



# UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

## TESIS DOCTORAL

Título
<b>Música electrónica y cultura de club: un estudio postfeminista de la escena española</b>
Autor/es
<b>Teresa López Castilla</b>
Director/es
María Pilar Ramos López
Facultad
Facultad de Letras y de la Educación
Titulación
Departamento
Ciencias Humanas
Curso Académico
2014-2015



**Música electrónica y cultura de club: un estudio postfeminista de la escena española**

tesis doctoral

de Teresa López Castilla, dirigida por María Pilar Ramos López (publicada por la Universidad de La Rioja), se difunde bajo una Licencia

Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor  
© Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2015  
publicaciones.unirioja.es  
E-mail: publicaciones@unirioja.es

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA  
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS HUMANAS

**MÚSICA ELECTRÓNICA Y CULTURA DE CLUB:  
UN ESTUDIO POSTFEMINISTA  
DE LA ESCENA ESPAÑOLA**

TERESA LÓPEZ CASTILLA

**TESIS DOCTORAL**

Directora: Dra. Pilar Ramos López

LOGROÑO  
JUNIO 2015



**UNIVERSIDAD  
DE LA RIOJA**









*A mi madre*



## **AGRADECIMIENTOS**

El primer 'gracias' de la lista debe de ser para la persona que forma parte de mi vida desde estos últimos seis años, que aparte de quererme muchísimo ha sido mecenas, como yo digo, de esta tesis haciendo que no me preocupara de mi desempleo, del dinero, de la insatisfacción laboral, y tantas cosas que me desanimaban a terminar esta tesis. Con la boca y el corazón lleno, gracias Nancy por ser como eres y cambiar continuamente...a mejor. Junto a ella pongo a la familia, la suya y la mía, sus padres por ser infinitamente bondadosos y cariñosos conmigo cuando no les doy ni la mitad de lo que recibo y a mis hermanos y cuñadas por lo mismo. Mención especial para mi querido sobrino Pablo, la alegría de la familia que ya hace un año y medio que me llena la cara de sonrisas, y de orgullo haberlo cuidado en su primer año de vida. Y a Paw, el gato que se ha cruzado en nuestras vidas para enseñarme a quererle. Ha sido relajante verlo a mi lado enroscado mientras escribía y escribía esta tesis.

En realidad esta tesis ha sido muy solitaria académicamente hablando, pero he de agradecer la confianza y atención que en todo momento he recibido de mi directora Pilar Ramos, para mí un apoyo inestimable, que ha dedicado su criterio a mi trabajo de forma siempre admirable. Sin duda considero que ella es un aval importante para la presente tesis y una guía sin la cual no hubiera sido posible realizarla.

Finalmente he de agradecer todas las colaboraciones que me han llegado voluntariosas y entusiastas para documentar el trabajo de campo. A todas aquellas Djs, organizadoras, promotoras, etc. que han hecho posible contar esta historia y que me han hecho sentir que era necesario e importante contarla. Y a los amigos... os lo agradezco gustosamente con unas 'cañas'.



## RESUMEN

Con esta tesis nos acercaremos al apartado de la música electrónica de baile en el contexto de la cultura de club lesboqueer en España. La particularidad de esta investigación reside tanto en el objeto de estudio elegido, como en el tratamiento metodológico aplicado para el desarrollo de la misma. De esta forma se establece una doble primicia en la musicología española: por un lado el estudio de la música electrónica de baile dentro de la música popular, y por otro la consideración de la musicología queer para este estudio. Este apartado metodológico multidisciplinar, no menos problemático y desconocido aquí en España, ha sido el adecuado para poder aproximarnos al discurso crítico de la sexualidad, identidad y subjetividad de los sujetos en interacción con la música.

Por tanto, una de las principales aportaciones de la presente tesis es visibilizar y analizar la actividad musical de las mujeres (en toda su variedad de representaciones identitarias y expresiones sexuales) relacionadas con la música electrónica, la cultura Dj y la cultura de club en escenas locales (Madrid y Barcelona) y translocales, a nivel internacional. En este sentido, también se relacionan las diferencias en cuanto las preferencias musicales de colectivos concretos, así como diferentes estrategias de promoción de las artistas. Además, la tesis registra un número importante de artistas, colectivos, eventos, festivales, etc. que son organizados, formados, intercambiados y promovidos por mujeres en la música electrónica. Tras el trabajo de campo (colectivos españoles *LesFatales* y *Miss Moustache*), en contraste con el marco teórico y la etnografía virtual, se constata una creciente necesidad de colaboración, hermanamiento y promoción de mujeres Djs en todo el mundo. La emergente profusión de proyectos en este sentido pone de relieve diversos planteamientos socioculturales conectados con las políticas de género en esta escena musical. Por ejemplo, el cuestionamiento sobre la posible exclusión que sufren las mujeres en la música electrónica, dada la baja o nula participación de las mismas en circuitos oficiales de música electrónica (festivales, clubs, prensa). Este resultado, que ha sido analizado estadísticamente por la organización internacional *female: pressure*, supone una realidad actual para las mujeres en la música electrónica mientras anima a mantener un observatorio crítico postfeminista y queer al respecto.





## LISTA DE IMÁGENES

	Págs.
1. Flyer Lesfatales	30
2. Flyer Miss MoustachE	30
3. Logo de la red de trabajo <i>female:pressure</i>	155
4. Logo del proyecto y documental 'Girls Gone Vinyl'	159
5. Trio Mahoyo (Estocolmo)	164
6. Logo para el festival Femelek 2011 en Barcelona	166
7. Cartel para la fiesta de Bollotronik con Lesfatales en 2010.	171
8. Dj Tatiana.	186
9 y 10. Karol aka Elektroduenda	237
11. Charo Salas aka Rosario Dj en la fiesta Miss Moustache	238
12. Colectivo <i>LesFatales</i>	238
13. Flyer de la Freaky Queen Party	246
14. Cartel para la Fiesta Procesión Flúor	246
15. Fiesta Lesfatales Factory	247
16. Freaky Queen Party	247
17. Cartel para la <i>Fetish Party</i>	248
18. Cartel para la <i>Fatal Ink Party</i>	248
19. Logo 1, desde 2002 a 2009	249
20. Logo 2, actual <i>LesFatales</i>	249
21 y 22. Público de <i>LesFatales</i> en el Nitsa Club, Bcn, 2012	252
23. Gemma Delagüer aka Punto G, 2013.	256
24. Detalle de visuales para la fiesta Lesfatales vs Miss Moustache	257
25 y 26. Visuales proyectadas por la Vj Punto G ( <i>LesFatales</i> )	258
27. <i>Drag King Party</i> , sala KGB, 4 de septiembre de 2010	261
28. Cartel/ Flyer para la Fiesta Riot	265
29. Edificio donde está la Sala KGB en el Barrio de Gracia, BCN.	266
30. Público en la Sala KGB	267
31. Nitsa Club en el año 94 a 96	269
32. Sala Apolo, Nitsa Club actual	269
33. Público en la Sala Nitsa, septiembre de 2012.	270

34. Rafaela Gnecco con su cámara	272
35. Rafi y Anni Frost en la fiesta 'Travístete'	272
36. Cartel para la fiesta "Pinta y Colorea"	274
37. Expresión <i>camp</i> aludiendo al personaje de Conchita Wurst	275
38. Público fiesta 'Polka Dots' Miss Moustache	275
39. Cora Novoa para su sesión en <i>Vicious Live</i>	284
40. Anni Frost con su equipo en Rokerill, Bruselas, 2014.	287
41. Recorte de artículo - Miss Moustache en la Guía de Ocio del País.	290
42. Club Demodé, Madrid	292
43. Público Miss Moustache	295

## ÍNDICE

<b>BLOQUE I: MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA</b>	1
<b>CAPITULO 1 - INTRODUCCIÓN</b>	5
1.1. Interés del tema	10
1.2. Objetivos	16
1.3. Estado de la cuestión	18
1.3.1 ¿Se puede hablar de ‘música queer’?	22
1.4. Fuentes	26
1.5. Estructura y metodología	31
1.6. Cuestiones teóricas y terminológicas	37
1.6.1. De la musicología feminista a la musicología queer	37
1.6.2. Postestructuralismo y postmodernismo en la base de la teoría queer: relación con la música electrónica.	44
1.6.3. Términos problemáticos: Queer, Camp y performatividad de género	48
1.6.3.1. Identidad, activismo y teoría Queer	48
1.6.3.2. Alianzas políticas de lo Camp en relación a la performatividad de género	52
1.6.4. Políticas del género y doctrinas normativas de la sexualidad en el espacio público	59
1.6.5. En torno al concepto de EDM	63
<b>CAPÍTULO 2 - IDENTIDADES DE GÉNERO, SEXUALIDAD Y MÚSICA POPULAR URBANA: EL CASO DE LA MÚSICA ELECTRÓNICA</b>	69
2.1. La música popular urbana como productora de subjetividades	71
2.1.1. Bailar siempre fue un placer: affor(dances) en la música electrónica	77
2.1.2. Sexualidad y género: valores identitarios en la música electrónica	86
2.1.3. Debate sobre la representación corporal e identitaria de las mujeres Djs	101

2.1.4. El papel de la Dj en interacción con el público: creadora e intérprete sin pentagrama	106
2.1.4.1. Drogas y otros ‘viajes’ en la pista de baile	115
2.1.4.2. Música, tecnologías y un buen sound system	121
<b>BLOQUE II: HERMANAMIENTO Y COLECTIVO: PROMOCIÓN DEL MUNDO DJ ENTRE MUJERES</b>	<b>133</b>
<b>CAPÍTULO 3 – LA UNIÓN HACE LA FUERZA, LA CONEXIÓN LA CHISPA</b>	<b>137</b>
<b>3.1. Las redes de trabajo entre mujeres como capital social y cultural</b>	<b>137</b>
3.1.1. Antecesoras del concepto de colectivo: Riot Grrrls; Womyn’s y Sistas	142
3.1.2. Legado Riot en España	146
<b>3.2. Recursos de empoderamiento para la promoción de las mujeres en la música electrónica: del poder virtual a la cabina</b>	<b>149</b>
3.2.1. El on y off –line de mujeres Djs en el mundo:	154
3.2.1.1. Female Pressure	155
3.2.1.2. Girls gone vinyl: la historia no contada de las mujeres Djs	158
3.2.1.3. Pink Noises	161
3.2.1.4. The Mahoyo Project	162
3.2.1.5. Her Noise	164
3.2.1.6. Otros	165
3.2.2. La escena electro-lesbo como base de operaciones	168
3.2.3. Escaparates virtuales: revistas, radios y tiendas online de música electrónica	174
<b>3.3. Desbancando el mito: mujeres sin miedo a los cables</b>	<b>178</b>
3.3.1. Cómo ser Dj y no morir en el intento	180

<b>BLOQUE III: CASOS DE ESTUDIO. CONTEXTO Y TRAYECTORIA</b>	195
<b>CAPITULO 4 - ESCENA VS SUBCULTURA EN LA MÚSICA ELECTRÓNICA</b>	199
<b>4.1. Escena y Subcultura Queer: justificación y contexto.</b>	200
<b>4.2. Preámbulo: la cultura de club y su poder de (de)construcción del género</b>	206
<b>4.3. Postludio: el oficio queer en sus <i>templos</i> nocturnos</b>	214
4.3.1. Entre Drag Kings y performance postpornográficas	215
<b>4.4. Estado de la cuestión para los casos de estudio</b>	221
<b>CAPÍTULO 5 - CASOS DE ESTUDIO</b>	231
<b>5.1. Caso de estudio uno: <i>LesFatales</i> - Barcelona</b>	231
5.1.1. Primeros pasos	231
5.1.2. Colectivo Dj: “En la variedad está el gusto”. Interacciones desde la cabina	234
5.1.3. Fiestas queer made in bcn with love and lust: Branding y marketing transgresor	245
5.1.4. Colaboraciones multidisciplinares y postfeministas	253
5.1.5. Representación e identificación lesboqueer:	255
5.1.5.1. Visuales	255
5.1.5.2. Performances postpornográficas	258
5.1.5.3. Drag King	261
5.1.6. La prensa, mecanismo de crítica y difusión	262
5.1.7. Locales y público: una peregrinación socio-sonora	264
<b>5.2. Caso de estudio dos: <i>Miss Moustache Electronicgirlparty</i></b>	272
5.2.1. Razón de ser y sonar	272
5.2.2. Música electrónica “pinchada con buen gusto”	279
5.2.3. Alcance y expansión de Miss Moustache: redes sociales y prensa	288
5.2.4. El público y su espacio: locales de ambiente y consumo	291
<b>5.3. Coincidencias y particularidades de los casos de estudio</b>	297

<b>CONCLUSIONES</b>	301
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	317
<b>ANEXOS:</b>	
<b>ANEXO 1. DOCUMENTACIÓN</b>	333
<b>ANEXO 2. GLOSARIO</b>	369
<b>ANEXO 3. ENLACES DE INTERNET</b>	377

## **BLOQUE I**

### **MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA**





Este primer bloque está dedicado a exponer el marco teórico y la metodología empleada para la elaboración y discusión de la presente tesis. Dada la especificidad compleja del discurso teórico que dirige esta investigación he considerado oportuno hacer un apartado para la explicación de terminología empleada. De esta forma, el capítulo 1 nos ayudará a situarnos y a familiarizarnos con conceptos clave inmersos en la teoría queer, enfoque instrumental escogido para enmarcar el trabajo de campo (casos de estudio) en el discurso teórico general de la tesis.

El capítulo 2, nos introduce en los diferentes significados políticos y socioculturales, en relación a la identidad de género y la sexualidad, que adquiere la música popular, en concreto la música electrónica de baile en interacción con los sujetos que la producen y consumen (Djs/público). Es aquí donde se ponen de relieve las consignas identitarias que afectan a la actividad de las mujeres (Djs) en la música electrónica.



## CAPITULO 1

### INTRODUCCIÓN

En la música nos podemos descubrir sin ser descubiertos, nos podemos revelar sin decir una palabra

Wayne Koestenbaum (1993: 190)

Para mi, como para la mayoría de las personas de este planeta, la música es una de las cosas más personales a la vez que importantes. La música está tan presente en nuestra vida que se hace impensable la existencia sin ella. Pero además, como dice Koestembaum en la frase que encabeza el párrafo, la música es perfecta para expresar 'a gritos' nuestro 'yo' más secreto y personal sin abrir la boca. La música nos descubre descarados o disparatados cuando seríamos incapaces de mostrarnos desde nuestra habitual timidez. Es gracias a su irresistible capacidad de seducción que no podemos dejar de abandonarnos a la variedad de emociones que provoca. Gracias a esta relación liberadora que nos ofrece entablamos conexiones insospechadas con nosotros mismos y con los demás, a veces con la necesidad de identificarnos a un tipo de música y al grupo de gente que la escucha; otras simplemente por el placer de dejarnos en la experiencia musical de la forma más hedonista.

Durante la adolescencia me recuerdo escuchando un tipo de música que poca gente de mi edad elegía. Principalmente escuchaba música barroca, me compré una colección de 70 CDs solo de este género, y fuera de la música clásica me dirigía a escuchar cantautores, copla y la de moda entonces New Age. En definitiva, no había mitos del rock o el pop entre mis preferencias musicales, y esa fase adolescente de ser fan o 'grupi' de algún ídolo musical me la salté. No sentía esa atracción juvenil por los sonidos del pop y por los chicos que lo cantaban, a diferencia de alguna de las compañeras de clase. En cambio, mi interés por la música popular tendían a ser más intimistas, y me hacía con vinilos de Suzanne Vega, Enya, REM o Suzanne

Ciani, artistas cuya música me reconfortaba y con las que me identificaba. Lo cierto es que era consciente de que me gustaba esa música porque perfilaba adecuadamente mi personalidad y además alimentaba mi necesidad de hacer protagonistas a esas artistas que en mayoría eran mujeres. Veinticinco años después he sabido que Suzanne Vega es lesbiana y que el cantante de Rem se define queer<sup>1</sup>, pero ni entonces ni ahora ese dato determinaría mi 'orientación' musical. Aún así, cuando me enteré de esta noticia una sonrisa complice asomó a mi cara mientras pensé en silencio que no dejaba de ser curioso que hubiera elegido como músicas de adolescencia y juventud a estas artistas tan 'especiales'.

