es mi primo en segundo grado, y es que de cierta manera él incidió en el que yo conociera algunos espacios musicales del rock, ya que como familia solíamos salir a eventos, y posteriormente esto se consolidara con la construcción de un habitus por medio del intercambio musical con otras personas de mi entorno.

Curiosamente, el concierto de Los ilegales en el ochenta y siete, y el suceso que se generó cuando tocaron la canción Destruye, (la gente de la general rompió las vallas y se metió corriendo), fue el que marcó a Luis en su adolescencia, y ese evento fue el mismo que marco a Ileana, quien vio los desmanes por televisión, y coincidió con Luis en que eso fue “un caos hermoso”. Ese evento fue el que configuró esa idea de la potencia de la música.

En el contexto local, cómo pudimos identificar en la investigación, la autogestión de algunos eventos tuvo un impacto en generaciones posteriores. En el caso de la gestión de Luis Rueda, respecto al concierto de la banda A.N.I.M.AL. Tuvo un impacto directo en una muy joven Elizabeth Coronel, quien expresó sentirse afortunada de que ese haya sido su primer concierto, experiencia que la llevaría a posteriormente, ya adolescente, a formar la banda Pukarana, y años más adelante, Cuestión de Actitud. Y es que en estos entornos sociales específicos son los que ayudan a construir el habitus en torno a la música, en este caso la música punk (Bourdieu, 2002, Chihu Amparán 1999).

Respecto a la escena punk guayaca, como pudimos comprobar anteriormente, la presencia femenina existía de forma muy minoritaria, pero activa. Tanto en bandas mixtas como Diez80, o en alineaciones conformadas netamente por mujeres como Cuestión de Actitud. Ese contexto agrega un matiz importante, contrario a los otros países, en la

escena local que recién se estaba configurando en esa época, no se percibía una discriminación activa hacia las mujeres, al menos en el entono musical. Incluso en el entorno familiar, aunque se presentaban algunas resistencias hacia la apertura de las mujeres a ese género, al final las tensiones se terminaron resolviendo, al menos así lo expresaron las referentes entrevistadas.

En algunos casos las violencias simbólicas que recibían, se daban por parte de varones que las veían como objetos de deseo, las sexualizaban, sin embargo, al tener redes de apoyo como familiares en la agrupación estas situaciones no ocurrían tan seguido o no escalaban. De cierta forma ellas expresan no haber sentido discriminación ni violencia explícita por ser mujeres.

Podemos entender entonces, en base a toda la información levantada en base a las entrevistadas, que la validación y legitimación de las músicas en los años 90s y 2000s se dio por el trabajo realizado en sus obras, desarrolladas principalmente por la autogestión. Por la creación de sistemas de circulación y fácil acceso al consumo de la música de las bandas.

Esta idea de producción y circulación no me es ajena, ya que a temprana edad estuve vinculada a proyectos musicales, en mi caso se dio por la intención de conformar una banda con amigas. Una vez conformada la alineación con DIU en el bajo, Angela en la guitarra y yo de vocalista, decidimos llamarnos The Cassettes, porque nuestras influencias musicales eran música punk-rock ochentera.

Entonces empezamos a ensayar covers. Recuerdo que el proceso de descubrimiento musical había iniciado con mi primo, Luis Rueda, quien me presentó a algunos mis artistas favoritos locales, pero se terminó de consolidar por medio de mis amigas, quienes empezaron a informarme, ya que yo no sabía mucho de bandas internacionales, entonces me pusieron a escuchar *Ramones*, *The cramps*, *The Clash*, *Sex Pistols*, *Stooges*, *Blondie*, etc. Hicimos covers de todas estas bandas.

Después que grabamos ya estábamos tocando muy seguido, tocábamos casi todos los fines de semana, porque era la única banda de chicas y ya estábamos tocando temas inéditos también. Éramos unas niñas, yo tenía 16 años cuando inicié la banda. Grabamos con Roberto Ferrín, por canales recuerdo, él tenía otra banda que se llama *Guerrero de Cartón*.

En esa época había un concurso en MTV donde iban a escoger una banda para ser preseleccionadas para los *MTV Video Music Awards* (VMAs) año 2007. Entonces, yo mandé la solicitud para ver si nos escogían y sorpresa, nos escogieron a nosotras y

también escogieron a Guerrero de Cartón, lo que me hace pensar en que el productor que nos había grabado, había grabado una calidad más o menos buena. Ganamos este premio que consistía en ir a Colombia a presentarnos. Y claro, fue un shock para nosotras eso, como que la banda y yo alcanzamos un peldaño más, o como una visibilidad internacional.

Al final nos fuimos a tocar a Bogotá, pero terminó ganando la semifinal una banda más profesional, una banda de Colombia que era muchísimo más profesional que nosotras. Tenían de todo, tenían hasta coreografías, tiraban el bajo, la guitarra al aire y lo volvían a coger. Entonces era un performance muy vistoso, me acuerdo que uno de los jurados era Pepe, de la banda *Panda* y el otro *Fonseca*.

Esa acción de participar en ese concurso nos dio cierta legitimidad, tanto que al regreso a Ecuador nos invitaron a abrir el lanzamiento del disco de la banda *Tanque* en la *Plaza Teatro* en Quito, fue una experiencia de tocar en frente de más de tres mil personas. Para ese entonces mis compañeras ya no querían tocar gratis, sino tomárselo de forma profesional. El hecho de tocar en espacios locales a participar en escenarios internacionales representa la acumulación de capital simbólico, es decir, un reconocimiento social que revalorizó nuestra práctica dentro del sistema de producción cultural, y por ende la idea de traducir ese capital simbólico en capital económico. Como bien apuntaba Vulga y Camila Trujillo en las entrevistas: La valorización simbólica y económica de la práctica artística musical. Ya para esa época empezamos a tener roces, diferencias personales en cuanto a las aspiraciones de la banda, en el caso de mis compañeras ellas querían profesionalizarse, en mi caso yo lo veía como un hobby.

Como podemos ver en esta experiencia, se ilustran algunas de las claves que se plantean a lo largo de las entrevistas, es decir la constancia, la búsqueda de espacios, en este caso aplicando a convocatorias, la profesionalización del audio con la asistencia de un productor, y la victoria del grupo colombiano por dar una mejor puesta en escena. Incluso se repite el asunto de la sexualización, ya que cuando tocaba en vivo a veces me gritaban algún tipo de comentario morboso, algo con lo que yo, en ese momento, no sabía cómo contestar, me ponía nerviosa y me hacía la sorda.

Tiempo después me desvinculé de la banda y de la música, viajé a Argentina a estudiar dramaturgia. Estando en ese país empecé a patinar con la comunidad de mujeres, y también me reencontré con Ileana, que hasta ese momento solo era una conocida. Ahí fue cuando empecé a vivir en la residencia con ella, y construí un vínculo fraterno.

El caso de Ileana se parece al mío. En su historia, ella viene de una familia desestructurada al igual que la mía, yo, por el problema de adicción, machismo y ausencia de mi padre. Y en el caso de Ileana su madre se casó embarazada de ella con un hombre que no era su padre y en entorno ella estuvo expuesta a mucha violencia y abusos, sin contar con el apoyo de su madre. En ese sentido Ileana y yo encarnamos la cara de la violencia que sufren las mujeres y que se perpetúan en sistemas familiares, laborales y sociales.

En su adolescencia la creación de su habitus musical se dio por el intercambio de cassettes, la socialización propia con grupos de jóvenes afines a la música y la incursión a espacios de circulación y consumo de los mismos.

Ya adultas, Ileana y yo nos juntamos para tocar ya que no tenía con quien hacerlo por la ruptura con su pareja, como se expuso en la historia de la banda en el capítulo primero.

Sin embargo, aquí había un componente diferente a esa primera incursión en la música por mi parte con la banda The Cassettes: Más allá de que yo ya estaba adulta y ya era madre, es el hecho de que la banda Las Chepas irrumpen la calma del espacio contracultural de ese momento, al señalar explícitamente aquellos comportamientos masculinos que afectan a las mujeres. Así, la fundación de la banda guayaquileña Las Chepas, en diciembre del 2019, no sólo significó desestabilización de los lugares asignados por las mujeres en la música de la escena punk local, por nuestra irrupción sonora y temática, sino que apertura y configura simbólicamente un espacio si bien en un inicio no presentaba discriminación, en nuestro contexto estaba dominado por esas lógicas, una escena mayormente masculinizada (Cornejo y Urteaga 2016, 19). Y es que, desde sus perspectivas *Así no se comportan las niñas*.

5. Entre el Sildenafil y el Escapel: Declaraciones de unas Chepas

Por Ileana y Liberty

Nosotras Las Chepas, hacemos música. En nuestras letras, tenemos un punto de vista femenino de nuestras experiencias y situaciones.

El tono siempre es irónico, no cantamos en serio, sino través de la figura de la ironía. Sí, estamos haciendo un reclamo, pero no literalmente, porque nos parece aburrido. Respetamos y nos gustan las bandas que hablan de los problemas, que abordan problemáticas, pero nosotras queremos que la banda tenga un tono irónico, no aleccionador. Nuestra perspectiva es reírnos de la desgracia, tratar de generar sonrisas o

incomodidad, pensamos que la vergüenza es un sentimiento revolucionario. Entonces, sí, nosotras sentimos vergüenza al contar esas cosas (Lagarde 2005).

Reflexionando lo que hacemos con Las Chepas, entendemos que no solo hacemos música, al menos ahora lo entendemos así gracias a la investigación, y es que nosotras habitamos un campo, aunque en sus inicios presentaba cierta apertura, históricamente no fue hecho para nosotras por insurgentes al pensamiento social. En el sentido de Bourdieu, nos movemos dentro de un espacio donde las reglas, los gustos y las legitimidades estaban atravesadas por un habitus masculino, por formas de autenticidad que parecían excluir lo que venía desde lo que atravesaba lo femenino, lo íntimo o lo irónico. Por eso, cada vez que nos subimos al escenario, directa o indirectamente estamos disputando un capital simbólico, no necesariamente el del virtuosismo técnico, o el de la corrección política, sino el de la insurgencia, el de poder hablar y reírnos del dolor, convertirlo en una forma de decir lo que, como mujeres, casi nunca se dice.

Por ejemplo: Sí, me enamoré de un tipo, por lo que también de su pene, o porque él estaba tomando Sildenafil esa noche, pero me roba la comida de la refrigeradora... Es una desgracia. Pero no buscamos hacer llorar a nuestro público, buscamos hacer reír a nuestro público, gozar un poco de la desgracia, desdramatizar ese tema para que se lo pueda hablar.

El cantar desde la ironía y no desde la solemnidad es una forma de hablar que nos permite burlarnos de lo que antes nos avergonzaba, de los cuerpos, los deseos, las cosas “de mujer”. Desde la perspectiva de Butler, cuando habla de cómo el género es una construcción social y cultural, y que se produce y se reproduce a través de actos repetitivos y comportamientos determinados esperados en la sociedad, sentimos que lo nuestro es eso: una repetición que busca subvertir. Entonces, retomando lo visto en el primer capítulo, estos actos estéticos, del habla, de comportamiento etc. van constituyendo la identidad/resistencia de género, siendo esto una performance que desafía normas y convenciones de la cultura y la sociedad guayaquileña. Y al hacerlo con humor, bajamos las defensas, generamos incomodidad y, de alguna forma, mostramos que el dolor también se puede bailar.

Tenemos un tema que nos encanta, hablamos el día después, hacemos una canción de una cosa que por años fue tabú en este país. La hacemos canción y queremos Escapel ósea “escapar” de esta situación. Y ahí el público se ríe, baja sus defensas y se da cuenta de que por más terrible que sea, muchas personas por no tener acceso a la contracepción

de emergencia, van a terminar accediendo a abortos. Y se nos mueren chicas intentando abortar, y eso es muy triste ¿no?

Pero nosotros preferimos irnos por el camino contrario y hablar de la pastilla del día después, desde un tono chistoso, irónico, que ponga en la mesa la pregunta ¿esto existe? Qué se puede hacer, tomar, hacer canción y bailar. Qué peores son esas cosas de las que no se puede hablar, qué están ocultas incluso del lenguaje. Entonces, intentamos hablar de las cosas que no se hablan, cómo de la misma chepa. Y los temas que abordamos en nuestras letras son cosas que conversamos por los géneros. Todo surge de una conversación de amigas. Que terminan siempre siendo cosas relativas a las cosas que nos pasan a las mujeres; la menstruación, los embarazos no deseados, un hombre que usa Sildenafil para sorprender, un hombre que te trata mal, que se te roba las cosas, que te engaña. También tenemos temas, temas políticos, nosotros todas somos personas al menos de izquierda y progresistas, también hacemos crítica política.

Por eso entendemos que Las Chepas somos una banda, sí, pero también una forma de resistencia. No solo resistimos al machismo que nos ha atravesado, sino a la idea de que el arte hecho por mujeres tiene que ser serio, correcto o pedagógico. Nosotras, queriéndolo o no, hacemos política a través del goce, de la risa, del error, del exceso. En el fondo, lo que hacemos es insurgencia a la idea de que ciertos tipos de cuerpos y conductas son consideradas legítimas y dignas de reconocimiento dentro de una estructura social determinada. Por otro lado, como señala Butler, aquellos cuerpos que no se ajustan a estas normas son marginados, excluidos o incluso patologizados.

Y ahí es donde se genera el conflicto y las tensiones, al menos en el caso particular de Ileana y mío. Y es que, en la construcción y búsqueda de autonomía, no solo en términos materiales, sino también en la emancipación de los roles sociales y las normas de género, nos convertimos en esos cuerpos femeninos marginados.

6. Espacios de circulación y la hostilidad del medio

Con el paso del tiempo, fuimos comprobando que los espacios de circulación para las bandas independientes en Guayaquil son cada vez más limitados, ya sea por las restricciones municipales, o por aspectos de seguridad para los asistentes. Los testimonios resumen lo que muchas hemos sentido. En este contexto, la autogestión no es solo una estrategia práctica, sino una forma de resistencia simbólica frente a un sistema que activa o pasivamente intenta expulsarnos.

Aunque existen espacios que se están activando, estos aun no cuentan con un capital, simbólico acumulado como para poder ser focos de movimiento de lo punk, sin embargo, hay una intención de hacer, con lo cual existe la proyección de que en un futuro lo sean.

En nuestro contexto, ya no se trata únicamente de la falta de lugares, sino del modo en que esos lugares funcionan dentro del campo. Entendiendo, desde Bourdieu, al campo artístico como ese espacio que está atravesado por relaciones de poder, donde los agentes disputan posiciones simbólicas y materiales o crean interrelaciones donde ese capital se comparte. Algunos de estos espacios están gestionados por músicos interesados en hacer crecer la escena, como el caso de Indie para llevar, mientras otros, como los bares, son menos accesibles y manejan una lógica de amiguismo en el mayor de los casos. En relación a nosotras, esa disputa, en el sentido negativo, se manifiestan en las jerarquías invisibles de la escena, donde, como ya hemos venido descubriendo y señalando, se da por quienes detentan ese poder y deciden quién puede tocar, quién programa, quién y qué suena y quién queda afuera.

Mientras que en los primeros hay una intensión activa por cuidar a la comunidad e incentivar la idea del valor artístico a través del capital económico, los segundos están gestionados por personas que operan deliberadamente en perjudicar a agrupaciones con las que tengan algún problema, y suelen ser espacios y entornos violentos, en donde no se garantiza la seguridad para las mujeres y disidencias, reproduciendo aquellas desigualdades que dice combatir (Marulanda 2021).