Sencillamente, como iré argumentando en esta tesis, necesitamos configurar nuestro 'yo' con ayuda de material cultural puesto en juego en sociedad. A la vez que buscamos asociarnos a un grupo, inevitablemente empezamos a diferenciarnos de los otros, y esa necesidad de reconfortarnos en determinadas músicas, con determinadas artistas, en escenas concretas creo que sólo se explica por esa tendencia de identificación personal, musical, sexual, etc.

Luego llegó la etapa de salir de marcha y pisar los antros 'de ambiente', donde el grupo de amigos buscábamos el compadreo comunitario y compartido por un gusto determinado de música y la necesidad de ir a un lugar 'protegido y seguro' donde poder mostrarnos tal y como sentíamos. Allí podías expresarte sexualmente sin sentir miradas inquisitorias o esperar que alguien llegara por la espalda y te dijera algo incómodo. Además, en algún momento de la noche ponían algún tema como: 'A quién le importa' de Alaska, o 'Sobreviviré' de Mónica Naranjo, y entonces todo el mundo cantaba a coro en una especie de unión comunitaria con esos 'himnos' aunque no conocieras a nadie en el local.

Los gustos musicales, igual que la identidad o el deseo sexual son flexibles y cambiantes a lo largo de nuestra vida. Tal vez, en ese proceso la única cosa que no cambie sea esa necesidad de confort y sentimiento colectivo gracias a la música. Estas relaciones entre música e identidad siempre me han fascinado, y evidentemente me han llevado a querer saber por qué funcionamos de esta forma

---

<sup>1</sup> Como explico detenidamente en el apartado 1.6.3., entendemos que 'Queer' no significa un género o identidad específica, por el contrario en líneas generales se refiere a retar las etiquetas filosóficas dominantes, como heterosexual y homosexual, así como las nociones esencialistas de una subjetividad universal y fija.

tan visceral para vincularnos personal y sexualmente con la música que elegimos y compartimos.

Además del impulso personal por acercarme a determinados tipos de música, el deseo de dedicarme profesionalmente a la música ha estado determinado firmemente por mi identidad y mi conciencia ideológica feminista. Muy pronto empecé a preguntarme por las mujeres que no aparecían en los libros de historia (no sólo de música), desde pequeña he sentido esa ausencia histórica como algo sospechoso e inquietante. Desde esa temprana conciencia ha crecido mi curiosidad siempre despierta al encuentro de biografías, noticias, datos de mujeres relevantes, sobre todo en la música. Aún recuerdo mi emoción y sorpresa cuando un día llegó a mis manos un artículo (que todavía conservo como testimonio de una señal) del suplemento “Babelia” en el diario *El País*, el 4 de Marzo de 1994 titulado las “Mujeres Compositoras” y cuyo subtítulo aclaraba: “El talento musical femenino reclama mayor presencia en la sala de conciertos y en los estudios de grabación. Con este artículo comprendí que algo se empezaba a poner en marcha aquí también en España y que necesitaba formar parte de la naciente musicología feminista. Tras esto empezó mi búsqueda bibliográfica, la recopilación de artículos y libros que venían a inquietar mi curiosidad, a formar mi sentido crítico, y la dirección a seguir. Subrayo la importancia de encontrar modelos y referentes académicos españoles en este ‘despertar musicológico feminista’, pues para mi ha sido muy esclarecedor y alentador leer publicaciones pioneras como la de Laura Viñuela (2003), dentro de la música popular, o la de Pilar Ramos (2003) como un imprescindible estado de la cuestión de la musicología feminista internacional. Con estos textos empecé a sentir la necesidad de contribuir a una musicología feminista crítica desde el contexto español, algo que por contraste con la academia angloamericana estaba y está muy desatendido.

Pero en este camino acumulativo, me faltaba por descubrir la musicología gay y lesbiana, un apartado al que llegué claramente por empatía identitaria personal, al igual que la mayoría de musicólogos que he leído y se dedican a estos estudios, o a la llamada musicología queer. Era la primera vez que me sentía como una ‘templaria masónica’ al leer textos académicos planteando sexualidad y música con tanta claridad y gallardía, y a la vez llenos de conceptos filosóficos sesudos y complejos que en lugar de desanimarme me llamaban aún más a reflexionar y escudriñar sobre

ellos. Cuando empecé a encaminar mi línea de investigación hace ya ocho años, no sabía muy bien cómo explicar qué significaba la palabra 'queer' y menos cómo asociarla a la música y a la musicología. He necesitado mucha lectura, observación y curiosidad por saber de esto sin realmente pertenecer a un ámbito queer, lo cual creo yo ralentiza el proceso de conocimiento. Ahora, después de este trayecto personal a través de mi investigación y mi acercamiento a la visión 'queer' en la musicología, en la cultura musical, en las políticas de género global, puedo asegurar que era necesario ese camino lento y meditado, también masónico, para alcanzar el entendimiento crítico del término.

Tal vez en el proceso de formar mi identidad me he permitido ser flexible y ecléctica para considerar músicas tan dispares a mi formación clásica de Conservatorio (aprendí a tocar el violín) y acercarme 'por curiosidad' a la música electrónica. Pienso que si no eres abierta de mente quizá tampoco puedas ser abierta 'de oído', y aunque sea algo categórico decir esto, lo cierto es que si sabes distinguir entre una escucha racional occidental (armonía y tonalidad) y una escucha 'experimental', o más 'oriental' (textura, ritmo y timbre) posiblemente aceptes la música electrónica (de baile) como un acto liberador ya no solamente 'mental' sino también 'auditivo' y corporal. Como argumento en esta tesis la escucha occidental nos ha privado históricamente de esta fusión y corporalidad de la música. Esto explica que la música de baile (la música electrónica), que nos invita aún más a romper los esquemas Cartesianos que separan cuerpo y mente haya estado descategorizada social y culturalmente. Y sobre todo, donde hay cuerpo hay sexo, sexualidad, género, raza y clase, aspectos que articulan en interacción con la música nuestra identidad, nuestro 'yo' a lo largo de la vida.

Cada uno encuentra en su particular gusto musical la forma de expresar su identidad y subjetividad, y cada tipo de música tiene su momento y escenario para favorecer dichas expresiones. Personalmente yo he encontrado en la música electrónica (de baile o experimental) un espacio donde sentir la fisicalidad y sensorialidad que otras músicas no me ofrecían, o simplemente lo hacían de forma diferente. Con la música electrónica he sentido sinergias musicosexuales (más adelante sabremos a qué me refiero), viajes introspectivos, psicodélicos y sinestésicos que con otro tipo de músicas no he alcanzado. Sin embargo, nunca diré que es la única música, o la mejor y adecuada para mí incondicionalmente. Soy

consciente y afirmo, que la experiencia con la música electrónica está sujeta a requisitos indispensables para alcanzar su sentido pleno y proyección sensorial completa. Sin una buena calidad acústica y un ambiente recogido y estimulado lumínicamente tal vez para mí la música electrónica no llegara a lograr sus efectos narcóticos e hipnóticos más genuinos.

He de advertir que debemos considerar la aportación de esta tesis no solo en un sentido compensatorio, donde se dan cita un número considerable de mujeres Djs, sino principalmente de una forma activista y crítica al cuestionar sobre las posibles causas históricas de la exclusión e invisibilización de las mujeres en la música electrónica. A la vez, pongo de relieve los actuales dispositivos de resistencia que han encontrado las mujeres relacionadas con esta música y los debates y discursos surgidos alrededor de las múltiples escenas globales que están funcionando en esta dirección de disidencia al espacio heteronormativo y androcéntrico. Considero que las mujeres (en su total variedad de manifestaciones sexuales, étnicas y de clase) en la música electrónica quedan representadas y se autorepresentan a través de un entramado complejo manejado por las políticas del género en relación al espacio público y de entretenimiento. Esta tesis se dirige a analizar el funcionamiento de dichas políticas de género y sus consecuencias socioculturales para las minorías (sexuales). Paraphraseando a Beatriz Preciado (ahora Paul B.), tal vez “las minorías han inventado una cultura de resistencias y ésta es otra utopía de espacio democrático, otras formas de relación, otros modos de vida, como relaciones múltiples o una filiación que no es necesariamente biológica”<sup>2</sup>. Y esta cultura de club lesboqueer, entre otras cosas, que describe y visibiliza esta tesis sin duda se puede considerar ‘otra utopía de espacio democrático’. Es decir, como una cultura de resistencia que lucha por ‘redefinir’ ese espacio, que como dice Preciado, desde la Revolución Francesa, ha sido excluyente para un conjunto de sujetos que históricamente han quedado fuera de lo importante.

Como han sugerido muchos autores citados en esta tesis, a través de la música, y en concreto desde la cultura de club, podemos probar modos diferentes de auto-representación, experimentar y ‘sacar’ nuestro deseo erótico. La música, como el género y la sexualidad es performativa, y es por esto que forma parte de nuestra

---

<sup>2</sup> “La importancia de llamarse Paul”, Revista *Parole de queer*. <http://paroledequeer.blogspot.com/es/> Consultada 8/06/15)

vida diaria, de nuestros momentos de entretenimiento en el proceso de conformación de la identidad. Con esta premisa me gustaría invitar a la lectura de esta tesis que nos adentra en las posibilidades de la música electrónica para retar nuestras estructuras ideológicas a nivel musical, a nivel personal, corporal y también identitario. Empieza aquí un estudio inédito de realidades presentes, de otras feminidades y masculinidades, otras representaciones identitarias que también se articulan en la cultura Dj y a través de la música electrónica de baile.

### **1.1. Interés del tema**

El estudio de la música popular en el ámbito académico español aún adolece de carencias y debida atención si comparamos con países como USA o Reino Unido, donde está firmemente asentada, tanto en las líneas de investigación, como en el currículo académico. Aún es más difícil encontrar estudios de música popular centrados en asuntos de género, sexualidad, o identidad investigados desde la musicología. Por tanto, esta tesis responde a la necesidad, personal y académica, de trabajar la música popular desde una perspectiva postfeminista y queer, algo que la musicología en España ha contemplado muy poco o prácticamente nada. No obstante, es obligatorio citar la publicación de Laura Viñuela (2003) como pionera en la música popular y género, así como el capítulo “Música popular y género” publicado en colaboración con Eduardo Viñuela como parte del libro editado por Isabel Clúa: *Género y Cultura Popular* (2008). También es importante el *Dossiers Feministes*: “No me arrepiento de nada: Mujeres y música” (2004) que incluye una compilación de artículos desde este ámbito; así como el artículo “La subversión de los roles de género en la música popular: Mónica Naranjo como artista inapropiada/ble, publicado por Eduardo Viñuela en la revista *Trans 15* (2011). Desde una perspectiva queer se debe citar el artículo de Cecconi, Sofia (2009) “Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente” publicado en la revista *Trans*; así como el artículo de Maria Palacios “Feminismos expandidos, queer y poscoloniales en la musicología histórica” (2013). Aunque éste último artículo no se centra en la música popular, sí supone una revisión historiográfica a la cuestión de la musicología queer en la actualidad y la necesidad de incluirla en la academia española.



Considero que la teoría queer dentro de la musicología ofrece un marco de trabajo particularmente ventajoso para entender las sexualidades y géneros no-normativos, así como los mecanismos estéticos empleados en la performance de género y la sexualidad, tales como el drag o el camp (Taylor, 2008). Desde este recurso teórico, creo que es de interés una lectura del significado sociopolítico que adquieren prácticas culturales de entretenimiento donde se ponen en juego las identidades individuales y colectivas a través de la música electrónica de baile en la cultura de club. Con esta idea principal se configura el tema de estudio de esta tesis que plantea cómo se articula y transforma la identidad (sexo, género, sexualidad) en interacción con la música que se produce y consume en la cultura de club y Dj. Para el estudio y discurso teórico que aquí se propone he encontrado dos casos de estudio en España localizados en grandes ciudades (Madrid y Barcelona) y surgidos de la (sub)cultura lésbica en la escena de la música electrónica. Sin embargo, como veremos en este estudio, la localidad urbanita de estos casos de estudio en España se conecta con otras escenas translocales que tienen lugar coetáneamente en Europa a través del intercambio de Djs. Estas Djs (nacionales e internacionales) participan alternativamente en los colectivos de *Miss Moustache* (Madrid) y *LesFatales* (Barcelona), así como en otros eventos o ‘residencias’ de clubes europeos generando una red musical e identitaria continua para esta cultura de club lesboqueer. La delimitación cronológica para el estudio de la tesis ha venido determinada por el surgimiento de estos colectivos en España. El más veterano es *LesFatales* en Barcelona, que nace en 2002 y ha sido el pionero para otros ya desaparecidos (Clit Power, Madrid y Soytomboi, Bilbao), así como para los que han llegado recientemente y aún se mantienen en plena actividad como es *Miss Moustache*, surgido en 2009 en Madrid. Esta fecha, comienzos del año 2000 por tanto es mi punto de partida, coincidiendo además con un crecimiento en el interés por el estudio de la sexualidad, el género y el cuerpo en la música popular en el ámbito angloamericano como así demuestra la bibliografía encontrada, así como el desarrollo y expansión de redes de trabajo, asociaciones, y proyectos de mujeres y música electrónica.

He de decir que posicionar y hacer coherente mi narrativa desde una perspectiva queer no ha sido fácil. La mayoría de las veces me he visto atrapada en

el lenguaje, en una epistemología del género llena de trampas lingüísticas capaces de arrinconar la diversidad y poder de la palabra 'mujeres'.

Judith Butler en un estudio teórico sobre el mismo problema de la nominación dice:

Estoy en un conflicto permanente, y los entiendo, incluso los promuevo, como lugares de "problematización necesarios". La identidad, por lo que parece, como estrategia de representación, produce poder y a la vez es peligrosa, supone un obstáculo a la identificación y un lugar de problematización necesario (citado en Halberstan, 2008: 203)

Me aplico esta 'problematización necesaria' para expresar la voz de las mujeres que aparecen en esta tesis, acercándome a la idea de identidad fronteriza, no homogénea y si contenedora de múltiples subjetividades. Este sujeto –mujeres-, que lejos de la idea de 'mujer' como sujeto político y más cercano ya al postfeminismo queer, se ha construido no sólo por la diferencia de género sino más bien

A través de representaciones lingüísticas y culturales, un sujeto engendrado también en la experiencia de relaciones raciales y de clase, además de sexuales; un sujeto, en consecuencia, no unificado sino múltiple y no tanto dividido como contradictorio (De Lauretis, 1989: 8).

Como apunta Susan McClary los asuntos de género o sexualidad hace relativamente poco que han sido considerados por la musicología. Este interés ha llegado después de que los estudios de las mujeres, feministas, y de gays y lesbianas lo hayan llevado a cabo en otras áreas de las ciencias sociales y humanidades como la literatura, el arte y los estudios de cine. La incorporación de una perspectiva crítica en el estudio de la música en los años 90 dió paso al análisis de nuevos apartados concernientes al género, la clase o la raza; de tal manera que desestabilizaron radicalmente alguna de las suposiciones que habían sostenido las narrativas musicológicas de la historia de la música. Como viene a sugerir McClary, la investigación feminista, en la mayoría de las disciplinas de humanidades ya se había establecido en los años 70 antes de que la sexualidad fuera un asunto de interés académico musicológico en los años 80. Aunque el feminismo apareció tarde en la musicología, sin embargo los trabajos teóricos sobre asuntos de gays y lesbianas emergieron simultáneamente con el crecimiento de la crítica feminista de la música. Al parecer el Movimiento de Liberación Gay, surgido a raíz de la revuelta de Stonewall del 69, y los replanteamientos teóricos sobre la historia de la sexualidad de Michael Foucault fueron detonantes para que empezaran a proliferar

trabajos académicos en torno a “las identidades sociales basadas en las preferencias sexuales, la estructura del deseo o el placer erótico, historias del cuerpo, y las subculturas organizadas alrededor de las inclinaciones eróticas entre personas del mismo sexo”<sup>3</sup>. Philip Brett, junto a Susan Cusick o Elisabeth Wood, ha sido uno de los pioneros principales en el apartado de la musicología gay y lesbiana. Desde aquí, se ha abierto un camino para el estudio de cuestiones importantes en la música “sobre el entendimiento cultural del cuerpo, el género y la experiencia erótica como aspectos cruciales de la subjetividad”<sup>4</sup>. Sin duda, esta tesis acude a la llamada de estos asuntos para continuar el camino dentro de la música popular y la musicología aquí en España.