Podría aquí matizar un poco y decir que existen terceros espacios, donde se combina un poco de ambos, y estos son los que están financiados por las instituciones públicas, sin embargo, esto depende mucho de quien gestione los fondos, y si realmente la persona está comprometida con incidir positivamente en la escena y beneficiar a las artistas, o solo funciona para acrecentar el capital simbólico y económico propio, como lo sucedido en el FemRock.

Entonces, aquí si marco una postura polarizada. Lo ilustro con la siguiente situación.

En mi experiencia personal, fui contactada por una banda cuencana que quería organizar una tocada en Guayaquil. Entonces les armé el afiche, les sugerí bandas e hice unas gestiones. Tiempo después, me volvieron a contactar y me indicaron que les dijeron que, si nosotras Las Chepas tocábamos con ellos, que se vayan buscando otro lugar. Ante esa situación yo les indique que no cancelen nada, que nosotras nos salimos, que de

ninguna manera íbamos a perjudicarlos como banda. Tiempo después, al preguntar a los gestores que obraron de esa forma, me indicaron que no era conmigo, conmigo “todo bien”, la cosa era con Ileana. Entonces, este tipo de experiencias muestra que hay una intención de invisibilizar figuras. Pudiera decir que esto es un caso excepcional, de no ser porque la misma conducta de amenaza y exclusión las manifestaron la cantante Rapank y Baby Toxic Machine, en diferentes contextos. Se terminan afectando a terceros que no están involucrados en la situación.

Esas actitudes representan una violencia simbólica gestionada desde un capital social y económico acumulado (García 2012, 15, Bourdieu 2001, 153). Lo cual representa una desventaja para las mujeres artistas, lo que nos orilla a tomar iniciativa y crear nuestros propios espacios, situaciones expuestas también en las entrevistas.

Al preguntarle a Ileana su postura acerca del lugar que tenemos en la escena local, respondió con la claridad que siempre la ha caracterizado:

La escena del punk local, hablemos de Guayaquil. Ocupamos en ella el lugar de parias, porque denunciemos la violencia y la hipocresía, la violencia contra las mujeres, los negociados, la realidad concreta de que muchos gestores y bandas de la escena punk locales son empresitas que viven de la venta de droga, de cocaína para ser exactos; bares, gestores, músicos, para empezar.

Que hay mucha violencia contra las mujeres, y ocupamos el lugar de parias, definitivamente, no estoy diciendo que todos, pero si es el 80% de las bandas del punk local, o nos tienen odio o nos tiene respeto, que es parecido al odio, pero bueno, cada vez nos invitan menos a tocar (comunicación personal 2025).

Pero ese desplazamiento también evidencia algo importante, y es que nuestra presencia y nuestras denuncias, al margen de que sean de forma irónica o cómica, tienen un efecto real dentro del campo. Que el simple hecho de hablar desde la incomodidad, nos coloca como enemigas del sistema, pero dentro de una posición política y ética que decidimos mantener.

Esa marginación dentro de la escena local de Guayaquil, no proviene únicamente de lo que denunciemos o exponemos en nuestras canciones, o del lugar político desde el que hablamos, sino que también de conflictos personales que se vuelven públicos y terminan por reforzar las dinámicas de exclusión. En el caso de Ileana, esa hostilidad hacia su figura trasciende lo artístico y se combina con violencias mucho más íntimas y estructurales, lo que expone cómo el machismo del campo musical se traduce en agresiones concretas, tanto simbólicas como físicas. Y es que el odio a Ileana pone de manifiesto varias situaciones de violencia contra la mujer. Y es que estas se generan por una situación de violencia ocurrida con su ex pareja Jonathan C. Quien es músico en la

banda Tony Montana, al cual Ileana Matamoros le ha iniciado un proceso legal, donde lo denuncia por haberla agredido físicamente, llegando a lastimarle un ojo, ocasionándole la pérdida de la vista en el mismo.

Esta situación, en lugar de generar empatía, generó una revictimización hacia Ileana, quien fue cuestionada acerca de la veracidad de lo que exponía (a pesar de haber perdido literalmente el ojo). En lugar de encontrar apoyo en la escena, se encontró de frente con el pacto patriarcal, que favorece al victimario y destruye a la víctima. Ileana expresa que incluso ha recibido amenazas directas:

Los obstáculos que hemos enfrentado por ser una banda conformada por mujeres han sido todos, a mí por lo menos me han llamado a decirme que si no acabo con la banda, me van a sacar el otro ojo, que me van a desfigurar por completo. De hombres y de mujeres, de hombres que a través de mujeres me mandan a mí esos mensajes como líder aquí en guayaquil. Pero no les tengo miedo (comunicación directa, 2025).

Ser parias, como lo denomina Ileana, en este contexto, no es solo una condena simbólica, es también un acto de insurgencia. Es ocupar el margen con conciencia, dignidad y sin vergüenza. Porque si algo nos ha demostrado la escena, y la historia misma del punk desde el norte hasta el sur, es que la marginalidad puede ser también un lugar de enunciación, desde el cual se produce sentido, comunidad, capital y resistencia.

Ante este panorama de violencia, marginación, malas prácticas de los gestores, exclusión, ¿de qué forma se puede construir el capital simbólico en un medio tan hostil?

7. Estrategias de circulación y producción: El DIY y el autofinanciamiento

En relación a la pregunta anterior y atendiendo a todo lo descubierto en las entrevistas, puedo afirmar que Las Chepas construimos nuestro capital simbólico a través de una práctica artística que se configura como una respuesta contracultural frente a la cultura hegemónica, incluso dentro del propio ámbito under en la escena local. Nuestro accionar, al usar el gesto y enunciar desde la diferencia, ha habilitado la creación de nuevos espacios simbólicos como campos de disputa. Desde el principio decidimos tomar nuestra feminidad y condición de mujer como lugar de enunciación, sin ocultarlo o suavizarlo, sino exponiéndolo abiertamente y sin vergüenza, tanto desde el lenguaje como desde la performatividad que sostiene nuestras presentaciones, letras, gráfica y material audiovisual.

Esta operación se ha desarrollado en dos vías complementarias. Por un lado, la trasgresión de las normas hegemónicas del deber ser mujer, dentro del campo social y del

campo musical. Aunque en un principio esto fue más por intuición que por voluntad explícita. Sin tener conciencia de eso, esa ruptura empezó desde el momento que nos nombramos Las Chepas, un nombre cargado de ironía e insolencia. Al apropiarnos de un término considerado vulgar para referirse a la vagina, lo convertimos en emblema de resistencia y presencia, haciendo uso de un lenguaje trasgresor y vulgar, no apropiado para “la mujer”, y tocando temáticas en las canciones temáticas que interpelan directamente las experiencias de violencia, exclusión y deseo, permite que la audiencia como colectivos, mujeres y disidencias, se sientan identificadas.

Otro aspecto es el de plantear un modelo de banda abierta, es decir donde se permite la flexibilidad de la rotación de integrantes. Es una forma de organización descentralizada, que cuestiona los modelos tradicionales de los grupos musicales, que se inscribe en una lógica colaborativa. Incluso esta forma de estructurar el grupo nos permitió la circulación por la Costa y por la Sierra al mismo tiempo, rompiendo con el modelo de banda tradicional y teniendo una ventaja logística dentro del campo, manteniendo una presencia simultánea en distintos territorios.

La segunda vía se manifiesta por medio de nuestra producción estética y de la circulación de contenido, es decir, mediante un uso estratégico de los medios digitales que nos ha permitido posicionarnos como exponentes contraculturales dentro del punk (Arce 2008, 5).

Este proceso se sustenta en una práctica constante de creación y difusión, primero manteniendo una producción sostenida en el tiempo. A lo largo de los años hemos producido más de treinta canciones, un sencillo y tres discos. Esto nos permite mantener una presencia constante en las plataformas musicales. Tal continuidad ha favorecido la expansión de nuestro alcance más allá de las fronteras nacionales, claro que esto demandó algún tipo de inversión económica y tener relación y contactos con productores, en este caso, los independientes de la escena. Aquí cobra sentido lo que indicaba Luis Rueda, Elizabeth Coronel y David Ayora en las entrevistas, respecto a la constancia, la profesionalización e inversión en nuestro quehacer artístico, así como en la gestión de vínculos con los agentes independientes de la escena.