Aunque la SIbE (Sociedad Ibérica de etnomusicología) ha iniciado foros y apartados que abren puertas para preguntarse por esta ausencia, aún es pronto para ver reacciones materiales al respecto. Una de esas puertas, la única hasta ahora, surge con el *Observatorio de Prácticas Musicales Emergentes*, la SIbE y la IASPM (International Association for the Study of Popular Music), un lugar abierto a la participación de académicos interesados en reflexionar e intercambiar información sobre “fenómenos musicales incipientes que se difunden en la red u otros espacios”<sup>5</sup>. Dentro de los temas que despliega este apartado encontramos el título ‘Musicología Trans-feminista’, donde la musicóloga Susan Campos apela a la incorporación de esta ‘disciplina’ sumergida en la interdisciplinariedad crítica capaz de abarcar estudios de música (popular) en relación al cuerpo, sexo, subjetividad, género, etc. Una musicología que trascienda los estudios de las mujeres y de género para superar los tópicos y lograr el impacto político necesario sobre los objetos de estudio en cuestión.

A pesar de que el nombre que sugiere Campos ‘Musicología Transfeminista’, podría ser adecuado para esta tesis he preferido ubicarme metodológicamente bajo el nombre de ‘musicología queer’ de acuerdo al tratamiento internacional que adquieren los estudios de la música en relación a las identidades (género, sexo, sexualidad) y el cuerpo.

---

<sup>3</sup> Susan McClary: “Musicology: Gender and sexual studies”. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46710pg2> (Consultada, 27/04/15).

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> SIbE. Observatorio de Prácticas Musicales Emergentes: <http://observatorio-musica.blogspot.com.es/search/label/Musicolog%C3%ADa%20Trans-Feminista> (Consultada, 14/05/15)

Aunque los casos de estudio de esta tesis tienen como protagonistas a las mujeres (Djs, Vjs, promotoras, etc.) no he pretendido hacer una recopilación de nombres desconocidos para la corta historia de la música electrónica. Si, es cierto que 'ellas' son los 'sujetos' de la historia que aquí se estudian, pero lo que esta tesis pone de relieve son las intersecciones infinitas que suceden mientras estas mujeres se relacionan con las imposiciones sociales y culturales patriarcales de la industria musical, o las políticas de género. En realidad el foco de atención está en documentar, reflexionar y cuestionar precisamente la actividad de estas mujeres dentro de escenas musicales (subculturas queer) paralelas al *mainstream*, que toman vida propia en la discusión práctica de las imposiciones nombradas. Tal vez el interés de esta tesis sea traer al frente qué ocurre en el *underground* de la cultura de club lesboqueer, una realidad contra hegemónica donde se negocian las identidades queer (Taylor, 2012a; Halberstam, 2006) y son posibles nuevas subjetividades y feminidades para las mujeres (lesbianas, queer, hetero...) en interacción con la música electrónica de baile (Hutton, 2006; Farrugia, 2012).

En el sentido estrictamente musical, el *mainstream*, está directamente relacionado con el consumo cultural, la edad y las estructuras sociales, y es la corriente contra la cual se definen a sí mismos la mayoría de los *clubbers* que viven la escena *underground*. Así, entre escenas *mainstreams* y *undergrounds* hay una diferenciación asociada a la autenticidad de estilos y música (Thornton 1995: 5). Este asunto será tratado en el contexto de los casos de estudio, entendiéndose 'autenticidad' en estos ejemplos no como canon, sino como 'preferencia musical' no 'contaminada' por el estilo comercial de la EDM<sup>6</sup>. Pues, tal vez como sugiere Fiona Hutton, hay una serie de características asociadas a los espacios de club *underground* frecuentados principalmente por mujeres:

la música que se suele pinchar es más experimental y los estilos musicales están constantemente cambiando y desarrollándose, pero lo más importante de estos espacios es la experimentación y que ofrecen 'algo diferente' del *mainstream* (Hutton, 2006: 8-9).

Quizá sea demasiado arriesgado generalizar esta afirmación, pero lo cierto es que esta tesis pone de relieve que 'algo diferente' al *mainstream* está 'sonando' en los espacios donde *LesFatales* y *Miss Moustache* (casos de estudio) organizan sus

---

<sup>6</sup> Electronic Dance Music. Término abreviado para designar este apartado de la música electrónica de baile y que usaré a lo largo de esta tesis. En el apartado 1.6.5. explico las particularidades actuales del uso de este término en contextos comerciales.

eventos musicales. Puede que esta tendencia de diferenciación venga motivada por diversas necesidades, entre ellas una búsqueda consciente de ámbitos musicales no absorbidos por el sentido comercial y homogeneizador del entretenimiento que también acaba por estereotipar al público (femenino) que lo frecuenta.

Como he dicho en la presentación de la tesis, uno de los motivos que he tenido presentes para realizar este estudio ha sido el sentimiento recurrente de la ausencia o falta de representaciones femeninas en la música electrónica y la necesidad de traerlas a la academia, ya no de una forma compensatoria sino crítica. En el proceso de documentación he encontrado esta necesidad en otras autoras como una especie de credo común que me ratificaba en esta tarea. Por ejemplo, Tara Rodgers comienza la introducción de su libro afirmando:

He encontrado una curiosa falta de representación que profundamente subestima la presencia y diversidad de expresiones de las mujeres que trabajan con el sonido como un medio creativo a través del último siglo (2010: 2).

Esta falta de representación, en el campo de la música electrónica de baile, esconde razones estratégicas culturales, económicas y sociales que explican por qué son pocas las mujeres Djs consideradas y/o conocidas en España y por extensión en el mundo. Por esto, es justo contemplar las distintas particularidades de estas razones invisibilizadoras; y a su vez, la resistencia personal y colectiva que estas mujeres Djs han mostrado en los últimos veinte años. La pregunta que nos sugiere Rebekah Farrugia (2012) para dar respuestas al porqué de la marginalización de las mujeres Djs en la cultura de club norteamericana es totalmente extrapolable al estudio de esta tesis: ¿cuáles son los materiales centrales históricos y discursivos, y las prácticas sociales que han incidido en la habilidad de las mujeres para asegurar posiciones de poder como Djs y productoras en la cultura EDM?

Por último, esta investigación viene a desmitificar una lista 'dañina' de prejuicios masculinistas en relación al uso de las tecnologías y la música por parte de las mujeres. En efecto, aún nos encontramos relatos divulgativos que logran un gran alcance y siguen siendo contraproducentes para aminorar esta 'lista'. Por ejemplo, Brewster y Broughton, "sin querer ser sexistas" aluden a una muy poco saludable obsesión compulsiva inherente a los chicos (Djs) en relación a su afán por descubrir nuevos discos, nueva música que en parte explica por qué hay tan pocas

mujeres Djs, afirman ellos. Y es que para llegar a ser un buen Dj tienes que “desarrollar una obsesión tal por el vinilo que raye en el fetichismo” (2006: 21). He aquí alguna de las razones por las que el discurso masculinista, “sin querer ser sexista”, va construyendo parcelas cargadas de exclusión aliñadas con tópicos sexuales capaces de alimentar los impertérritos estereotipos de género en relación a la música electrónica. Por esto, es necesario hablar con otras voces que pongan en entredicho tanto mito y discurso exclusivista para lograr ‘la otra’ visión diferente de la realidad, pues como dice Judith Halberstam: “elaborar discursos sobre el sexo no significa producir una verdad sobre el sexo o buscar un ideal de la sexualidad; significa tomarse en serio el discurso sobre los actos, en vez de basarse en identidades” (2008:140).

## **1.2. Objetivos**

Cuando me decidí por estudiar la actividad de las mujeres en la música electrónica, y concretamente en el ámbito de la cultura de club, tenía presente que era un tema ‘vivo’ y con poca andadura en el ámbito español. Había varias cuestiones por las que empezar a estudiar esta escena siendo una de las principales la desigualdad, y/o invisibilidad de mujeres Djs en la cultura de club, así como las razones socioculturales que justificaran este asunto. A partir de ahí decidí centrarme en las subculturas de mujeres lesboqueer en torno a la música electrónica, con lo cual el problema de estudio incluiría las políticas de género dentro de la EDM y la resistencia contracultural a los discursos hegemónicos en relación a la sexualidad, género y cuerpo en la escena electrónica. Así se delimitaba la meta hacia el análisis y discusión de estos asuntos en el contexto de la escena de club lesboqueer en España. El objetivo era intentar dar a conocer, y a la vez seguir cuestionando las particularidades identitarias de las mujeres (lesboqueer), e intereses y logros comunes de las artistas en relación a las tecnologías y la música que se ofrecen desde esta escena.

Acotar el tema de estudio ha sido fácil desde el punto de vista cronológico, pues los pocos casos de estudio encontrados en España comienzan su andadura a principios del año 2000, y la bibliografía (toda en inglés) ronda también esa fecha. Así que otro objetivo ha sido contextualizar la escena musical electrónica lesboqueer

en el mapa internacional documentando las conexiones ideológicas e identitarias que he encontrado en otros casos fuera de España. Esta meta ha encaminado la investigación sobre la premisa del trabajo colaborativo e interconectado de mujeres Djs, promotoras y productoras como lugar de empoderamiento y visibilidad dentro de la EDM.

Por otro lado, la intención ha sido establecer un punto de partida para incluir la musicología queer en el ámbito académico español, en concreto desde los estudios de música popular, un campo aún embrionario para nuestra musicología. Con este enfoque teórico he podido delimitar el objeto de estudio para acercarme al análisis de las interacciones entre música, cuerpo, identidad y género dentro de la cultura Dj producida principalmente por mujeres en la EDM.

A continuación me gustaría detallar estos objetivos en relación a cada uno de los bloques que desarrollan el contenido de esta investigación:

- Establecer un marco teórico adecuado y posible desde la disciplina postfeminista y queer, capaz de tratar con las intersecciones que se ofrecen entre el cuerpo, la identidad, la sexualidad y el deseo erótico y la música electrónica en el contexto de la cultura de club.
- Comprender las especificidades identitarias que se ponen en juego dentro de la cultura Dj y cultura de club, donde tanto las Djs como el público (lesboqueer) están inmersos en una relación compleja de interacciones (musicales, socioculturales, sexuales, estéticas, etc.) a través de las cuales expresan una pluralidad de subjetividades.
- A través del colectivo y trabajo colaborativo se han fortalecido redes importantes de mujeres en la música electrónica en los últimos 15 años. Una de las metas del bloque II será documentar y analizar un número considerable de colectivos internacionales que han surgido como resistencia a la exclusión masculinista en la escena electrónica. Esta visión global se ofrece no con una idea homogeneizadora, sino como una propuesta pluralista que demuestra la necesidad de dar voz a otras realidades no contempladas desde el *mainstream* cultural. Además, es relevante subrayar la importante labor que ofrecen estos proyectos y colectivos internacionales, que funcionan como un observatorio

crítico feminista en la discusión de las problemáticas o particularidades de las mujeres relacionadas con la música electrónica en el contexto sociocultural y político mundial.

- Desde esta oposición ideológica y cultural al *mainstream* dominante se sitúan los casos de estudio que propongo en esta tesis (bloque III), formando parte de una escena local nacional, pero que se conecta profesional e ideológicamente con la escena global y translocal. Con el principio colaborativo y multidisciplinar cultural estos colectivos surgen en la escena electrónica española como alternativas disidentes de la música comercial electrónica, y de la commodificación cultural gay y lésbica. Además ofrecen un espacio donde es posible dar rienda suelta a otras subjetividades e identidades contrahegemónicas y no normativas.

Por último, la intención de esta tesis es demostrar cómo estas escenas alternativas han puesto en marcha una red de mujeres Djs nacionales e internacionales que ha ido afianzando y abriendo un camino en la cultura Dj, un terreno anteriormente hostil y cerrado para ellas. Además suponen una visibilización lésbica (queer) dentro de esta producción cultural en la música electrónica con un potencial para el empoderamiento social.

### **1.3. Estado de la cuestión**

La cultura Dj y de la música electrónica de baile tienen una corta andadura en la historia de la música popular. Aunque es un fenómeno global, musical y culturalmente hablando cada escena comprende sus particularidades y cada estilo suscribe fenómenos socioculturales específicos. Académicamente ha despertado un interés creciente en los últimos 15 años principalmente en ámbitos angloamericanos, de donde proceden la mayoría de estudios que he consultado para esta tesis. En este apartado quiero establecer el marco de referencia bibliográfico que ha apoyado el discurso teórico de la presente tesis. A la vez el estado de la cuestión pone de relieve el enorme contraste entre el avance académico interdisciplinar (estudios culturales, queer) angloamericano, en esta sección de la música popular, y el trabajo casi inexistente hasta ahora en España.



Una primera referencia clave sería la antología académica *Electronica, Dance Music and club Culture*, un magnífico compendio de artículos compilado por el musicólogo Mark J. Butler en 2012 cuyos temas abarcan la producción de música electrónica en las últimas cuatro décadas desde una multiplicidad de disciplinas académicas. Consta de 28 contribuciones realizadas por un grupo internacional de académicos que cubren un amplio espectro de escenas musicales tanto geográfica como culturalmente. Alguno de los asuntos que tratan incluyen la estética; la agencia; el cuerpo en el baile, el movimiento y el espacio; el placer; la composición; la identidad (incluyendo el género, la sexualidad, la raza, etc.); diseño musical y las técnicas de producción como el sampling.

En España se ha estudiado la música popular académicamente desde otros estilos (rock, pop) que no incluían la música electrónica de baile. Una publicación a nivel divulgativo de referencia en español puede ser *Loops: una Historia de la música electrónica* (2002) de Blánquez y Morera, compilación de textos sobre la evolución de esta música a nivel internacional, dedicando algún capítulo al análisis y documentación de estilos surgidos en España como el Balearik o el Bakalao. En una línea similar, aunque más retórico en su literatura es, *Techno Rebelde. Un siglo de músicas electrónicas* de Ariel Kyrou, publicación francesa (2002) traducida en 2006 al español.

Para un acercamiento al papel del Dj en la cultura Dance, es referente el doble tomo, traducido al español, de Brewster y Broughton *Historia del Dj* (2006/2007) que narrado en tono divulgativo introduce aspectos sociológicos interesantes en torno a los diferentes estilos de música electrónica, aunque siempre desde una visión muy androcéntrica. Otra publicación muy reciente, *DJ Culture in the Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music* (2013) de Attias, Gavanias y Rietveld (como editores) se enfoca exclusivamente en diversos apartados de rabiosa actualidad sobre el papel del Dj como creador, intérprete y productor. Es interesante su perspectiva analítica postfeminista sobre las mujeres Djs. Previo a este texto encontramos la colección de artículos sobre el papel del Dj reunidos en la edición especial de *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music* (2011) bajo la iniciativa de Anna Gavanias y Bernarno Attias. La autora alemana Rosa Reitsamer ha publicado recientemente *Die Do-it-yourself-Karrieren der DJs: Über die Arbeit in elektronischen Musikszenen* (2013) un monográfico sobre cultura

Dj en Berlín al que no he podido acceder pues no hay una traducción al inglés o español.

Una monografía muy actual desde una perspectiva feminista y etnográfica es *Beyond the dance floor* de Rebekah Farrugia (2012), que nos acerca a las particularidades de la escena electrónica norteamericana desde las mujeres Djs a través de entrevistas personales y un estudio teórico contrastado multidisciplinar. Este estudio etnográfico incluye una revisión de las prácticas discursivas, históricas, materiales y sociales que han influido en la masculinización de la cultura EDM y por consiguiente en la marginalización de las mujeres en estos espacios.