Paralelamente hemos desarrollado una producción gráfica y editorial que complementa nuestra producción musical, materializado en la elaboración de dos fanzines/cancioneros, los cuales mediante la edición de letra e imágenes construyen una gráfica que aporta a la construcción del capital simbólico. Estas publicaciones no solo documentan nuestro recorrido y crean sentido, sino que reafirman el principio de

autogestión que compartimos con otros actores del movimiento, Con lo cual el DIY no es un modo de estética sino un modo de resistencia política dentro de la contracultura punk.

Además, hemos procurado impulsar nuestras propias producciones audiovisuales, desarrolladas y financiadas por nosotras mismas. Estos proyectos son posibles gracias a la formación académica y técnica que cada integrante ha adquirido, lo que refleja una acumulación de capital cultural que se traduce en autonomía creativa. De este modo, la profesionalización en nuestras respectivas áreas, producto de nuestra formación, no solo ha incidido fortaleciendo la calidad de nuestras propuestas, sino que también reafirma la capacidad de autogestión como eje central de nuestra práctica artística.

También, en la medida de nuestras posibilidades, hacemos esfuerzo por participar en las convocatorias y aplicando a fondos públicos, entendiendo las limitantes que tenemos por el género musical que representamos como por el carácter explícito de nuestra música. Uno de los hitos más significativos en nuestra trayectoria fue el concierto realizado en MZ14, gestionado por la Universidad de las Artes. En dicha convocatoria, en un inicio nosotras habíamos sido rechazadas, pero dio la casualidad que uno de los encargados chequeó los proyectos rechazados, vio la nuestra y nos incluyó inmediatamente.

Ese evento fue tan significativo que muchas mujeres que hoy incursionan en la música punk nos manifiestan que ver tocar a mujeres ese día fue lo que las motivó, del mismo modo en que nosotras fuimos inspiradas por referentes anteriores, como DIU o las hermanas Coronel de Pukarana.

Y, finalmente, al igual que el pensamiento de Indie para llevar, la autogestión de nuestros propios eventos ha sido una estrategia fundamental para sostener la continuidad del proyecto. Durante el lanzamiento de nuestro último disco iniciamos una campaña que ofrecía, junto con la entrada, distintos materiales originales de la banda: el disco, afiches y los cancioneros-fanzine. Esta propuesta, además de fortalecer el vínculo con nuestro público, permitió generar una económica basado en la reciprocidad y el apoyo mutuo. Ese evento tuvo una acogida considerable, y dejó un margen de ganancia para nuestras futuras producciones, reafirmando así la viabilidad de la autogestión como práctica sostenible dentro del campo musical independiente, o estando en conflicto y tensiones, la autogestión como único recurso viable para la construcción de capital simbólico, económico de construcción de legitimidad.

Conclusiones

Estimados lectores y lectoras, a manera de conclusión voy a exponer algunos apuntes respecto a la experiencia de este largo proceso y lo que significó la construcción de este texto, tanto desde los desafíos metodológicos como los hallazgos teóricos, no sin antes agradecer a todos los que formaron parte del mismo, cuya apertura a contar sus experiencias ayudo a darle una dimensión más humana, desde voces situadas, escapando de esa “petrificación académica” de la cual se acusaba en otros trabajos anteriores en torno al punk guayaco. Al final este texto se construyó desde una gestión colaborativa.

En el principio, considere abordar la construcción del capital simbólico de las mujeres músicas en la escena punk guayaquileña, para descubrir como las mujeres artistas dentro de la escena punk no solo enfrentan estructuras patriarcales arraigadas en lo social, cultural y familiar, sino también que construyen y resisten activamente a través de su producción simbólica. A partir de esto se tomó como sujeto de análisis la banda Las Chepas, de la cual soy cofundadora. Explorando cómo la prácticas musicales, visuales, audiovisuales y discursivas se convierten en herramientas de legitimación y reconocimiento dentro del campo cultural musical underground.

Desde un enfoque cualitativo se abordaron las cuestiones de género presentes en la contracultura punk local. Pero antes de desarrollar esa parte de la investigación, se construyó un marco histórico que daba cuenta la lógica del punk desde sus inicios, siendo este una respuesta al desencanto social de la época, que posteriormente permeó y evolucionaba en los contextos latinoamericanos.

En la región, el punk llegó inicialmente a través de jóvenes de clases medias y altas que viajaban y traían consigo estos referentes culturales, pero con el tiempo la música fue apropiada por los sectores populares, convirtiéndose en una expresión identitaria y de resistencia. En cada país, el punk se desarrolló bajo contextos distintos como dictaduras, transiciones democráticas o conflictos armados, pero en todos mantuvo su esencia contestataria y contracultural, aún cuando expresarla podía implicar riesgos extremos, incluso la muerte.

Aunque el punk en Latinoamérica surge como expresión de disidencia frente a la represión y las desigualdades, a menudo reproduce las mismas lógicas de exclusión que critica. En ese sentido, históricamente ha sido hostil con las mujeres, relegándolas,

invisibilizándolas y negándoles voz en los relatos oficiales. La investigación sobre la presencia femenina en otros países me llevó a descubrir que a pesar de esta marginación diversas agrupaciones y agentes femeninas han irrumpido en la escena, como fue el caso de las CHAPS en México, María T-ta en Perú y Polikarpa y sus Viciosas en Colombia. Estas mujeres desafiaron tanto las estructuras externas como las internas del punk, cuestionando los roles impuestos y evidenciando las contradicciones del movimiento.

La investigación mostró que el punk en América Latina es diverso y que la contracultura enfrenta tensiones internas. Para las mujeres, la lucha ha sido doble: contra el sistema hegemónico que las margina y contra el patriarcado dentro de los propios espacios de resistencia.

En ese sentido, la actitud punk no solo consiste en denunciar al poder institucional, sino también en tener la capacidad de reconocer y confrontar las jerarquías simbólicas que operan dentro de sus propios márgenes. El reconocimiento de estas tensiones es clave para entender el punk como un espacio de disputa, donde las mujeres han reclamado, y siguen reclamando su lugar en el campo musical underground, desde la creatividad, la resistencia, la insurgencia, la emancipación y la creación de sus propios espacios.

Pero, ¿Que pasó aquí en Ecuador? ¿Se dieron esas dinámicas de violencia y marginación? Pues el levantar una investigación histórica sobre los inicios del punk y posteriormente el acudir a las propias voces femeninas y a los agentes que configuraron la escena me llevó a descubrir diferentes matices respecto a la construcción del capital simbólico de las mujeres músicas aquí en la escena local.

La llegada del punk a Ecuador estuvo marcada tanto por los efectos de la globalización como por contextos locales de crisis política. Inicialmente, y al igual que en otros países de Latam, fue introducido por jóvenes de clase media y alta que, gracias a viajes o vínculos en el exterior, tenían acceso a vinilos, cassettes y revistas especializadas. Posteriormente, estos contenidos se difundieron de manera fragmentada, permitiendo su adaptación y reinterpretación según las realidades locales.

El punk ecuatoriano surgió con Descontrolados, banda pionera que unió el género con la juventud. Tras su disolución por el asesinato de Prema, la escena estuvo en pausa hasta que una nueva generación impulsó una escena autogestionada y DIY, que se consolidó con la aparición Unión Punk (1998) denominado el punk aniñado, y junto a la aparición de sellos independientes. Con el internet, el movimiento se expandió y generó espacios autónomos de difusión y creación.