También en esta línea encontramos la publicación relevante *Pink Noises* de Tara Rodgers (2010), donde la autora da voz a una variedad de artistas e identidades dentro de la música electrónica, artística y de baile. Es muy útil su introducción, pues analiza las políticas de género que han ignorado la capacidad tecnológica de las mujeres y han silenciado su aportación en el relato histórico. Además ofrece una cantidad de entrevistas a mujeres Djs y compositoras relevantes (desde Pauline de Oliveros a Dj Mutamasik) lo que le confiere un tono estético pluralista y de yuxtaposiciones artísticas interesantes, esclareciendo una exclusión parecida de las mujeres en la música electrónica contemporánea, tanto en ámbitos experimentales como dentro de la cultura de club.

En cuanto al estudio de la cultura de club he observado que hay un interés importante por tratar la especificidad de las mujeres. En este sentido fue pionera Angela McRobbie (1990 y 1994) quien dio un primer paso para el estudio de las subculturas de mujeres en Reino Unido, sugiriendo un cambio creciente en relación a la feminidad heteronormativa de las mujeres. Estudios posteriores se han focalizado sobre este asunto poniendo de relieve cómo las mujeres encuentran en la cultura de club contemporánea nuevas ficciones para articular una feminidad más flexible. Este es el trabajo central de Maria Pini en *Club Cultures and Female Subjectivity: The Move from Home to House* (2001), un texto de análisis sociológico sobre la exploración de la subjetividad de las mujeres en la cultura de baile y los filtros de control masculino en los niveles de producción y organización como posibles barreras de dominación cultural de este fenómeno actual en Reino Unido. En una línea antropológica y sociológica similar Fiona Hutton en *Risky Pleasures?*

*Club Cultures and Feminine Identities* (2006) investiga el rol de las mujeres en la economía del ocio nocturno de Reino Unido. Para hacer su estudio se basa en la escena de club de Manchester desde donde elabora un contexto teórico sobre las subculturas de jóvenes, centrándose especialmente en las mujeres. Este trabajo esclarece la relación de las mujeres, como consumidoras de la cultura de club en el contexto de la noche, donde negocian el placer y el riesgo al experimentar con las drogas y la sexualidad. También es interesante la contribución de Sarah Thornton (1995) al estudio sobre las culturas de jóvenes en torno a los clubs de baile y las raves en Reino Unido.

Hasta aquí podemos deducir una atención considerable, principalmente en Reino Unido, sobre asuntos concernientes a la cultura de club, la música electrónica de baile y las mujeres como consumidoras y protagonistas sociales de estos contextos en la actualidad. Sin embargo, los estudios sobre subculturas queer de mujeres también están tomando especial relevancia y atención en los últimos años en los ámbitos angloamericanos. En este sentido podemos destacar varios trabajos. Por ejemplo *Playing it queer: Popular Music, identity and Queer World-making* de Jodie Taylor (2012), es un estudio autoetnográfico sobre tres grupos musicales queercore en Brisbane, Australia; aunque también se acerca a la cultura de club queer en Berlín. Esta publicación, basada en una tesis doctoral, está muy bien articulada desde el punto de vista metodológico y teórico para entender la configuración de la identidad queer en relación a la producción musical local y en conexión con otros fenómenos musicales translocales. Otra autora que ha hecho un estudio similar pero centrándose en la cultura de club queer de Nueva York es Fiona Buckland, quién en su libro *Impossible Dance: Club Culture and Queer World-Making* (2002), explica las políticas de género y la producción de la identidad queer en torno a la cultura de baile. Igualmente, otro estudio local es *Raving Cyborgs, Queering Practices and Discourses of Freedom: The Search for Meaning in Toronto's Rave Culture* de Charity Marsh (2005). Se trata de un trabajo de tesis etnográfico focalizado en la cultura rave de Toronto en el año 1999-2000 dirigido a los discursos de libertad en relación a la música *rave*. Plantea conceptos en tensión entre 'libertad como huida' o 'libertad como agencia' dentro de las políticas del género, narrativas de liminalidad, percepción, experiencia, y práctica queer.

Por último, un texto aún en proceso es, *Queerness in Pop Music, Aesthetics, Gender Norms, and Temporality* de Stan Hawkins que se publicará en octubre de 2015. Este estudio desarrolla el concepto clave de *queerpop*, el cual implica una aproximación creativa interdisciplinar a la música popular, los estudios de género, la filosofía, los estudios culturales y la sociología. A través del análisis de artistas como Lady Gaga, Rihanna, Boy George, Madonna, y otros artistas transgénero o *queercore* el autor se centra en el concepto constructivista de género a través de la música, interpretando características de ‘queeridad’ tales como: la parodia, la nostalgia, lo camp, la ingenuidad, la mascarada, la ironía, la mimesis o la transexualidad. Con todo esto su intención es “situar los debates en torno a la sexualidad y el género dentro de una estética postmoderna, un medio altamente estilizado y ritualizado”<sup>7</sup>.

Estos textos, como compiladores generales del tema, y como estudios etnográficos locales son útiles y oportunos para desentrañar el en apariencia inextricable apartado de la tecnología musical en relación a las políticas de género. Además, revelan un interés en aumento por el estudio de las subculturas de las mujeres en torno a la cultura de club, fenómeno que en pleno siglo XXI parece insinuar lugares de poder y negociación de las subjetividades para las mujeres (queer).

### **1.3.1 ¿Se puede hablar de ‘música queer’?**

El objeto de estudio de esta tesis en relación a la música electrónica de baile, tal vez quede al margen de ciertos planteamientos exclusivamente musicales que actualmente se están formulando desde la musicología queer. Por ejemplo, se está teniendo en cuenta la voz como recurso sonoro capaz de desprender significaciones identitarias y/o sexuales, tanto al nivel de la producción o manipulación, como en el de la recepción del oyente (voz ‘safónica’, Wood, 1994; ‘vocoder’, Dickinson, 2001). No obstante, me parece necesario reflejar estas ideas, en relación a la música popular, para completar un estado de la cuestión en este apartado.

---

<sup>7</sup> Reseña en Routledge: <http://www.routledge.com/books/details/9781138820876/> (Consultada, 21/04/15)

El asunto que aflora mientras se desarrolla una cultura de club queer es si hay una ‘música queer’, teniendo en cuenta que es en y a través de la música donde se articulan la mayoría de significados socioculturales para la configuración de las identidades de los sujetos. Actualmente se están discutiendo las formas que encuentran artistas y público queer para desarrollar estas articulaciones en sus interacciones con la música popular.

En realidad hablar de ‘música queer’ no tiene que ver con un sonido en particular o unas características formales musicales concretas, sino más bien con imperativos ideológicos. Las reflexiones teóricas y experienciales que se han hecho al respecto, como veremos, tienen que ver directamente con un determinado empleo que se hace de estilos musicales existentes<sup>8</sup> que ayudan a subvertir los significados sociales infundidos por la cultura dominante. Esta subversión estético-sonora sería el motor político encontrado por la comunidad queer como una forma de ‘poder’ expresar a través de la música su identidad y y subjetividad sexual, pues

para los queers la música es especialmente atractiva por su teatralidad y cualidades imaginativas pues les permite una mayor libertad para ‘probar’ modos diferentes de auto-presentación y disminuye los riesgos de persecución cuando estos modos de auto-presentación están en conflicto con las normas existentes (Taylor, 2008: 233).

Lo que Taylor nos viene a decir es que la música es un escenario favorable para la crítica, la oposición y el desafío de roles y estereotipos sexuales prefijados según la norma cultural, algo que la agencia queer lleva a cabo a través del humor, el juego y la transformación mientras interpretan, componen o escuchan<sup>9</sup> tipos de música que ya existen. La forma de hacerlo será a través de la interpretación y la exhortación a su público para la recepción e interpretación subjetiva, ofreciéndoles un espectáculo visual y sonoro fuera de las constricciones culturales. Por ejemplo, *Twang Gang*, una de las bandas queer que estudia Taylor, elige estilos y canciones que contribuyen significativamente a la capacidad del grupo para causar *genderfuck*

---

<sup>8</sup> Taylor en su tesis hace un estudio etnográfico sobre tres grupos musicales queer de la escena local de Brisbane (Australia) con estilos tan dispares como el rock, pop, punk, funk, dance, reggae o ska. Parte de que el uso que los queers hacen de esta música se sale de las tipificaciones establecidas por el mainstream. Por ejemplo el rock se suscribe con la heterosexualidad masculina de los blancos; el reggae con la heterosexualidad masculina de los negros; el pop y el dance son implícitamente femeninos y el disco, está especialmente asociado con la identidad gay urbana (2008: 238).

<sup>9</sup> En relación a esto es interesante recordar la perspectiva de Elisabeth Wood (1994), que plantea la producción y percepción de la ‘voz safónica’ desde un punto de vista lesbiano, véase “Sapponics”. En Phillip Brett y otros: *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology*, pp. 27-66.

(véase glosario) además de ayudar a promulgar una sensibilidad camp queer (2008: 192). A esto le suman un diseño de coreografías, actos y ropas pensados para tal efecto. El grupo musical citado encuentra la forma de 'queerizar' estilos considerados convencionalmente del *mainstream* –rock y pop- tocando una guitarra clásica en canciones rock. Además, de esta incongruencia 'sonora', que por otro lado también rompe con el tipo de músicas usuales en los clubs de gays y lesbianas (dance, techno), Twang Gang ofrece un espectáculo visual donde se expresa una feminidad drag (bio-queen, es decir mujeres 'disfrazadas' de hiperfemeninas) que resulta en una intensa problematización del género (Taylor, 2008: 192).

Otro de los grupos, *Bertha Control*, desde una organización estructural musical democrática, fuera de la jerarquización patriarcal heteronormativa, fomenta el deseo de participación queer-feminista de las mujeres. A través de la música reggae, funk, y ska tratan temas sobre el racismo, el gobierno o el medioambiente entre otros, mientras defienden el anticorporativismo, el anticapitalismo, o critican la opresión de cualquier tipo (Taylor, 2008: 236). La autora concluye que no hay un gusto unificador sobre la escena musical queer de Brisbane, pero resalta que es un dato común la aversión a lo que se denomina la música 'handbag' (véase glosario), lo que demuestra una huida no sólo del *mainstream* heteronormativo, sino también de la comodificación gay y lesbiana en el ámbito del entretenimiento musical de la ciudad (y añadido, global). Además enumera una serie de coincidencias y características comunes encontradas en sus casos de estudio en relación a 'una interpretación y música queer' como son: la auto-expresión y el auto-descubrimiento sobre formas fluidas de género, identidad sexual y erotismo; la preocupación por temas que trascienden la sexualidad como son la marginalización y opresión sociales; y la burla a las estructuras de poder hegemónicas. Los recursos para expresar todo lo anotado serán las performances (genderfuck, bio-queen), la interpretación (descarada y subversiva) y las letras de las canciones 'afiladas' con sentido del humor, provocación e ingenio.

Halberstam, por otro lado, explica cómo algunas bandas musicales que pertenecieron a la etapa de las Riot Grrrl, cuando este movimiento retrocedió a mediados de los 90, reestructuraron su feminidad de una forma punk para desdibujar las posibles marcas de heterosexualidad. Lo interesante de este comentario es la forma en que lo hicieron a través de la música. Por ejemplo una de estas bandas,

*Sleater Kinney*, modeló nuevas feminidades desde la interpretación musical y el estilo, superponiendo dos guitarras a la batería y eliminando el uso del bajo. Como sugiere Halberstam

el bajo puede ser leído aquí como un instrumento masculino en términos de su producción de ruido en los registros más graves, pero puede ser también leído como un instrumento estereotípicamente femenino dado que muchas mujeres en las bandas de rock han sido relegadas al rol de intérpretes de bajo porque el guitarrista principal se suponía que estaba guardado para el rol masculino (2006: 12-13).

Por esto, la banda *Sleater Kinney* al usar dos guitarras socava la noción de 'líder' y rechaza la combinación convencional de bajo, guitarra, y batería. Otro grupo es *The Haggard*, la banda hardcore de Portland (Oregon) que produce lo que Halberstam llama un sonido 'gender-bending' y que consiste en combinar sonido de guitarra y batería con una voz *butch* (véase glosario)

La cantante, Emily, produce un rugido gutural que no es ni de una voz masculina ni femenina y lanza sus letras como un gruñido indescifrable. Esta voz no se preocupa por mostrarse inteligible o virtuosa pero produce un material crudo y original mientras redefine el significado de voz, canto y letra (Halberstam, 2006: 13)

En definitiva, Halberstam piensa que el reconocimiento del compromiso de las lesbianas en las subculturas punk está suponiendo un cambio en la forma de entender tanto el fenómeno punk como la emergente música riot dyke. Esto demuestra que la escena musical queer encuentra sus propias estrategias musicales para subvertir un 'lenguaje musical' previo anclado en una tradición masculinista problematizando roles de género desde la organización del sonido en la música popular (véase apartado 2.1.2.).

En resumen, podemos pensar que los artistas queer emplean estilos musicales reapropiándose de sus valores culturales dominantes a través de la subversión, estableciendo una interacción subjetiva con el público mientras les ofrecen un escenario para el empoderamiento personal y colectivo; ya que "la música y la interpretación queer no solamente reflejan las realidades queers, sino que también ofrecen a la gente una forma de modificar estas realidades y las anticipa a formas de ser más flexibles y deseables" (Taylor, 2008: 240).

Como señalo en los casos de estudio de esta tesis es difícil determinar de qué manera las Djs subvierten cánones musicales desde la propia música, (tratándose en concreto de música electrónica, donde no hay texto), pero sí observo una reapropiación o transformación de subestilos musicales, como denotan los nombres

con los que definen sus estilos algunas Djs. Por ejemplo, Dj Elektroduenda (del colectivo *LesFatales*, Barcelona) pincha *Elektrovarieté*, lo que incluye rock-punk de muchos de los grupos Riot Grrrl (véase anexo 1). Aunque el hecho de huir de la música electrónica comercial o ‘handbag’, como ha anotado Taylor para sus grupos, también supondría un gesto queer por parte de esta escena de música electrónica que estudio, ya que igualmente ofrece una resistencia doble, a los espacios heterosexistas y a los homogeneizados por la cultura comercial gay y lésbica.

#### 1.4. Fuentes

Las fuentes que han servido para informar los casos de estudio se presentan en consonancia con el carácter posmoderno del objeto de estudio, y la metodología de esta tesis. Podemos decir que la principal fuente de información ha sido Internet - redes sociales, revistas electrónicas, páginas web personales y artículos digitales, así como el acceso a plataformas digitales musicales (detalladas en el anexo 3). El recurso de Internet ha sido además imprescindible para hacer esta tesis pues una gran parte de la consulta de bibliografía especializada la he hecho a través del acceso a libros electrónicos. Esto lo he llevado a cabo gracias a una ‘ruta’ específica con la Biblioteca de la Universidad de la Rioja, que con un registro personalizado te permite acceder a revistas electrónicas internacionales; diccionarios digitales (como el Grove y Oxford Music), bases de datos (como el RILM), e incluso a monografías completas digitalizadas.

Por otro lado han sido imprescindibles los flyers (véase glosario) que he ido acumulado para cada fiesta desde 2008 para el colectivo catalán de *LesFatales*, y desde 2012 para la fiesta de *Miss Moustache* en Madrid. También incluyo aquí los correos electrónicos personales que han conducido las entrevistas de las respectivas informantes, ya que forman parte de una comunicación virtual y de alguna manera son un recurso digital para la investigación. En efecto el uso de Internet ha sido parte instrumental para el proceso y elaboración de esta tesis, pues se presenta en la actualidad como un medio tecnológico poderoso de comunicación, “un instrumento que permite poner a nuestra disposición una gran cantidad de información a bajo coste” (Pons, 2006: 110). Tal vez esta disposición masiva de datos en la red nos obliga a ser más críticos y perspicaces que nunca, ya que a esta



característica de democratización generalizada de la información se añade “el riesgo de desorientación y la pérdida de tiempo” mientras intentamos lograr la documentación adecuada. Con esta nueva manera de conseguir e intercambiar información se plantean nuevas disyuntivas para los investigadores. De acuerdo a Pons, entre los principales cambios que se plantean están el método crítico con el que abordar un nuevo tipo de fuente (virtual); el desplazamiento del concepto de autoría, pues muchos textos aparecen reelaborados de forma colectiva; y por último también se modificaría “la escritura histórica, pasando de ser de tipo jerárquico y cerrado a otra mucho más desordenada y abierta” (2006: 111). Esto conllevaría una transformación en la recepción de la información donde coexisten tanto la escritura impresa como la digital cuando los usuarios e investigadores necesitan combinar diferentes tipos de lectura. Sin embargo, aunque todos estos cambios acelerados hayan supuesto sentimientos encontrados y cierto escepticismo detractor, añadido a un ‘nuevo analfabetismo’ mayor del imaginado, lo cierto es que las pantallas (ordenador, tableta, reader ebooks, etc.) no suponen una amenaza al soporte ‘libro’ de papel, por el contrario y de diferente manera “constituyen un poderoso instrumento de difusión de la cultura textual” (Pons, 2006: 113).

Una de las cosas que he observado durante mi investigación es la profusión de textos específicos para mi tema de tesis en otros idiomas, principalmente inglés. Esto me ha obligado a estudiar el idioma para mejorar mi nivel y alcanzar con éxito el volumen de textos que he tenido que leer. Como apunta Pons, haciendo referencia a la cantidad de ‘ruido informativo’ que nos podemos encontrar mientras intentamos encontrar nuestro objetivo en la red, una de las cosas que destacan en esta búsqueda es que

la mayor parte y la más sustanciosa información disponible está en inglés, lo cual significa dos cosas: por un lado, que el desconocimiento de esta lengua o la falta de unos mínimos rudimentos de lectura reduce enormemente su aprovechamiento y, por otro, que esos contenidos se corresponden con las necesidades de usuarios mayoritariamente americanos o anglosajones (2006:116).

En efecto, esta realidad idiomática ha sido en un principio un hándicap en mi investigación y algo que ha añadido un esfuerzo extra al curso de la misma, pues hasta que he mejorado mi nivel de lectura en inglés el tiempo que he necesitado ha sido mayor y eso ha retardado el proceso. Además, y como dice Pons, toda esta enorme información que encontraba en inglés estaba contextualizada en relatos

concretos de escenas musicales norteamericanas, inglesas, australianas o alemanas. En comparación, apenas he encontrado monográficos y mucho menos textos académicos que me informaran del contexto español (ni siquiera en inglés, claro). Para esto he tenido que remitirme a páginas web dedicadas a música electrónica en España, así como a artículos que he filtrado contrastando información entre varias entradas sobre el mismo tema o asunto, solventando el problema de “transformar la información en conocimiento” (Pons, 2006: 120).

Tal vez una de las aportaciones de esta tesis sea el registro y análisis de todas las fuentes virtuales que me han remitido a una cantidad considerable de información en relación a la actividad de las mujeres en la música electrónica. Pues, como bien dice Anaclet Pons una de las características fundamentales del documento digital es su matiz cambiante, no sólo por el contenido en continua reelaboración colectiva, sino por su formato y ‘hospedaje’ virtual. Así, por ejemplo me he encontrado con páginas webs que fueron creadas hace 15 años y que en la actualidad están inoperativas o se han transformado en otro ‘sitio’. Es el caso de la red creada por Tara Rodgers en USA, llamada *Pink Noises* (véase apartado 3.2.1.3.) que comenzó en 2000 como una página web y estuvo operativa durante cinco o seis años para pasar en 2010 a la red social de Facebook. Mucha de la información compartida desde esa web por multitud de Djs y artistas desapareció con la página.

El uso de los flyers como recurso analítico ha sido muy importante, pues desde una sola portada podemos conocer la lista de Djs que participarán, el tipo de música, la temática y *dresscode* de la fiesta, el lugar y ubicación donde tendrá lugar, precio y forma de acceso, etc. Pero quizá lo más interesante sean las imágenes e iconos utilizados para captar nuestra atención visual, pues de aquí se desprenden características genuinas del grupo, artista o evento en cuestión y que en definitiva nos hablará sobre el carácter, identidad y personalidad del contenido que anuncie el flyer.

La cultura del flyer está ligada al surgimiento de la cultura de club y la música electrónica, en España a comienzos de los años 90. Como dice Manuel Menéndez

el habitat natural del *flyer* está ligado a los lugares en los que suena *ambient* electrónico y en los que habita la modernidad urbana (...) Los *flyers* son auténticos *collages* capaces de plasmar la extrema sensibilidad de sus autores para procesar creativamente las toneladas de materia visual con la que nos alimentamos a diario. Son muy sensibles a las mixturas de alta cultura con cultura popular (...) Destinado a morir con rapidez, el *flyer* es la versión

contemporánea de algunos de los experimentos más radicales del arte contemporáneo y recoge una tradición que contempla desde los *affiches* dadaístas al arte efímero de los sesenta, como el *mail art*<sup>10</sup>.

En Barcelona, concretamente, ha tenido mucha relevancia la ‘cultura flyer’ unida al desarrollo importante que ha tenido la música electrónica en la ciudad condal<sup>11</sup>. Allí nació el *Flyer Center* asociado al CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona), que en 2002 ya había organizado cinco ediciones del *Internacional Flyer Contest*, un concurso de diseño de flyers<sup>12</sup>. Como dice en otro artículo Javier Calvo (ese mismo año): “Hoy por hoy, resulta imposible imaginar cualquier paisaje nocturno y urbano que no esté rebozado de *flyers* (...) El *flyer* especializado en la escena electrónica está rodeado de una cultura contemporánea en constante movimiento y que apuesta por la libre creación”<sup>13</sup>. En efecto, en una década esta cultura de flyer ha girado del soporte en papel a la edición y difusión digital, sin duda una forma más potente de alcanzar a mayor público y que trasciende las fronteras de la localidad, aunque por estas características tal vez haya perdido algo de su encanto y exclusividad primigenia. No hay espacio en esta tesis para extenderme más con este apasionante tema que toca de lleno a las artes plásticas contemporáneas, pero tal vez deba señalar anecdóticamente que gracias al flyer que una de las organizadoras de *LesFatales*, cuando aún no las conocía, me dieron en mano allá por el año 2008, me interesé por el *underground* queer que se asentaba en Barcelona. Actualmente toda la publicidad y difusión de los eventos, tanto de *LesFatales* como de *Miss Moustache* se hace via Facebook, lugar virtual donde ‘cuelgan’ sus flyer digitales acompañados de un texto alusivo al tema de la

---

<sup>10</sup> Tribuna: “La cultura ‘flyer’”, *El País* 4 de marzo de 2002:  
[http://elpais.com/diario/2002/03/04/cvalenciana/1015273084\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/03/04/cvalenciana/1015273084_850215.html)  
(Consultada, 8/05/15)

<sup>11</sup> Este asunto se destaca en el documental recién estrenado: *Nitsa 94/96. El giro electrónico*:  
[http://www.dailymotion.com/video/x27yku2\\_nitsa-94-96-el-giro-electronico\\_music](http://www.dailymotion.com/video/x27yku2_nitsa-94-96-el-giro-electronico_music) (Consultada 20/01/15)

<sup>12</sup> En la actualidad no he encontrado referencia alguna sobre este concurso en la web y desconozco esta propuesta. En cuanto al ‘flyer center’ debe de estar inactivo porque la web: [www.cccb.org/flyercenter](http://www.cccb.org/flyercenter), que remite el artículo que menciono no dirige a ninguna página. Pienso que con la entrada de Internet y las redes sociales el flyer ha pasado de ser material a ser virtual para convertirse en una fuente publicitaria digital principalmente, aunque obviamente aún queden resquicios de su uso en papel, tal vez como un fetiche nostálgico de tiempos pasados. Otra historia sería el uso actual y extendido del flyer a pie de calle como reclamo para el consumo de copas o tapas en los bares de las ciudades, pero esto obviamente no pertenece ya a la ‘cultura flyer’ de la que estamos hablando.

<sup>13</sup> “Flyer’, la octavilla moderna”, *El País* 10 de enero de 2002:  
[http://elpais.com/diario/2002/01/07/catalunya/1010369250\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/01/07/catalunya/1010369250_850215.html)  
(Consultada 8/05/15)

fiesta. Sobre este tema he hablado en detalle en el capítulo 5, dentro de los apartados de los casos de estudio.



Imagen 1. Flyer de *LesFatales*.

En el encabezado vemos la temática de la fiesta y la consigna para el *dresscode* en otro tipo de letra más pequeña; el lema del colectivo 'fiestas queer...' así como información sobre las Djs, Vjs y performances. En la parte de arriba-derecha: fecha y hora; y abajo nombre de la sala y dirección.

Como podemos comprobar de la estética visual del flyer se desprende el principio DIY del colectivo, más cercano al queercore.



Imagen 2. Flyer de *Miss Moustache*

Encabeza el nombre del colectivo, logotipo y título; después la fecha y temática de la fiesta, debajo las Djs participantes. En el lateral izquierdo en vertical vemos lugar y hora.

La estética que muestra este otro colectivo madrileño tiende más a la representación visual de imágenes femeninas aludiendo a la temática de la fiesta. En este caso un juego visual de descaro paródico hacia la celebración 'comercial' de San Valentín haciendo un giro más canalla y sexual en lugar de romántico.

## 1.5. Estructura y metodología

Esta tesis se ha diseñado en tres bloques principales cada uno de los cuales desarrolla su contenido en diferentes capítulos y apartados.

En el bloque I se perfila el marco teórico y metodológico, así como una introducción de terminología imprescindible para esta tesis. Está dividido en dos capítulos: el primero contribuye a la elaboración teórica que apoya el diálogo discursivo para abordar el objeto de estudio de la investigación. De la misma forma la metodología explica la perspectiva etnográfica y cualitativa que ha dirigido el trabajo. Con la aclaración de términos (queer, camp) intento facilitar la lectura de la tesis, iluminando aquellos aspectos que forman parte esencial del eje discursivo. El segundo capítulo de este bloque supone una contextualización crítica en relación a la música popular, y en concreto a la música electrónica de baile, como articuladora de la sexualidad, subjetividad e identidad en interacción con los actores que la producen y consumen. Mi foco de atención se dirige a la especificidad de las mujeres Djs mientras exploro las causas y consecuencias de una exclusión histórica en la tecnología de la música y en el ámbito de la cultura de club. A la vez, se exponen factores socioculturales que han influido en la forma de explorar el cuerpo, la sexualidad y la identidad a través del baile, las drogas y demás dispositivos al servicio de la música electrónica que ‘interpretan, crean y producen’ las Djs.

El bloque II sirve para conocer la realidad global del trabajo colaborativo entre mujeres relacionadas con la música electrónica. A través de los diferentes apartados del capítulo tres se exponen los antecedentes históricos que han empoderado a las mujeres en la música electrónica. Estos colectivos y movimientos socioculturales han dejado su legado en la actualidad promoviendo espacios de acción y crítica para visibilizar a las artistas en todo el mundo. El final del capítulo supone una revisión crítica sobre las particularidades que viven las mujeres Djs en el mundo de la cultura Dj y la música electrónica, aún hoy ampliamente masculinizado.

El bloque III se dirige a contextualizar y describir los casos de estudio de la tesis: el capítulo cuatro nos introduce en la especificidad de la cultura de club (queer) como escenario previsto para la agencia queer, espacio de interacción subcultural

donde los sujetos se colectivizan en torno a determinadas manifestaciones musicales, estéticas e identitarias. Así, el capítulo 5, por último, nos acerca la realidad estudiada en España en torno a dos colectivos/eventos organizados y promovidos por mujeres (lesbianas) en relación a una escena emergente dentro de la música electrónica. En este capítulo se desgana el origen y motivación de estos casos de estudio para generar espacios de ocio y cultura musical 'de calidad' lejos de la comercialización y comodificación gay/lésbica conocida hasta ahora. Finalmente se hallan las conclusiones.

En cuanto a la metodología, esta investigación se apoya en la interdisciplinariedad de los estudios culturales, teoría queer, así como estudios de la música popular realizados desde un enfoque postfeminista para la discusión del cuerpo, la sexualidad y la identidad en interacción con la música. Esta base teórica se ha dirigido al estudio cualitativo ya que "como las aproximaciones queer socavan el sujeto sexual (y de género) estable ahora concebido como fluido, desdibujado y contingente, la prevalencia de los métodos cualitativos en los estudios queer no sorprenden" (Browne y Nash, 2010: 11). Sin embargo, y de acuerdo con Browne y Nash<sup>14</sup> debo aclarar que no hay un 'método queer', es decir no hay métodos ni técnicas de investigación específicos, aunque las epistemologías queer metodológicamente requieran de métodos cualitativos. En este sentido "las vidas queer pueden ser llevadas a través de una plétora de métodos, y todos los métodos se pueden poner en la tarea de cuestionar las normatividades – una posición política que infunde procesos de investigación con consideraciones éticas" (Browne y Nash, 2010: 12). Por esto los estudios queer asumen la interdisciplinariedad metodológica, como Halberstam (2006) propone, de una forma 'carroñera', donde lo queer es utilizado para desestabilizar lo que se entiende por 'natural' del sujeto humano y las

---

<sup>14</sup> Editado por estos autores *Queer Methods and Methodologies* (2010), proporciona la primera consideración sistemática de las implicaciones de una perspectiva queer en el seguimiento de la investigación social científica. Este volumen da en la clave de cuestiones contemporáneas con respecto a las implicaciones metodológicas para la investigación de la ciencia social abordada desde diversas perspectivas queer, y explora las limitaciones y potencialidades del empleo queer con las técnicas y metodologías de investigación de la ciencia social. Desde una amplitud de contribuciones (USA, Reino Unido, Canadá, Suecia, Nueva Zelanda y Australia), este volumen internacional apelará a cualquier investigación que persiga las intersecciones entre la investigación científica social y las perspectivas queer, así como aquellas que se empleen con las consideraciones metodológicas en la investigación de las ciencias sociales más ampliamente [resumen de la editorial Ashgate: <http://www.ashgate.com/isbn/9780754678434> (Consultada 11/05/15)].

subjetividades, las relaciones de poder, la naturaleza del conocimiento y su manera de producirlo.

En líneas generales, entendemos la etnografía como un método de investigación “para procesar datos derivados de la observación directa del comportamiento en una sociedad particular” (Cohen, 1993: 123). Así, serán necesarias diferentes técnicas para la exploración de los casos de estudio desde una aproximación etnográfica que contemple las relaciones sociales y ponga énfasis en la música popular como una práctica social y un proceso<sup>15</sup>. De esta forma los modelos teóricos serán discutidos (comparativa y holísticamente) desde los datos empíricos obtenidos de entrevistas, análisis textuales y observación participante. En relación a esta última consideramos la inmersión del investigador dentro del mundo que está dispuesto a investigar por un tiempo determinado, para poder acercarse así a las relaciones, actividades y significaciones que se ofrecen entre los sujetos que participan de ese mundo. Previa a esta inmersión y durante su desarrollo será necesario el apoyo teórico, pero no como un guión que deba ajustarse a la realidad que se estudia, es decir como ‘una agenda teórica que ya está decidida’. Como dice Esther Newton se debe lograr el equilibrio entre el testimonio de los ‘nativos’ y las concepciones teóricas que se hayan formulado *a priori* hacia el contexto que se investigue (citado en Halberstam, 2008: 170). Esta aproximación etnográfica se ha llamado también ‘bottom up’ (de abajo arriba) y se desarrolla desde lo particular a lo general, al tiempo que lo general es estudiado dentro de lo particular y la teoría no procede de los datos empíricos pero es informada por ellos (Cohen, 1993: 133). Esta perspectiva viene a destacar la importancia de la contextualización social en el estudio etnográfico ya que “el contexto social debe ser enfatizado para aclarar que los significados derivados de un texto están relacionados con las lecturas de personas, tiempos y lugares específicos” (Cohen, 1993: 135).