En la investigación se encontró que los conflictos entre los actores y agentes en esta primera etapa de la consolidación de la escena alternativa musical punk se daban en mayor medida por cuestiones de clase, por ejemplo el señalamiento a la Unión Punk por estar conformada mayormente por bandas de jóvenes de clases media y alta, que vivían en zonas exclusivas de Guayaquil lo cual les daba una característica de añados, frente a otros actores que venían de sectores de barrios populares y por ende encarnaban el punk desde otro lugar.

No obstante, esta historia con todos sus matices, aunque vital para entender el desarrollo del punk en Ecuador, adolece de una omisión importante; la ausencia de las voces de mujeres y sus experiencias, ya que el material revisado, las pocas investigaciones encontradas respecto a la escena local guayaca mantiene una mirada centrada en los actores masculinos, replicando así por acción u omisión la invisibilización de mujeres dentro del relato contracultural.

Por ello, como metodología decidí reconstruir el panorama de lo que significó la escena musical independiente, a través de voces y relatos de los propios actores y agentes que estuvieron involucrados a estos procesos, tanto desde la música, como la gestión y la producción, manteniendo eso sí un enfoque de género.

En este punto debo señalar dos cuestiones importantes que me limitaban, por un lado, mi ubicación geográfica, ya que me mude de Guayaquil a Pifo hace unos años, por lo cual la gestión, coordinación y ejecución de las entrevistas se realizaron por medio de plataformas digitales. Aunque en un principio pensé que iba a ser complicado, los entrevistados mostraron voluntad de contribuir y participar en la investigación, Aquí también jugó el capital social, ya que al ser mujer música conozco y he trabajado personalmente con la mayoría, además de los vínculos afectivos y de compañerismo que hemos construido y que expuse en el texto. En ese sentido los medios digitales fueron una ventaja ante la distancia.

La segunda limitante que tuve fue que mientras realizaba la investigación también estaba llevando mi segundo proceso de gestación. Aunque en los primeros meses tenía mayor movilidad, ya avanzada la gestación tuve que reducir el ritmo de trabajo, y llegado el parto pausar las actividades. Tras el tiempo de recuperación retome la actividad investigativa, esta vez a un ritmo diferente, compatibilizando el maternar con la actividad académica.

La banda genera un discurso visual y esto permite nuevos aportes, que generan y construyen un capital simbólico. La cultura visual actúa como un reflejo de la sociedad

como un conglomerado de imágenes y símbolos que la representan y la moldean, actuando como reacción a nuestras creencias, valores y aspiraciones. A través de los medios de difusión (internet, pantallas) absorbemos una cantidad exorbitante de información visual a diario. En ese sentido, la forma en cómo se distribuye el fanzine (mediante un link de libre acceso), comulga con esas lógicas. La idea de la banda es divulgar y promover.

La entrevista a Luis Rueda reveló tensiones estructurales en torno a la producción musical independiente y propone una ética basada en la agencia individual, la planificación y la profesionalización. Plantea que la escena no se construye desde la queja, sino desde la acción coherente y el compromiso con el propio hacer artístico, entendiendo la inserción en el campo como un ejercicio consciente de responsabilidad. Por otra parte, el testimonio de DIU rompe con el paradigma de la subordinación femenina al provenir de un entorno familiar horizontal, que le permitió explorar la música desde la libertad y no desde la resistencia. Su experiencia, junto con la de Trucho Réconds, muestra cómo el modelo DIY puede coexistir con saberes técnicos y capital económico, sin renunciar a la independencia. Desde esta voz femenina, la profesionalización aparece no como oposición al punk o al under, sino como una forma de sostener proyectos autónomos en un espacio frágil y cambiante. En el caso de Elizabeth Coronel, ella evidencia cómo los consumos culturales y los vínculos familiares habilitaron su habitus musical, algo que se va a ver en otras referentes. Su mirada sobre el circuito institucional denuncia las prácticas clientelares que limitan la visibilidad, pero también reivindica la agencia, la insistencia y la profesionalización como estrategias de inserción. Su experiencia con Cuestión de Actitud demuestra que la autogestión puede transformarse en una vía consciente de profesionalización, capaz de desafiar la improvisación del under sin perder autonomía.

En la investigación, se observa que el compromiso personal, la profesionalización y la autogestión son constantes entre los músicos con trayectoria en la escena independiente local. Los testimonios como los de DIU y Coronel muestran que no experimentaron discriminación directa y se percibieron como iguales, sumado al de Luis Rueda permitiendo construir un mapa de condiciones, márgenes de acción y desafíos estructurales. Estas voces dialogan entre sí, revelando convergencias, tensiones y acciones que trascienden la estética, aportando a la consolidación de una escena musical independiente y profesionalizada. Estas voces piensan el espacio no como un terreno ya dado, sino como un espacio en disputa, donde la inserción depende de las estrategias de cada sujeto individual o colectivamente, ejecuta para posicionarse.

Continuando con la investigación, ya desde una perspectiva más actual, entrevisté a las músicas Rafaela Salazar, Maite Villacreses y Lulu Moscoso, cuyas voces evidencian las experiencias y malas prácticas que enfrentan las mujeres dentro de la escena musical.

Rafaela Salazar reflexiona sobre la posición de las mujeres en una escena dominada por lógicas masculinas, donde la presencia femenina a menudo se limita a lo simbólico o decorativo, incluso en espacios que deberían promover la participación de mujeres. Señala cómo estas prácticas, junto con la apropiación de fondos y la distribución de espacios culturales basada en amiguismos, precarizan a las músicas y despolitizan su trabajo. Además, denuncia el desvanecimiento de la escena local, que antes combinaba comunidad, activismo y conciertos, reemplazada ahora por dinámicas aceleradas, superficiales y centradas en intereses personales.

Por otro lado, Maite Villacreses denuncia la centralización de la actividad cultural en bares puntuales del centro de Guayaquil y cómo disputas personales entre gestores generan vetos informales que afectan a las músicas, operando como barreras simbólicas en una escena ya reducida. Frente a estas prácticas, propone un punk accesible, libre de violencia simbólica o personal, que comunique su potencia política. Su experiencia gestionando eventos para bandas femeninas demuestra el valor de la autogestión articulada con objetivos colectivos claros. Expuso también que los conflictos internos entre distintos públicos, como el punk femenino y el neoperreo marika, muestran que los espacios alternativos no son homogéneos. Estos choques simbólicos revelan la complejidad y pluralidad de la escena, incluso dentro de los sectores históricamente oprimidos. A su vez, Lulu Moscoso aportó una mirada crítica sobre las tensiones en la escena punk local desde su experiencia como mujer música. Señala cómo la competencia, el oportunismo y la banalización estética han convertido al punk en una moda sin contenido político, debilitando su potencial transformador. Además, advierte que incluso en los espacios feministas se reproducen desigualdades y dinámicas de marginación y sabotaje entre mujeres.

Estos tres testimonios nos dieron una visión situada desde el contexto actual. Donde, a diferencia de los contextos anteriores, se ha acrecentado las lógicas perversas de marginación, instrumentalización y violencia simbólica y económica.

Las entrevistas a gestores como Ariel Vulga, Camila Trujillo, David Ayora y Anita Rivas muestran que la autogestión no es solo una opción ideológica, sino una necesidad frente al abandono institucional y la exclusión de los espacios culturales. Sin embargo, la autogestión por sí sola no garantiza ética colectiva ni seguridad para cuerpos

y subjetividades vulnerables. Los gestores también señalan las dificultades operativas de los espacios autogestionados, incluyendo violencia institucional, persecución de eventos no regulados, corrupción y falta de protocolos claros para la apropiación del espacio público.

Desde sus distintas perspectivas y trayectorias, todos convergen en una verdad común; una escena musical independiente no se sostiene solo de la voluntad artística. Requiere una conjunción de saberes técnicos estrategias pedagogías, vínculos afectivos, gestión financiera y visión política. Guayaquil no es un territorio homogéneo, ni libre de contradicciones, sino un campo de disputa simbólica, afectivas, económicas, donde el arte y la música se convierte en un espacio tanto de expresión como de lucha.