---

<sup>15</sup> Sara Cohen anota que a comienzos de los años 80 Simon Frith se lamentaba del hecho de que el estudio de la música popular (principalmente el punk) se hiciera desde la biblioteca y no se dirigiera a una investigación etnográfica, la cual trata la música popular como una práctica social en proceso. A principio de los años 90 Cohen sigue observando que la literatura sobre música popular permanece aún falta de etnografía (1993: 123). Veinte años después de la declaración de Cohen la etnografía esta siendo un método fundamental para la investigación queer, en todas las disciplinas incluida la musicología, como así demuestran los estudios recientes dentro de la música popular citados en esta tesis (Taylor, 2012a; Buckland, 2002; Farrugia, 2012; etc.). Para una revisión metodológica del término véase BROWNE, Kath y NASH, Catherine J. (Eds.) (2010) *Queer Methods and Methodologies. Intersecting Queer Theories and Social Science Research*. Ashgate Publishing

Ahora bien, el proceso de recolección de datos a través de diversos métodos que incluyen la entrevista, la observación participante, los materiales virtuales y visuales (fotos, flyers, videos, etc.), el análisis textual, así como el compromiso auto-etnográfico, nos llevará a la reflexión en el trabajo de campo sobre música y sexualidad/identidad, no sólo a través de las metodologías citadas, sino también a través de las implicaciones de los propios investigadores. Pero como argumenta Alison Rooke “una aproximación reflexiva requiere que entendamos que el ‘trabajo de campo’ tiene fronteras flexibles (para lo cual el etnógrafo está emocionalmente interconectado), y reconoce siempre las identidades y subjetividades adecuadas que los etnógrafos habitan” (citado en Browne y Nash, 2010: 17). Con esto quiero decir, que desde una ‘perspectiva queer etnográfica sociológica’ el investigador ocupa lugares intercambiables y fluidos como sujeto dentro y fuera de la investigación. De alguna manera ésta ha sido mi posición mientras hacía un ‘trabajo’ autoetnográfico, implicándome en la escena lesboqueer como participante de la misma, sexual e identitariamente, ya no como mera observadora a distancia, sino como parte del grupo/audiencia que vivía en interacción con la música y el resto de la gente. Al igual que la mayoría de académicos queer que estudian sobre ‘mundos sociales’, me situó en esta posicionalidad inestable que requiere de una ‘transparencia’ para la investigación queer. A su vez, esto me ha capacitado para explorar mi propia identidad multifacética que se entreteje con los otros ‘yoes’ públicos y privados.

Son múltiples los autores que apoyan la idea de que esta fluidez y ‘transparencia’ en los procesos de investigación “cambia a los investigadores así como crea conocimiento”, y que “las diferentes formas de análisis textual y literario encontrado en la mayoría de los trabajos teóricos queer, puede ser fructífero tratado en los asuntos más tradicionales de la antropología sobre el ‘campo’” (Browne y Nash, 2010: 19). He de aclarar que mi trabajo de campo ha tenido una parte autoetnográfica fugaz y discontinua que se ha documentado principalmente desde la vivencia ‘in situ’ más que de la entrevista estructurada y dirigida, pues de acuerdo con el tono ‘fluido y efímero’ del evento, de ese ‘mundo social’ a conocer y documentar, me parecía más apropiado y ‘directo’ mimetizar con las personas y el espacio para lograr un relato ‘transparente’ y sobre todo empático. Esto me proporcionaba cierta ‘invisibilidad’ como investigadora y una complicidad necesaria para alcanzar a conocer una escena ‘ajena’ a mi diario de vida, a mi cotidianidad de



la ciudad donde vivo. De esta forma, he llegado a ser 'queer' en mi forma de pensamiento teórico, no tanto en mi vida cotidiana, y en mi manera de interpretar el objeto de estudio de este trabajo.

Por tanto, esta tesis se fundamenta en métodos (auto)etnográficos para la obtención de fuentes capaces de recoger historias de vida y hechos socioculturales en torno a la cultura de club lesboqueer y la música electrónica que hasta ahora no se habían documentado. Aunque este estudio se hace a nivel local y parcial, se enmarca dentro de contextos más amplios de escenas musicales queer, y de discursos globales sobre música electrónica y mujeres. Para esta contextualización me he servido de bibliografía relacionada con otros escenarios geográficos que compartían la misma perspectiva de esta tesis. En definitiva basados en el estudio autoetnográfico de grupos sociales e individuos y sobre sus prácticas musicales, significados y discursos relativos al consumo, la subjetividad e identidad relativos a la música popular en el contexto del día a día.

En resumen, y como dicen Holman-Jones y Adams

la autoetnografía queer (como método de investigación queer) permite viajes de autoentendimiento que son relacionales y no restrictivos por los límites de las categorías mientras propone retos a las ideologías y discursos normativos. La autoetnografía queer busca crear transformación y liberación en las formas de reconocer y abarcar la fluidez y la contingencia, abrirse a más formas de ser en el mundo, o sea una aventura política" (Browne y Nash, 2010: 21).

Es necesario comentar que la recogida de datos para la investigación no siempre ha sido fácil, pues dependía de la 'localidad', es decir de posibles desplazamientos a la ciudad (Madrid y Barcelona) donde se producen los eventos que documento. Además, a esta dificultad hay que añadir la temporalidad, pues no siempre ha sido posible coincidir con un evento/ fiesta para poder ir, por falta de tiempo o dinero, o ambas cosas. Sin embargo, estas dificultades las he intentado solventar a través de la comunicación electrónica con las informantes y la etnografía virtual.

He de hacer referencia a la etnografía virtual como parte del método de recogida de datos que ha supuesto el trabajo para esta tesis. Como ya he especificado en el apartado anterior, Internet ha sido una herramienta imprescindible para hallar innumerables fuentes. Sin este poderoso y posmoderno recurso obtener la información necesaria hubiera sido imposible y el resultado de la tesis incompleto.

Esto no quiere decir que haya desestimado el soporte en papel de mucha bibliografía que ha apoyado la elaboración y discusión teórica. Pero en definitiva, la información y comunicación con la realidad actual, que sucede al tiempo que escribo y documento, ha sido mayoritariamente virtual. Incluso podría decir que alguna de las realidades 'musicales' que he encontrado y documentado se han organizado exclusivamente desde Internet, es decir han sido, o siguen siendo, principalmente virtuales. Es el caso por ejemplo de la organización internacional, o colectivo female: pressure (véase apartado 3.2.1.1.), o del más reciente She makes noise (véase apartado 3.2.1.6.), que surgió como un colectivo-idea a través de la plataforma de microblogging tumblr y que este año ha realizado su primera edición presencial como festival de música electrónica y mujeres en Madrid. Esto puede corroborar que la tecnología, Internet, es capaz de crear medios sociales 'reales', más allá de la presencialidad física, que se expanden de una forma rizomática gracias al alcance de la red y que hacen posible los intercambios y encuentros que no podrían suceder de otra forma. Refutando el escepticismo de Christine Hine, me atrevo a afirmar que Internet posee cualidades intrínsecas con cierta capacidad de transformación social (Hine, 2004: 17). De hecho, una de las premisas de esta tesis es reafirmar que las redes virtuales creadas como objetivo de colectivización de mujeres relacionadas con la música electrónica, no sólo han visibilizado el trabajo y proyección laboral de estas artistas sino que han generado una plataforma de trabajo y colaboración imparables muy valiosas como sistema de empoderamiento tecnológico y social para ellas (véase apartado 3.2.).

Algunos asuntos que plantea la etnografía de Internet son las relaciones y fronteras entre: virtual/real, autenticidad y autoría, la experimentación de las identidades, y vida online y offline (Hine, 2004: 18). Estos planteamientos surgen de acuerdo a una necesidad de cambio en el tratamiento metodológico de un medio, Internet, que "parece disgregar la noción de 'límites'", teniendo en cuenta la perspectiva que considera Internet como artefacto cultural, es decir "un producto de la cultura, una tecnología que ha sido generada por personas concretas, con objetivos y prioridades contextualmente situados y definidos (...)" (Hine, 2004: 19). Hasta la fecha, según Hine, los estudios de Internet se han centrado en su status en tanto cultura, omitiendo su posibilidad de comprensión como artefacto cultural. La autora apela a la consideración de ambas dimensiones, algo "necesario para

repensar las relaciones entre espacio y etnografía” (Hine, 2004: 19). Se establece con esto una nueva forma de entender la etnografía, al tambalearse alguna de sus asunciones centrales como son la interacción y la experiencia cara a cara, aunque como dice Christine Hine

Realizar una investigación etnográfica a través de la ‘comunicación mediada por ordenador’ abre la posibilidad de enriquecer las reflexiones acerca de lo que significa ser parte de Internet. También se gana simetría en la exploración, pues el investigador emplea los mismos medios que sus informantes (2004: 20).

En resumen, una etnografía de Internet podría estar adaptada y comprometida con las relaciones y conexiones y no tanto con la localización, a la hora de definir su objeto de estudio. A mi entender, esta ubicuidad espacial, también está relacionada con la temporal, pues como he sugerido antes, la fluidez e inestabilidad de los sitios web, de la información y soporte que ofrecen a los usuarios está sujeta también a lo efímero y cambiante siempre dependiendo del movimiento de dichos usuarios en la red. Christine Hine dice al respecto que “más que transcender el tiempo y el espacio, Internet puede ser representada como una instancia de múltiples órdenes espaciales y temporales que cruzan una y otra vez la frontera entre lo online y lo offline” (Hine, 2004: 21). Estemos de acuerdo o no con Hine, los planteamientos sobre una nueva forma de entender la etnografía hecha a través de Internet es inminente para lo cual parece aceptable asumir nuevas perspectivas metodológicas que nos ayuden a experimentar y relacionarnos con la ‘vida’ social virtual.

## **1.6. Cuestiones teóricas y terminológicas**

### **1.6.1. De la musicología feminista a la musicología queer**

La musicología queer, como veremos en este apartado, se abre camino desde los estudios feministas en la música pero se apoya a nivel teórico en una revisión post-feminista<sup>16</sup>, análisis que cuestionará la identidad esencialista de las mujeres (lesbianas). Esta tesis se apoya en la base analítica propuesta por el

---

<sup>16</sup> Judit Butler, Adriane Rich, Monique Wittig y Teresa De Lauretis señalan la transformación que ha experimentado cierto feminismo hacia un punto de vista queer que pone en la base el cuestionamiento de la categoría ‘mujeres’ como algo estable, y o como una identidad con esencia propia (Sáez, 2004: 145).

pensamiento postfeminista y queer cuya proximidad lo explica muy bien Beatriz Preciado

Las multitudes queer no son post-feministas porque quieran o deseen actuar sin el feminismo. Al contrario, son el resultado de una confrontación reflexiva del feminismo con las diferencias que éste borraba para favorecer un sujeto político "mujer" hegemónico y heterocentrado (Preciado, 2003b).

De esta forma el postfeminismo, surgido de una nueva generación a partir de los movimientos identitarios de los años 90, pretendía redefinir las luchas y los límites del sujeto político "feminista" y "homosexual"<sup>17</sup>. En el plano teórico supuso una crítica al feminismo, realizado por las lesbianas y las postfeministas<sup>18</sup>: Donna Haraway, Judith Butler, Judith Halberstam en EEUU; Marie-Hélène Bourcier en Francia; y lesbianas chicanas como Gloria Anzaldúa, o feministas negras como Barbara Smith y Audre Lorde "van a criticar la naturalización de la noción de feminidad que inicialmente había sido la fuente de cohesión del sujeto del feminismo" (Preciado, 2003b). Ésta será la principal aportación del postfeminismo, que vinculada con la teoría queer en el mismo enfoque supone una confrontación reflexiva al feminismo de la diferencia, pues "no hay diferencia sexual, sino una multitud de diferencias" (Preciado, 2003b). De esta forma la vinculación postfeminista al pensamiento queer supondría una desestabilización de los principios hetero y homonormativos que atañe a la multiplicidad sexual e identitaria de los sujetos.

La aplicación de la perspectiva postfeminista-queer en esta tesis se propone analizar y sustraer los códigos sexuados en la música electrónica, tanto intra-, como extra-musicales. De esta manera, pongo énfasis sobre aspectos centrales para la musicología queer, en el estudio del cuerpo, la sexualidad y el deseo erótico como

---

<sup>17</sup> Por ejemplo Wittig es postfeminista por su denuncia vigorosa de los efectos conservadores del feminismo. Para ella será fundamental desenmascarar el carácter político de la categoría de sexo, categoría producida por el pensamiento dominante heterocentrado y masculino que supone una esclavización de las mujeres reducidas a esa categoría. La diferencia sexual opera en el sistema social marcando esa diferencia en un orden económico, político e ideológico (Sáez, 2004: 100). Una forma de romper con las categorizaciones sexuales y estereotipos de género implícitas en el lenguaje para referirse a 'mujer'/ 'hombre' puede ser la epistemología disidente propuesta por Beatriz Preciado, que distingue entre bio-mujeres/bio-hombres, aunque también ha propuesto hablar de poscuerpos, sujetos parlantes, o 'wittig' en homenaje a Monique Wittig.

<sup>18</sup> El cuestionamiento del sujeto político del feminismo consistió, entre otras cosas, en sacudir los fundamentos (y con ello la noción misma de fundamento) de la teoría y de la política de la identidad, y en promover opciones de resistencia no esencializantes, menos excluyentes, atentas a sus efectos totalizadores y articuladas más a partir de nociones de diferencia o de margen que de identidad (Bourcier en Preciado, 2002: 10)

articuladores potenciales de múltiples identidades donde se yuxtaponen no sólo el sexo-género, sino también la raza, nacionalidad o incluso la edad.

El sexo, el deseo erótico y la sexualidad han sido temas contruidos y expresados transversalmente en la música, sirviendo en este proceso a los intereses de la cultura heteropatriarcal dominante. A lo largo de esta tesis veremos cómo la EDM ha desmantelado muchos patrones de género inmersos en el discurso musical tradicional, desjerarquizando roles sexuales, tanto desde la propia música como desde la pista de baile, y ofreciendo un escenario favorable a la expresión de múltiples subjetividades.

Un primer paso hacia un análisis deconstructivo postestructuralista en la música fue la famosa publicación de Susan McClary *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality* (1991). En este texto, McClary abría una brecha en el discurso hegemónico occidental en la historia de la música y alentaba a la naciente Nueva Musicología a incorporar otros parámetros de crítica y objetos de estudio como el sexo, la sexualidad, y el género<sup>19</sup> en la formación de la identidad. Hasta entonces la musicología feminista había sido fundamentalmente compensatoria en la elaboración de una historia de la música de las mujeres. Entonces, los años 90 serán protagonistas de nuevos aires dentro de la musicología feminista dispuesta a abrir camino a estudios dentro de la música aún en la periferia académica, como por ejemplo los estudios de gays y lesbianas - *Musicology and Difference*, 1993 de Ruth Solie. A partir de ahí se cimentaban intereses académicos hacia la musicología queer, apartado que se centraría explícitamente en los temas de sexualidad, cuerpo, subjetividad y género en la música, dando especial atención a las particularidades de la música y vida de gays y lesbianas.

---

<sup>19</sup> Sexo y sexualidad se presentan como categorías fundamentales de la experiencia humana. El sexo es usado a menudo para denotar una categoría más amplia dentro de la cual encajan diferencias culturalmente percibidas entre hombres y mujeres; en el discurso académico moderno la discusión de estos asuntos normalmente se incluyen dentro de la consideración de género. La sexualidad, entendida más como un fenómeno de origen relativamente reciente que como algo fijo y con una esencia transhistórica, se refiere a la producción cultural que configura las relaciones entre prácticas sexuales e identidad; de esta forma no solamente contribuye a un sentido personal e interior del yo, sino que sirve también como nexo para las relaciones de poder (entendidas éstas como productoras de significado). Tanto el sexo como la sexualidad han afectado a la composición y comprensión musical; pues del análisis de la forma y procesos armónicos se derivan significados sexuales que ilustran cómo la música puede fomentar la construcción de las sexualidades dentro de la sociedad (Jeffrey Kallberg. "Sex, sexuality." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41236> (Consultada 29/04/15)

Elegir este camino dentro de la musicología queer ha sido para todos sus adeptos, entre los cuales me incluyo, un posicionamiento personal y ‘salida del armario’ académico, pues es posible que al interés por escribir desde esta perspectiva le acompañe una necesidad activista política. Philip Brett, principal pionero de este campo ya lo expresaba en el artículo “Are you Musical? Is it Queer to be Queer?” en 1994, donde dice que “la musicología llega a ser un acto político para académicos/as gays y lesbianas” pues ya no suprimirán más ese aspecto de sí mismos antes despreciado y ocultado por la musicología (y otras escenas) (1994: 374). En este artículo, Brett hace un repaso sobre los textos más influyentes de la musicología feminista y establece alianzas metodológicas con la misma.<sup>20</sup> El autor apela así mismo a la necesidad de “forjar nuevas relaciones con otras ramas de la academia, así como también emplearse con urgencia en los asuntos sociales y de la cultura contemporánea a través de la música” (1994: 374); sin duda esta será una de sus principales aportaciones.