A partir esta investigación y este planteo, los conceptos de insurgencia y resistencia se revelan como categorías dinámicas, que van más allá de la simple oposición o confrontación con un sistema dominante. En el contexto del punk guayaquileño, y específicamente en la experiencia de nuestra banda Las Chepas, ser contestatario no implica únicamente un gesto reactivo frente a las estructuras de poder, sino una práctica vital y reiterada que cuestiona las jerarquías simbólicas de género que atraviesan la escena musical y la sociedad en general.

El carácter contestatario del punk ha sido históricamente asociado con la desobediencia, la provocación y la ruptura de normas sociales. Aquí se plantea la pregunta, ¿cómo operar cuando esa reacción contestataria es hacia el mismo punk? Si en nuestro contexto la escena está monopolizada por personas que realizan prácticas excluyentes contra otros grupos, pues esa desobediencia, provocación y ruptura de normas sociales se direcciona precisamente en contra de este accionar.

Desde esa perspectiva, la resistencia, en el caso de Las Chepas, significa habitar un territorio en disputa, desde una corporalidad y una voz femenina, y hacerlo con plena conciencia del peso simbólico que ello implica. Y aquí surge algo interesante, y es que no podemos analizar esas luchas si no las vemos en contexto.

El concepto de resistencia toma un matiz interesante, adquiere en esta investigación una dimensión cotidiana y estructural. No se trata únicamente de oponerse a las lógicas patriarcales internas que han permeado la escena alternativa, sino también de resistir al Estado, al mercado, a la industria, a la sociedad, a los vecinos...

Resistir, entonces, se manifiesta en la autogestión, en la solidaridad entre músicas, en la persistencia ante la falta de recursos y espacios, y en la afirmación de una identidad artística que se sostiene sin depender de los circuitos tradicionales de legitimación. Esto

lo podemos afirmar por los testimonios de las mujeres músicas referentes entrevistadas, y los agentes que propiciaron la consolidación de la escena.

En consecuencia, tanto la contestación como la resistencia dejan de ser gestos efímeros o netamente políticos, para convertirse en modos de existencia dentro del campo cultural. Son estrategias de supervivencia, en un sentido simbólico, que, bajo una óptica femenina, reconfiguran el sentido mismo del punk guayaquileño.

Confirmamos que, a diferencia de los modelos tradicionales de acumulación de capital simbólico, los cuales están vinculados al prestigio institucional, al reconocimiento mediático o a la circulación en espacios hegemónicos, las mujeres músicas de la escena local generan legitimidad desde la práctica autónoma, autogestionada y colaborativa que se extienden en el tiempo. Entonces el reconocimiento se construye a través de la constancia, del hacer conexiones con otros agentes, y de la capacidad de sostener una propuesta artística coherente con el discurso. Cada concierto autogestionado, grabación artesanal que circula o colaboración entre músicas se convierte en un acto de reafirmación, frente a un entorno hostil que en la actualidad les está negado visibilidad y autoridad.

Hemos visto también que las tecnologías de cada época han sido el motor para el conocimiento y el consumo de la música punk. En el caso de Guayaquil, la creación de Trucho Records sirvió para la circulación de CD, y la creación del Truchorama significó el acceso a compilados de música que hasta ese entonces no eran accesibles, de hecho, la primera vez que escuche un disco de música punk local fue mediante el Truchorama 1.

Entonces, vemos que la autogestión por parte de los agentes de la escena tiene su impacto en las siguientes generaciones. Como el caso de Luis Rueda con el concierto de A.N.I.M.A.L. que tuvo un impacto significativo en Elizabeth Coronel, mujer que después conformaría Pukarana. O nosotras Las Chepas, que influyeron a bandas como Dulce Sueños.

Respecto a la pregunta: ¿De qué formas se construye el capital simbólico de la banda de punk-rock femenino Las Chepas dentro del circuito musical local, y como las cuestiones de género y la resistencia se manifiesta en su producción gráfica, musical y audiovisual?

Hemos visto que la construcción del capital simbólico en la escena punk no siempre ha estado monopolizada por los varones, o, mejor dicho, en sus inicios no estaban tan presentes los conflictos a partir de las cuestiones de género. Fue posteriormente que se transformó en una escena masculinizada y en algunos casos violenta. En ese contexto,

que es el que nosotras vivimos, la aparición de la banda Las Chepas, significó una disputa por compartir/dividir dicha escena

Así, temas que no habían sido abordados como el aborto, la homosexualidad de closet, la maternidad no deseada, los derechos reproductivos, entre otros, construyen un discurso que nos posiciona dentro de esta escena, a la vez que construye un capital simbólico en la medida que encuentran validación, legitimación y reconocimiento dentro de esta subcultura, por parte de mujeres y disidencias que no se sentían refrentadas.

Esta incidencia de mujeres en la escena implica una reconfiguración del campo musical local ya que las mujeres no solo participan en él, sino que al exponer temas propios de las mujeres transforman las reglas de juego al introducir nuevos criterios de valoración. Su capital simbólico no depende de la validación por parte de los agentes dominantes, o instituciones culturales, sino de la construcción de redes afectivas y colaborativas que otorgan sentido a su práctica.

Las Chepas ejemplifican este proceso mediante la experiencia. El capital simbólico se edifica en varios niveles, por una parte, la fuerza discursiva de las letras, luego la potencia visual de la gráfica y la puesta en escena, y finalmente la conexión con otros movimientos feministas y culturales, conservando la capacidad de sostener un proyecto colectivo sin renunciar a la autonomía. Todo esto les otorga un capital simbólico que refuerza la legitimidad dentro de la escena, y que además redefine el imaginario de lo que puede o debe ser o hacer una mujer música.

En este sentido, el capital simbólico femenino en la escena guayaquileña se acumula a partir de la experiencia vivida y del hacer, entendido como la práctica consciente desde nuestro lugar de mujeres, que interviene, cuestiona y resignifica el campo musical y cultural, convirtiendo cada acto creativo en un gesto de resistencia y de afirmación de presencia. No es un capital que se compre ni se mida de manera objetiva, sino que se construye en el acto mismo de crear: de tocar, de organizar y de resistir en un entorno muchas veces hostil. Su fuerza radica precisamente en esa persistencia cotidiana: en existir, insistir y mantenerse activa frente a las barreras que socialmente han atravesado a las mujeres, en lo social, cultural y musical.

Como parte de ese acto de crear, en análisis de las piezas gráficas y audiovisuales podemos ver que la banda de punk Las Chepas se presentan como una contra respuesta a la subcultura punk pensada y representada desde una óptica masculina, incidiendo con temas propios de la mujer y con cuestiones que atraviesan la problemática de género. Lo que representa otra perspectiva en la cultura visual sobre las mujeres en resistencia,

haciendo uso de recursos de autogestión, la producción visual y audiovisual, de autorrepresentación, que, junto a los medios de difusión como el internet, posibilitan circular y difundir el discurso a modo de incitación. Esto se ve claramente reflejado en el fanzine cancionero 1, en cuyas páginas se desprenden cuestionamientos a la norma y al poder, incluso a los agentes de la propia escena punk, realizando covers de canciones icónicas dentro del movimiento, para cargarlas de nuevos sentidos, lo cual les permite posicionarse políticamente, aludiendo también a temas moralistas, que siguen ejecutando juicios de valor sobre las mujeres en la sociedad.

Por otro lado, el fanzine 2 tiene un sentido más estético y una tónica más relajada en cierto aspecto. Las imágenes y la cultura visual se entrelazan con la construcción del conocimiento y la representación social, vivimos en una sociedad saturada de imágenes y estas no son solo objetos estéticos, sino que también son medios de comunicación y formas de conocimiento, las imágenes son productoras activas de significado y deben ser analizadas críticamente para comprender como influyen en la percepción y la interpretación de la realidad, de ahí que la interrelación entre imagen texto de la pieza analizada resulte importante para la creación de una identidad y como estrategia para acrecentar el capital simbólico de la banda. En síntesis, la cultura visual tiene poder en la construcción de significados y su papel en la producción de conocimiento en la sociedad actual, lo que también se traduce en la construcción de capital simbólico. Pues son las imágenes en nuestra vida diaria las que influyen en la comprensión del mundo que nos rodea.

La aparición de la banda en 2019 significó que en poco tiempo cultiváramos un público diferente, en su mayoría mujeres y disidencias sexuales, muchas no afín al género musical punk pero que se interesaban en consumir dicho contenido. Incluso, al no haber espacios seguros para la banda y para nuestro público, nosotras autogestionamos la mayoría de nuestros eventos y esto ha sido un motor para que nuevas bandas locales de mujeres lo tomen como antecedente y se sumen con temática punk de protesta hacia cánones que siguen rigiendo en la sociedad, en el circuito local y latinoamericano, problemáticas que, como mujeres, conocemos y atravesamos. Aquí cobran más sentido las expresiones obre el crear uno su propia escena, como señalaba Luis Rueda, apoyarse en las tecnologías, como señalaba DIU, el profesionalizarse como remarcaba Elizabeth Coronel. Identificando las barreras estructurales y el uso instrumental de las mujeres cómo exponían Rafaela Salazar y Maite Villacreses. Y siempre atentas a las pugnas,

inconformidades y mal proceder en cuanto a prácticas que decimos combatir, como apuntaba Lulú Moscoso.

La indignación de mujeres rebeldes refleja la crítica a la moral hegemónica, mientras que otras, como las de esta banda, ejercen su autonomía construyendo sus propios discursos y enriqueciendo la cultura visual con su perspectiva. Las manifestaciones artísticas de las mujeres como nosotras, la banda Las Chepas, generan capital simbólico al reapropiarse de estigmas y prejuicios de forma insurgente, convirtiéndolos en estrategia de posicionamiento y emancipación frente a prácticas violentas y desiguales, siempre desde la resistencia.

Aquí debo introducir un punto importante, el más relevante, y es el entender que la construcción de este capital simbólico en la escena local guayaquileña por parte de las mujeres, no puede entenderse desde una lógica binaria de opresión y resistencia, ni desde una narrativa homogénea de empoderamiento. Las entrevistas realizadas a las referentes femeninas y agentes del medio revelan un panorama plural, donde conviven trayectorias, motivaciones, colaboraciones y formas de participación profundamente diversas. Si bien existen mujeres que irrumpen en el campo musical desde la rebeldía y la autogestión como nosotras, otras acceden a la música gracias a contextos familiares favorables, o a la influencia de figuras masculinas como padres, hermanos, o educadores que abrieron los primeros espacios de aprendizaje e inserción en la escena. Lo vimos en el caso de las hermanas Coronel, cuyo padre las incentivó, o en el caso de DIU, cuyo hermano la integró en la banda, por citar unos ejemplos.

Este dato no disminuye la agencia de las mujeres, sino que permite comprender cómo el capital simbólico femenino se construye también desde la negociación, la herencia del capital cultural y la mediación dentro de estructuras ya establecidas. En muchos casos, la presencia paterna o masculina fue una puerta de entrada, pero el recorrido artístico posterior implicó una reconfiguración del habitus y de esos vínculos de poder, transformar una herencia en una voz propia, y un espacio legítimo de creación. Podemos verlo en el caso de Rapank, cuyo acceso al capital cultural musical del padre le permitió tener ese acercamiento a la música, para posteriormente construir su propio habitus, en base a la conexión con sus pares, esto significó una negociación simbólica con sus pares, quienes terminaron cediendo y comprendiendo que no era una etapa, como ella misma señala en la entrevista, sino un proceso de consolidación identitaria.

Asimismo, la construcción del capital simbólico de las mujeres músicas se ve atravesada por factores de clase, maternidad y tiempo. Algunas entrevistadas señalan que

su participación activa en la escena se ha visto interrumpida o limitada por las responsabilidades familiares. Ser madre, por ejemplo, redefine las formas de estar y permanecer en el campo. De hecho, esa es mi situación actual, yo ahora mismo soy madre, y no estoy tocando. Pero esto no implica una renuncia, sino la constatación de que la resistencia no siempre se expresa como confrontación directa, sino también como gestión de las propias condiciones de existencia. Entonces, en mi caso opero desde mis posibilidades, ya no toco, pero me estoy encargando del área de producción y gestión de la banda Las Chepas.

En el contexto guayaquileño, las artistas han tenido que alternar entre la autogestión, la supervivencia económica y los roles familiares. Se generan entonces estrategias híbridas, que ponen en tensión la idea romántica del artista independiente, que señalaba Luis Rueda ironizando, el artista plenamente libre desligado de lo doméstico. Desde este matiz, podemos entender que el capital simbólico femenino no necesariamente se construye de manera lineal y uniforme. La consolidación puede darse a través de la visibilidad pública y el reconocimiento mediático, pero también mediante prácticas más silenciosas y cotidianas, como la persistencia en los proyectos, la formación de nuevas generaciones o la transmisión de conocimientos y experiencias dentro de la escena, como la creación misma de este documento que estas leyendo. Así, este capital se fortalece tanto en los actos visibles de intervención como en aquellos gestos sostenidos que, aunque menos notorios, son fundamentales para la continuidad y transformación del campo musical.

Por eso, más que hablar del capital simbólico femenino como algo específico, conviene pensarlo como una red de capitales posibles, donde cada trayectoria combina distintos grados de resistencia y negociación. Algunas mujeres, como Ileana y yo, apostamos por un modelo autogestionado y contracultural; otras, en cambio, transitan lo institucional, adaptándose a las situaciones que les permiten sostener su práctica musical. Otras, como el caso de Lulu Moscoso, construyen su capital desde su accionar individual y personal, sin necesidad de exponerse públicamente. Lo importante es reconocer que todas esas experiencias, con sus tensiones y ambigüedades, contribuyen a ampliar los márgenes del campo musical del punk local, abriendo nuevos sentidos de legitimidad para las mujeres en la escena.

Lista de referencias

- Arce, Tania. “Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación?” En *Revista Argentina de Sociología* 6, n.º 11 (2008): 257-271. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26911765013>
- Bazo, Fabiola. *Desborde Subterráneo 1983–1992*. Edición Instituto de Arte Contemporáneo. Lima: Museo de Arte Contemporáneo, 2017. https://www.academia.edu/38420489/Desborde_Subterr%C3%A1neo_1983_1992_pdf
- Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. 2.ª edición. México: Ediciones Gustavo Gili, 1987. Disponible en de https://perio.unlp.edu.ar/catedras/wp-content/uploads/sites/135/2020/05/de_los_medios_a_las_mediaciones.pdf
- Bedoya, María. “Nos veremos en el escenario: prácticas musicales locales dentro del género del rock y mercados globales”. Tesis de Maestría, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, 2005.
- Benítez, Yanko Gonzáles, y Daniela Senn. “Punkis y New Waves en dictadura: Rearticulación y resistencia de las culturas juveniles en Chile (1979–1984)”. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* vol. 14, n.º 1 (2016): 191-203. <https://www.redalyc.org/pdf/773/77344439012.pdf>
- Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Traducido por Ariel Dilon, 1.ª edición. Tucumán: Ciclo Veintiuno editores, 2007. <https://revistamalatesta.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/12/48373666-bourdieu-pierre-el-sentido-practico.pdf>
- . *Poder, derecho y clases sociales*. Traducción M' José González Ordovás, 2.ª edición. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer, 2001. <https://erikafontanez.com/wp-content/uploads/2015/08/pierre-bourdieu-poder-derecho-y-clases-sociales.pdf>
- . *Bosquejo de una teoría de la práctica*. Traducido por Mónica Padró, 2.ª edición. Buenos Aires: Prometeo Ediciones, 2012. <https://es.scribd.com/document/461841966/Bourdieu-Pierre-Bosquejo-de-una-teoria-de-la-practica-1>