En este recorrido hacia la musicología queer podemos citar algunos títulos clave<sup>21</sup>, precursores de un estudio postestructuralista en cuanto a sexualidad y música: el ya citado *Feminine Endings* (McClary, 1991); *Queering the Pitch* (Brett, Wood & Thomas, 1994); *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity* (Whiteley, 2000) y *Listening to the Sirens: Music Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig* (Peraino, 2006). Estos libros han vertebrado mis búsquedas bibliográficas, para centrarme *a posteriori* en el ámbito de la música popular electrónica y las subculturas *queer*.<sup>22</sup> A partir de aquí, se hace indispensable citar, *Queering the Popular Pitch* (Whiteley & Rycenga, 2006), un compendio de artículos dedicados a las subjetividades *queer* en la música popular de ámbito

---

<sup>20</sup> Probablemente Philip Brett sea uno de los musicólogos que se vieran instigados a conocer las ideas teóricas de Michael Foucault por el musicólogo David Laing (*One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*, 1985), autor clave dentro de los estudios queer (Scott, 2011: 3).

<sup>21</sup> La lista de algunas publicaciones desde una perspectiva postfeminista queer y en relación a la música pop y rock podría ser esta: *Signed, Sealed and Delivered: True Life Stories of Women in Pop* (Steward & Garratt, 1984), *The Sex Revolts: Gender, Rebellion, and Rock 'n' Roll* (Reynolds & Press, 1995), *Sexing the Groove: Popular Music and Gender* (Whiteley, 1997), *Frock Rock: Women Performing Popular Music* (Bayton, 1998), *Too Much Too Young: Popular Music Age, and Gender* (Whiteley, 2003), *Gender in the Music Industry: Rock, Discourse and Girl Power* (Leonard, 2007), *Oh boy! Masculinities and Popular Music* (Jarman- Ivens, 2007), *Audible Traces: Gender, Identity, and Music* (Barkin & Hamessley, 1999), *Music and Gender* (Moisala & Diamond, 2000)

<sup>22</sup> Otros dos libros de referencia para el estudio queer en la musicología histórica son *The Queer composition of American Sounds* (2004) de Nadine Hubbs; y *Queer Episodes in Music and Modern Identity* (2002) editado por Sophie Fuller y Lloyd Whitesell. Ambos monográficos centrados en la modernidad del s XX desde la visión queer.

angloamericano. O el más reciente, el libro de la australiana Jodie Taylor, fruto de su tesis, *Playing it Popular Music, Queer Identity and Queer World-making* (2012), publicación de gran ayuda para contextualizar mi trabajo, pues partiendo de una metodología etnográfica y una base teórica postfeminista y queer, trata de las subculturas *queer* en la escena musical local de Brisbane (Australia) y la cultura de club queer en Berlín.

En el contexto español hay pocas, por no decir ninguna, referencias o textos musicológicos elaborados específicamente desde un enfoque queer. Sin embargo, es de recibo nombrar el trabajo de Pilar Ramos *Feminismo y Música* (2003) que incluye un capítulo dedicado a la crítica hacia la musicología feminista. En este texto ya planteaba en un sentido posmoderno cierta inclinación reduccionista en los estudios feministas de la música, algo que claramente apunta hacia una revisión crítica en la metodología empleada para este aparato de la musicología (Ramos, 2003: 145).

Por otro lado, en el Congreso Internacional - *Música y Corpografías. International Conference: Music and Body Matters*,<sup>23</sup> en el cual participé como oyente y comunicadora<sup>24</sup>, surgió un espacio donde se planteó la necesidad de abarcar la musicología queer por su aportación metodológica al estudio de la música popular y clásica en España. Un año después de este Congreso, María Palacios publicaba *Feminismos expandidos, queer y poscoloniales en la musicología histórica* (2013), un texto donde se apela a la incorporación crítica *queer* en la historiografía de la musicología española. De acuerdo con Palacios, probablemente la musicología queer es un espacio académico que toma de la interdisciplinariedad para la investigación (estudios culturales, filosofía, sociología antropología cultural)<sup>25</sup> dejando claro que no es un método en sí misma. Sin embargo la gran aportación del

---

<sup>23</sup> Logroño, junio de 2012. Musicólogas organizadoras: Susan Campos, Teresa Cascudo y María Palacios.

<sup>24</sup> Título de la comunicación: *Mi Cuerpo Que Baila, Mi Cuerpo Que Pincha. Construcción De Identidad De Género En La Música Electrónica De Baile*.

<sup>25</sup> Los estudios queer se consideran uno de los modelos teóricos, junto con la antropología, sociología, psicoanálisis, estudios culturales, estudios poscoloniales, semiótica y feminismo, que usa la musicología crítica, llamada así por Joseph Kerman en *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (1985). Teniendo esto en cuenta, podemos considerar la musicología queer como una sección que pertenece al amplio campo de la musicología popular, que “se puede pensar como un campo post-disciplinario en la amplitud de sus formulaciones teóricas y sus objetos de estudio” y por tanto, se la puede considerar como una rama de la musicología crítica “que ha tendido, en la mayor parte, a interesarse en unas áreas particulares más que en otras, en aquellas de la industria de la música, su producción y audiencias” (Scott, 2011: 2).

enfoque queer ha sido traer al centro objetos de estudio que estaban en la periferia o en el limbo académico y hacer protagonista al contexto social, cultural y sexual de la práctica musical.

La emergente musicología *queer*, se ha sumado a la legitimidad de los estudios culturales y sociológicos en relación al significado social y cultural de la música; dando espacio a una nueva literatura musical en torno al cuerpo, la sexualidad y la construcción de género. Su enfoque analítico multidisciplinar se dirige a la dialéctica crítica, que introduce en el discurso académico

El grado de presión alrededor de la representación e interpretación de cualquier identidad que no sea la heterosexual, masculina, blanca y de clase acomodada (...) Además de: tratar con los roles y representaciones; con la deconstrucción de la academia musical para revelar su ideología implacable; con la producción y re-investigación de una historia que pudiéramos llamar propia; con la noción de música como el sitio de las políticas de identidad y formación identitaria; (...) con nuestra experiencia personal de música y el cuerpo; todas las cuestiones que, en otras palabras la musicología ha ignorado resolutivamente guardando firmemente para sí misma, en un esfuerzo de ser una disciplina masculina racional (Brett, 1994: 374)

La musicología *queer*, como dice Halberstam, con una “metodología carroñera”<sup>26</sup>, surge entonces para dar voz a ciertos aspectos, digamos poco ortodoxos de la academia musicológica, como son la expresión musical de subculturas identitarias no normativas, o las subjetividades que permanecen ocultas bajo la consideración de ‘perversiones’ o ‘desviaciones’<sup>27</sup> sexuales dentro de la música. Es en este apartado, más cercano a la etnomusicología, donde se ubica esta tesis al contemplar subculturas lesboqueer en España dentro de la escena de la música electrónica.

Pero si bien la teoría queer ha supuesto un recurso metodológico inestimable para tratar el paradigma del cuerpo y la sexualidad en la música, también es necesario plantear las críticas que ha suscitado precisamente por ser peligrosamente masculinista al centrarse en hombres, blancos y gays. Desde una perspectiva feminista lesbiana, Sheila Jeffreys afirma que la teoría queer es ampliamente hostil hacia las lesbianas, pues “se basa y apoya primeramente en

---

<sup>26</sup> Una metodología queer es, en cierto sentido, una metodología carroñera, que utiliza diferentes métodos para recoger y producir información sobre sujetos que han sido deliberada o accidentalmente excluidos de los estudios sociales del comportamiento humano. La metodología queer trata de combinar métodos que a menudo parecen contradictorios entre sí y rechaza la presión académica hacia una coherencia entre disciplinas” (Halberstam, 2008, p. 35).

<sup>27</sup> El sentido que tiene aquí la palabra ‘desviado’ no se refiere a una determinada expresión sexual depravada, sino que habla desde la neutralidad para escapar de las normas sociales prescritas.



articulaciones de masculinidad, lo que ella define como ‘el comportamiento de masculinidad dominante’. Por otro lado, Suzane Walters también asume que algunas veces la teoría queer “olvida la muy real y sentida experiencia de género que las mujeres, particularmente, viven bastante explícitamente” (citado en Taylor, 2012a: 150). Sin embargo, la profusión de trabajos en la actualidad dentro de la musicología queer dan cuenta de este interés por diversificar perspectivas identitarias que atañen específicamente a las mujeres, lesbianas, etc. y contrarrestan este acaparamiento androcentrista.

Un germen incuestionable para la investigación de las subculturas queer de mujeres fue el movimiento Riot de los años 90. Desde aquí han participado y se han inspirado mujeres artistas y activistas de todo el mundo influenciadas por las políticas postfeministas y queer. Taylor, parafraseando a Susan Driver (2007) sostiene que las chicas queer ven en la música un resorte

de inspiración y guía – más que las películas o las revistas- que acomoda representaciones más diversas de feminidad más allá de las ideas del *mainstream* de homogeneidad femenina heterosexualizada (...) Aunque la industria de la música puede contradecir esto, la propia música puede ofrecer a las mujeres un sitio para la expresión, el empoderamiento y la crítica –un espacio para citar e incitar unos a otros (Taylor, 2012a: 151).

Con todo esto, es lícito pensar que la musicología queer se ofrece entusiasta: a representar las particularidades sociohistóricas y contextuales de tantos músicos ‘escondidos’; a releer las codificaciones de la música perpetuadas por las políticas de género dominantes; y a documentar nuevas historias de la actualidad que dan cuenta de otras experiencias con la música y la sexualidad, con la subjetividad e identidad.

### 1.6.2. Postestructuralismo y postmodernismo en la base de la teoría queer: relación con la música electrónica

Porque su talento artístico reside en combinar el arte de otros, porque su interpretación está construida por la interpretación de otras personas, el Dj es la viva imagen del artista postmoderno (...) Ésta es la esencia del postmodernismo: robar estilos e ideas que ya existen y combinarlos de una forma creativa

Brewster y Broughton (2006: 27)

Vamos a entender los conceptos de este apartado como recursos del pensamiento filosófico de nuestra época que confluyen oportunamente con la musicología queer y con el objeto de estudio de esta tesis. Es honesto decir entonces que desde el posmodernismo<sup>28</sup> esta tesis no es objetiva o neutral, muy al contrario se posiciona, como he declarado en la introducción, desde la subjetividad de la que escribe. Por otro lado, sería imposible escribir el texto de este estudio sin contar con el postmodernismo, pues como explicaré a continuación, participa plenamente del mismo tanto en términos estilísticos o estéticos como filosóficos.

Como ya apuntaba Pilar Ramos hace una década “el postmodernismo ha supuesto el cuestionamiento de varias nociones tradicionales para la musicología”, ideas ancladas en la Ilustración como son el concepto de obra de arte y su autonomía, el canon, el ideal de objetividad en la música y el concepto estable de identidad (2003: 37). Todos estos supuestos fueron revulsivos para la nueva musicología emergente en Norteamérica allá en los años 80, que se afanaba por abrazar el deconstruccionismo derridiano para repensar el texto musicológico más formalista y positivista (Kerman, *Contemplating Music*, 1985). Si bien, la musicología feminista, que despuntaba al tiempo que la nueva musicología, no se veía del todo

---

<sup>28</sup> Según Dell’Antonio este término contiene diversos y contradictorios significados usados para describir tendencias estéticas así como aproximaciones críticas a comienzos de los años 70. Hay un debate considerable sobre si sus parámetros son cronológicos o filosóficos, y acerca de la naturaleza de su relación con el modernismo (2014), *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press (consultado, 5/05/15).

El postmodernismo se considera una crítica a las ideas modernistas encapsuladas en el pensamiento de la Ilustración, el valor de la objetividad, la racionalidad y los métodos científicos de entendimiento del mundo social y natural. En contraste el posmodernismo valora la crítica subjetiva, la investigación crítica y los análisis contextuales. Como autores clave en esta línea de pensamiento encontramos a Jean-François Lyotard (*The Postmodern Condition*, 1979) y a Fredric Jameson (*Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, 1984) quienes entendieron el posmodernismo más como “un cambio epistémico a gran escala” que como una nueva metodología creativa o académica. En este cambio las metanarrativas universales del pensamiento occidental (como la existencia de una verdad singular) que había ilustrado el conocimiento científico y científico social de los últimos dos siglos, estaba comenzando a desenmarañarse (Taylor, 2008: 37).

favorecida por el posmodernismo al verse cuestionados la validez de sus 'conceptos' básicos: mujer, hombre o género (Ramos, 2003: 35). Tal vez ahora, con perspectiva del tiempo podamos entender la necesidad de choque con esos 'conceptos' básicos para que el posmodernismo haya logrado pleno sentido dentro del posfeminismo y la teoría queer. Este 'maridaje' académico ha confabulado amablemente con la posmodernidad además en la deconstrucción<sup>29</sup> del esencialismo al que tienden conceptos como raza, etnia, clase, género, edad, sexualidad y toda la serie de binarismos amparados por el discurso cultural hegemónico (mente/cuerpo, razón/emoción, etc.). Todos estos conceptos construidos histórica y socialmente, y por tanto inestables y flexibles, según los teóricos posestructuralistas desde un enfoque queer (Butler, Halberstam, entre otras) han sido cuestionados por la crítica posmodernista ya que

Desde que el posmodernismo está basado en el discurso crítico, puede también haberse visto como resultado de una conciencia mayor de diferencia: en este sentido, una crítica posmoderna de la cultura cuestiona el poder de las hegemonías institucionales Euro/Norteamericanas (correcta o erróneamente asociadas con el modernismo) que pasan por alto importantes diversidades de experiencia y valor basadas en el género, la raza, la clase y/o la geografía. Así, la academia posmoderna de la música busca evitar aproximaciones universalistas tratando de validar voces subalternas que hablen de la especificidad de lugar o experiencia personal (Dell'Antonio, 2014).

En este sentido, podemos aceptar conformes el posmodernismo y postestructuralismo<sup>30</sup> como pasajes certeros para el mecanismo crítico de la musicología queer a la institución patriarcal musicológica, pues

---

<sup>29</sup> El concepto de deconstrucción formulado por Derrida es un principio del postestructuralismo que sugiere que uno no puede nunca encontrar una verdad o significado fijo dentro de los textos filosóficos o literarios porque el significado es expresado a través del lenguaje, y el lenguaje es inherentemente elusivo. Derrida se opuso a la lógica binaria del pensamiento occidental, y usó la deconstrucción para dismantelar la terminología exclusivista de verdad/falso, bueno/malo, natural/ no natural, racional/irracional, así como para ilustrar que los significados no son inherentes a las cosas o las acciones en sí mismas, sino que están creadas por las palabras y su relación con otras palabras (Taylor, 2008: 39).

<sup>30</sup> El postestructuralismo "interroga la constitución de sujetos a través de estructuras simbólicas, argumentando que un sujeto autónomo no existe antes de la estructura que nosotros usamos para entenderla" (Taylor, 2012a: 15, N.del T. 3). Nosotros basamos nuestro conocimiento a través de un sistema de lenguaje que contrapone términos, es decir entendemos esos términos en relación a su opuesto. Así, este sistema binarista de opuestos (mente/cuerpo, hombre/mujer, hetero/homosexual, racional/emocional, público/privado, masculino/femenino) perpetúa estructuras simbólicas de relaciones de poder desigual entre el término primero y el segundo.

El postestructuralismo es una teoría de conocimiento y lenguaje tipificado por el trabajo de Michael Foucault, Jacques Lacan y Jacques Derrida. Emergente en Francia durante los años 60, los postestructuralistas redescubrieron del lingüista postestructuralista de Ferdinand de Saussure, quien declaró a comienzos del s XX que el lenguaje era un mecanismo productivo, más que un mecanismo representacional, pues el lenguaje construye la realidad y no sólo la describe (Taylor, 2008: 38).