- Butler, Judith: *Cuerpos que importan, Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Traducido por Alcira Bixio, 1.^a edición. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Capasso, Ana Bugnone y Clarisa Fernández. *Estudios sociales del arte: Una mirada transdisciplinaria*. La Plata: EDULP, Universidad Nacional de la Plata, 2020.
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1153/pm.1153.pdf>
- Capdevielle, Julieta. "El concepto de habitus: con Bourdieu y contra Bourdieu". *Anduli, Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, n.º 10 (2011): 31-45.
https://institucional.us.es/revistas/anduli/10/art_3.pdf
- Cornejo, Inés, y Maritza Urteaga. "México: movimiento punk e identidad femenina.". *Chasqui revista latinoamericana de investigación*, nº 62 (1998): 17-21.
<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/12290/1/REXTN-CH62-05-Cornejo.pdf>
- Costa, Gabriela. "Disputar, ceder y ganar espacios. una mirada feminista a la escena punk de Quito". Tesis de Maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, sede Ecuador, 2012.
<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/4352/1/TFLACSO-2012GNCU.pdf>
- Chihu, Aquiles. "'La teoría de los campos en Pierre Bourdieu", *Polis. Investigación y análisis sociopolítico y psicosocial*, (1999): 179-198.
<https://polismexico.izt.uam.mx/index.php/rp/article/view/345>
- Fernández, José Manuel. 2013. "Capital simbólico, dominación y legitimidad: Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu". *Papers*, vol. 98, n.º 1 (2013): 33–60. <https://papers.uab.cat/article/view/v98-n1-fernandez/pdf>
- García, Fernando. "Video documental sobre la cultura punk en Quito desde el año 1990 hasta la actualidad". Tesis de licenciatura, Universidad Politécnica Salesiana, 2021. <https://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/18484>
- García, Nagore. "(Des)armando la escena: Narrativas de género y punk". Tesis de Máster, Universidad Autónoma de Barcelona, 2012.
https://www.academia.edu/44214004/Des_armando_la_escena_narrativas_de_g%C3%A9nero_y_punk
- González Sánchez, Martín. "Descontrolados: una historia de punk y muerte en Guayaquil", *Vice*, 8 de junio de 2017.
<https://www.vice.com/es/article/descontrolados-una-historia-de-punk-y-muerte-en-guayaquil/>

- Greene, Sheene. “Hay chicas a las que les gusta tirar: los límites del feminismo punk en el Perú de los ochenta”. *Tabula Rasa*, n°17 (2012): 63-93.
<https://www.redalyc.org/pdf/396/39626900004.pdf>
- Hernández, Roberto, Carlos Fernández, y Pilar Baptista. *Metodología de la investigación*, 6.ª edición. México D.F: McGraw-Hill Interamericana editores, s.a. DE C.V., 2014. <https://www.uca.ac.cr/wp-content/uploads/2017/10/Investigacion.pdf>
- Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Coyoacán: Universidad autónoma nacional de México, 2005.
<https://desarmandolacultura.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/04/lagarde-marcela-los-cautiverios-de-las-mujeres-scan.pdf>
- León Rodríguez, María Elena. “Ética feminista y feminismo de la igualdad”. *Revista Espiga*, n° 16-17 (2008): 79–88.
<https://www.redalyc.org/pdf/4678/467847230006.pdf>
- Lerussi, Romina. “Orientaciones feministas para un nuevo derecho del trabajo”. *Revista Direito e Práxis* Vol. 11, n.º 4 (2020): 2725-2742. doi: 10.1590/2179-8966/2020/50159.
- Lobos, Sofía. *Brechas de género: trabajo femenino en sectores culturales y creativos*. Editado por Eliana Prada, Trinidad Zaldívar y Martín Inthamoussú. Nueva York: Banco Interamericano de Desarrollo, 2023.
<https://publications.iadb.org/es/publications/spanish/viewer/Brechas-de-genero-trabajo-femenino-en-sectores-culturales-y-creativos.pdf>
- Lüvo, F. (2020). “Siempre insurgentes: feminismos y militancia”. *Revista Lüvo* vol.7, n.º 2 (2020): 5-7.
https://www.academia.edu/45568408/Siempre_insurgentes_feminismos_y_militancia
- Marulanda Rincón, Juan Nicolás. “Punk y feminismo: El devenir de Polikarpa y sus viciosas”. Tesis de Maestría, Universidad Javeriana, sede Colombia, 2021.
<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/53387/PUNK%20Y%20FEMINISMO%20EL%20DEVENIR%20DE%20POLIKARPA%20Y%20US%20VICIOSAS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen, ensayos sobre la representación verbal y visual*. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2009.

[https://www.academia.edu/62467313/MITCHELL_W_J_T_2009_1984_TEORIA DE LA IMAGEN Ensayos sobre representaci%C3%B3n verbal y visual PP 381 Akal](https://www.academia.edu/62467313/MITCHELL_W_J_T_2009_1984_TEORIA_DE_LA_IMAGEN_Esayos_sobre_representaci%C3%B3n_verbal_y_visual_PP_381_Akal)

Pérez, Luis. 2019. “Aportes para un estudio etnográfico del punk en Guayaquil”. *Cuadernos de Etnomusicología*. n.º 29 (2019): 89-106.
https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/7-punk-guayaquil_1.pdf

Restrepo, Andrea. “Una lectura de lo real a través del Punk”. *Historia Crítica*, n.º 29 (2005): 9–37.
<https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/hiscrit/article/view/3996/3239>

Rincón, Angela. “Emancipación femenina como expresión de los derechos humanos a través del ejercicio de poder político en América Latina”. En *Encuentros: Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico*, n.º 15, (2022): 335-351.
<https://repositorio.upn.edu.pe/bitstream/handle/11537/30394/Emancipaci%C3%B3n%20femenina%20como%20expresi%C3%B3n%20de%20los%20derechos%20humanos%20a%20trav%C3%A9s%20del%20ejercicio.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Rose, Gillian. *Metodologías visuales: una introducción a la investigación con materiales visuales*. Traducido por Isabel Garnelo Díez, editado por Consejería de Educación y Cultura Instituto de Industrias Culturales y de las Artes de la Región de Murcia. Murcia: Visum, Centro de Documentación y Estudios Avanzados del Arte Contemporáneo, 2019.

Sagasti, Janire. “Lo punk como referencia expresiva en determinada pintura contemporánea occidental”. Tesis doctoral, Universidad del país Vasco. Leioa, España, 2018. <https://addi.ehu.es/handle/10810/32024>

Sánchez, Natalie. “La experiencia de la maternidad en mujeres feministas”. *Nómadas*, n.º 44 (2016): 255–267.
https://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_44/44_14S_La_experien cia_de_la_maternidad.pdf

Sarmiento, Juan. “Historia y contracultura del punk en Guayaquil (1980–2010)”. Tesis de licenciatura, Universidad de las Artes, Ecuador, 2019.
<https://dspace.uartes.edu.ec/bitstream/123456789/377/1/Juan%20Gabriel%20Sarmiento%20Quiroga%20-%20Tesis.pdf>

Tinto, José. “El análisis de contenido como herramienta de utilidad para la realización de una investigación descriptiva: Un ejemplo de aplicación práctica utilizado para conocer las investigaciones realizadas sobre la imagen de marca de España y el efecto país de origen”. *Provincia*, n.º 29 (2013): 135-143.

<https://www.redalyc.org/pdf/555/55530465007.pdf>

Wälty, Tanja. 2018. “Mujeres rebeldes: Cuerpo, feminidad y agencia en el movimiento punk de la Ciudad de México”. Tesis doctoral, Freie Universität Berlin. Alemania.

<https://refubium.fu->

[berlin.de/bitstream/handle/fub188/23035/Dissertation%20TanjaWälty.pdf?sequence=1](https://refubium.fu-berlin.de/bitstream/handle/fub188/23035/Dissertation%20TanjaWälty.pdf?sequence=1)