Basada en la lógica deconstructiva del postestructuralismo, la teoría queer se dirige hacia un rango de argumentos a través de ciertas disciplinas que incluyen la filosofía, los feminismos de la segunda ola y postmodernos, y los estudios de gays y lesbianas (Taylor, 2012a: 15)

Como veremos a lo largo de este capítulo, el enfoque crítico del posmodernismo, su implicación social y cultural, y la estética posmodernista apoyada en la ironía y el idealismo utópico se hacen explícitos en la teoría queer. De acuerdo con Jodie Taylor<sup>31</sup> dicha teoría es

derivada de la posmodernidad, y desde una perspectiva queer la crítica del posmodernismo a la identidad, racionalidad, esencialismo y objetividad han sido enormemente beneficiosas para la disolución de condiciones y categorías fijas e impermeables y para el estudio de identidades fluidas, estados de multiplicidad, y el género y sexualidad queer (Taylor, 2008: 37)

Las confluencias del postmodernismo y postestructuralismo, ya inmersas en el discurso queer, en la música popular son enormemente útiles para entender el desarrollo estético-musical de la música electrónica de baile, pues

La música asociada con la cultura Dj –producida a través de la referencia, la cita y el montaje– es una forma de arte posmodernista por excelencia. Comparte una aproximación común con el movimiento vanguardista del modernismo clásico, a través del criticismo postmoderno literario y filosófico, el sampling como un principio estético es toda una afrenta para la filosofía Aristotélica del arte. La música del Dj capta forzosamente nuestra atención (para entender) que todos los productos estéticos de hoy son un ensamblaje de fragmentos y ecos de textos anteriores. Análoga a la visión de Roland Barthes y Julia Kristeva, la cultura Dj es la versión musical de un ‘texte générale’ de sonidos<sup>32</sup>

En efecto, estos conceptos se muestran como indisociables para un estudio de la música electrónica y la construcción de la identidad en torno a la misma. Esta tesis no sería posible sin el soporte epistemológico que ofrece el posmodernismo y la herramienta de ‘desmontaje textual’ que nos propone el postestructuralismo.

Angela McRobbie apela en *Postmodernism and Popular Culture* (1994) a lo que ella llama el ‘postmodernismo feminista’, un acercamiento crítico válido para confrontar cuestiones culturales que de otra manera permanecerían sin formular. La aplicación de esta nueva visión en nuestra práctica académica y experiencia política supondría algún grado de transformación y cambio (1994: 2). De esta forma McRobbie propone un modelo de cambio para la teoría cultural, la cual le permitió acercarse al estudio de la feminidad y las subculturas de las mujeres reorientando su

---

<sup>31</sup> Las citas que utilizo de esta autora para este apartado corresponden a su tesis *Playing it Queer: Understanding Queer Gender, Sexual and Musical Praxis in a ‘New’ Musicological Context*, 2008.

<sup>32</sup> Este fragmento es el resumen del RILM del artículo “Roland Barthes goes Club Culture: DJ-Musik und Postmoderne” En *Pop & Mythos: Pop-Kultur, Pop-Ästhetik, Pop-Musik*, Niessner, Michael, 143-150. Además de ser un libro en lengua alemana, idioma que no domino, no he podido acceder a dicho artículo.

perspectiva de análisis. Concretamente en el capítulo “Shut up and dance” de dicho libro, la autora se aproxima al análisis de la cultura joven británica teniendo en cuenta ‘los cambios en las relaciones de género’ desde los años 90. En este capítulo ella explora la repercusión del feminismo tras las representaciones de feminidad y las normas de género que circulan entre las chicas jóvenes en los medios de comunicación de masas. Así, concluye que las chicas operan en la actualidad con normas de género más flexibles y que ‘la feminidad ha dejado de ser –lo otro- del feminismo’. Con respecto a esto, Judith Halberstam<sup>33</sup> apunta que aunque McRobbie no estudió las feminidades punk dentro de las culturas *dyke* si que se encontró con un conjunto de *performances* de mujeres feministas y queer (Halberstam, 2006:12).

Estos ejemplos nos sirven para corroborar la utilidad del pensamiento posmodernista en esta tesis, pues al igual que los estudios citados se apoya en la interdisciplinariedad y la mirada intertextual entre diferentes formas culturales para desarrollar un vocabulario crítico, ya que “la teoría del posmodernismo feminista insiste en que escuchemos las voces de aquellos quienes disputan los términos de representación y quienes dicen ‘Esto no somos’” (McRobbie, 1994: 7).

---

<sup>33</sup> La autora hace un estudio sobre las subculturas queer representadas en las performances drag king norteamericanas y en una serie de bandas dyke punk emergentes como Bitch and Animal, Le Tigre, The Butchies, The Need, The Haggard, y Tribe 8, que -inspiradas por la articulación de la feminidad queer que ya planteara el feminismo de las Riot Grrrl- retan el entendimiento convencional del punk como territorio de dominación masculina y del queercore como un fenómeno ampliamente ocupado por los hombres gays (Halberstam, 2006: 12).

### 1.6.3. Términos problemáticos: Queer, Camp y performatividad de género

#### 1.6.3.1. Identidad, activismo y teoría Queer

Para entender la movilidad y divergencia etimológica de la palabra 'queer', conocida así desde el siglo XVI en inglés, tenemos que remitirnos a su origen 'dudoso y escurridizo'. Según Eve Kosofsky Sedgwick (*Tendencias*, 1994) "la palabra queer significa *across* y procede de la raíz indoeuropea *twerkw* (a través), derivando en latín en *torquere* (torcer), que a su vez dio en alemán *quer* (transversal y atravesar), y en inglés el adverbio *athwart* (de lado a lado)" (en Ceballos, 2005: 166). Aunque algunos autores piensan que hay relatos históricos que desde el siglo XVII asocian la palabra queer a identidades o comportamientos sexuales 'no normativos' y ha sido siempre utilizada de forma peyorativa, no es hasta el siglo XIX "cuando el término se documenta por primera vez usado en el sentido de 'homosexual' o 'sodomita' de una manera intencionada"<sup>34</sup> (Ceballos, 2005: 166). De esta forma y en relación a la identidad<sup>35</sup>, en un sentido actualizado de la palabra, 'ser queer' se puede referir a 'raro, excéntrico, extraño', adjetivos que trascienden su acepción exclusivamente sexual (y asociado en un principio a la 'homosexualidad masculina') de 'desviado, marica, bollera'. Pero, precisamente se ha evadido este uso de la palabra como sustantivo por evitar que caiga en categorizaciones y límites identitarios, principio del que realmente parte el uso actual de este término. En efecto, el término *queer* puede funcionar en una variedad de formas: como nombre – nombrando algo/alguien; como adjetivo – describiendo algo/alguien; como verbo – 'queerizando' algo/alguien; o como un adverbio –hacer algo 'queermente', de forma queer. Así queer "puede ser una aproximación política o ética, una cualidad estética,

---

<sup>34</sup> Ya en 1976 Michel Foucault en su primer volumen de *Historia de la sexualidad* dijo que: No hay que olvidar que la categoría psicológica, psiquiátrica, médica, de la homosexualidad se constituyó el día en que se la caracterizó —el famoso artículo de Westphal sobre las "sensaciones sexuales contrarias" (1870) puede valer como fecha de nacimiento— no tanto por un tipo de relaciones sexuales como por cierta cualidad de la sensibilidad sexual, determinada manera de invertir en sí mismo lo masculino y lo femenino. La homosexualidad apareció como una de las figuras de la sexualidad cuando fue rebajada de la práctica de la sodomía a una suerte de androginia interior, de hermafroditismo del alma. El sodomita era un relapso, el homosexual es ahora una especie (2005: 28).

<sup>35</sup> Moe Meyer ofrece una definición de *queer* basada en un modelo alternativo de la constitución de la subjetividad y la identidad social, como una oposición crítica al modelo "asimilacionista" de la clase media gay y lesbica, siendo la categoría *queer*, una clase crítica, opuesta al modelo burgués de identidad. Aunque la crítica *queer*, no solo se limita a los discursos en torno a la construcción de la identidad de género, sino que se dirige al espectro social marginado en todos sus parámetros (ideología, religión, clase, raza) (1994: 2).

un modo de interpretación o forma de ver, una perspectiva u orientación, o una forma de desear, identificar o desidentificar” (Taylor, 2012a: 14-15).

Freya Jarman Ivens corrobora esta característica polisémica de queer para decir que

confundir queer con homosexualidad es sugerir que queer es una identidad; pero es más válido que sea visto como una práctica, un proceso, un acto. Aunque esto no quiere decir sin embargo, que no haya vínculos entre queer y sexualidad (2011: 16).

Según esto, podemos pensar que las identidades queer son performances (también entran las identidades hetero), y como tal son “radicalmente variables, porque ser queer no supone ninguna vinculación a ninguna etiqueta ni deseo concreto” (Talburt, 2005: 41). Ser queer acaba con el esencialismo de la identidad, pues se trata de una “cuestión de derechos y ética, y no de lo que se es”, por lo tanto es una “acción continua que deconstruye los límites de género/sexo y sexualidad” (Talburt, 2005: 173-174).

En un sentido activista<sup>36</sup> “se podría decir que ‘queer’ hace referencia a formas de vida e identidades ‘diferentes’ que salen de la norma establecida por la ideología y los estereotipos dominantes” (Martín, 2006: 281). Es por esto que la subversión de la palabra como un insulto, pronunciada en primera persona, devuelve su carga violenta y transforma su sentido peyorativo en estrategias de disidencia al sistema heteronormativo. Pero, ¿cómo podemos entender esta fuerza semántica fuera del contexto anglófono que le ha dado origen a ‘queer’?

De acuerdo con David Córdoba, el principal motivo para mantener el término queer en inglés dentro de contextos hispanohablantes es porque su estrategia performativa deslocaliza el género y el sexo, pues aunque haya surgido en ámbitos de lucha y reivindicación norteamericanos, también se hace posible deslocalizarlo

---

<sup>36</sup> El activismo *queer* surge a finales de los años ochenta en el seno de comunidades como las lesbianas chicanas de California o las lesbianas negras y latinas que se rebelan contra su «extranjería» no sólo de la cultura dominante sino del propio movimiento de gays blancos y de clase media que decía representarlas. Las minorías sexuales excluidas por pobres, por negras, por seropositivas, por plumeras..., siguiendo la estrategia política del autonombramiento para adelantarse a la injuria, se apropiaron del término y lo utilizan como reivindicación de su ser desviado y dicen somos bollos, maricas, transexuales, osos, transgéneros, intersexuales, sadomasoquistas... somos queer (Trujillo, 2005: 29-30). La necesidad de distanciarse de esa ‘cultura gay’ aburguesada y asimilacionista será el detonante para convertir el insulto ‘queer’ en una lucha que incluya otras secciones políticas inmersas en discursos de raza, clase, nacionalidad, e incluso edad, además de las propiamente y más visibles del género, sexo y sexualidad (Sáez, 2004: 30).

geográficamente. Aunque por otro lado, Córdoba apela a traducciones posibles en español como “teoría maricon, bollera o maribollo, etc.” sin las cuales

perdemos su incorrección política, su malsonancia, su contenido obsceno e insultante, y podemos acabar quedándonos con un significante neutro políticamente, que simplemente señala una corriente de moda dentro de la postmodernidad cultural y teórica (2005: 22)

Sin embargo, otros autores han dicho que estas traducciones no son muy acertadas, pues solo reproducen el lado peyorativo del término y no el etimológico. Quizás sea intraducible epistemológicamente hablando pues precisamente su origen activista parte de la descategorización sexual (Ceballos, 2005: 171).

Pero, aunque histórica y epistemológicamente el término queer parece “un producto importado”, lo cierto es que su fuerza ‘problemática’ y disidente trasciende fronteras y límites para alcanzar “el espacio y política local” (Trujillo, 2005: 30). Así, en un primer tramo y asociado también a la crisis del SIDA de finales de los años 80, aparece vinculado al activismo político. Entonces, en los años 90 surgen grupos en USA (Lesbian Avengers, ACT UP, Queer Nations y Radical Furies), que después se extienden por Europa, contra la homofobia, la invisibilidad de las minorías sexuales, la desidia política y la demonización gay del SIDA, e integran también racismo y clasismo a su activismo queer. En España, y estableciendo conexiones con estos grupos de USA, Inglaterra y Francia, surgen casi de forma coetánea (mediados de los 90) los grupos LSD y la Radical Gai<sup>37</sup> (véase apartado 3.1.2.). A partir de estos colectivos surge en España la necesidad de teorizar la cultura gay y lesbiana, así como el interés por los textos clave de la teoría queer norteamericana que empezaban a traducirse al español<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Las lesbianas organizadas (LSD y Red de Amazonas) asociadas a la revista *Non Grata* ya discutían en este momento textos de M. Wittig; Kate Mollet; S. Firestone o Adrienne Rich. Además, grupos de maricas (La Radical Gai, Queer Nation..) escriben también en revistas como: *De un Plumazo*, *La Kampeadora*, *Planeta Marica*, recopiladas en la red por la web hartza. Estos colectivos serán relevantes porque además de publicar sus propios artículos realizan exposiciones, manifiestos, denuncias y acciones callejeras que se puedan considerar propiamente queer (Sáez, 2004: 11).

<sup>38</sup> Algunos clásicos que empiezan a traducirse son: *Epistemología del armario* de Eve K. Sedgwick (1998); *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo* (2000), donde Teresa de Lauretis recoge algunos ensayos clave de la teoría queer; *El género en Disputa* de J. Butler en 2001, y en 2002 se publica *Manifiesto Contra-sexual* de B. Preciado. Sin embargo, la mayoría de autoras queer siguen sin ser traducidas (Sáez, 2004: 12). También es un libro clave *Historia de la sexualidad* de Michael Foucault, tres volúmenes traducidos al español en 2005. La obra que ha marcado en los teóricos queer (desde J. Butler a De Lauretis) es el primer volumen: *La voluntad del saber*, escrita en 1976 con el título original: *Histoire de la sexualité 1: la volonté de savoir*.



La primera vez que aparece la expresión 'queer theory'<sup>39</sup> fue en un artículo de Teresa de Lauretis de la revista *Differences* en 1991 donde plantea el término queer como 'yuxtapuesto a lésbico y gay' para que funcione de una forma 'críticamente molesta' dentro de los estudios de gays y lesbianas (Ceballos, 2005: 165). Además, "defendía que era necesario que este tipo de estudios realizara una reflexión teórica mucho más crítica y más atenta a las diferencias dentro de la comunidad feminista y gay (de orientación sexual, de sexo, de raza, de clase social...)". Tres años más tarde, en la misma revista De Lauretis hacía una crítica sobre algunas modificaciones adquiridas por la expresión 'teoría queer', pues "más que una teoría entendida como corpus acabado es un conjunto de teorías o estudios en formación" (Trujillo, 2005: 29).

El método de la teoría queer<sup>40</sup> se basa en el posestructuralismo, que se vale de la deconstrucción<sup>41</sup> como forma de análisis social sobre qué, quién, y por qué se produce un texto-discurso sobre paradigmas identitarios donde interseccionan la raza, la clase, el género o la sexualidad. De esta forma, la teoría queer se ofrece como un recurso de lectura o relectura del discurso metafísico tradicional en la música, donde se han hegemonizado estos paradigmas identitarios. Sin embargo, de acuerdo a Javier Sáez

Lo que llamamos teoría queer no es un corpus organizado de enunciados, ni tiene ninguna pretensión de cientificidad, ni posee un autor único, ni aspira a dar cuenta de un objeto claramente definido, no es 'una teoría' propiamente hablando. Este término se puso de moda en el ámbito universitario estadounidense de los años 90, perdiéndose con esto gran parte de su potencial subversivo al convertirse en un saber cada vez más intelectualizado y apartarse de las culturas populares donde tuvo su origen (2004: 127).

---

<sup>39</sup> Posteriormente en 1998, Ricardo Llamas propone el término teoría torcida (siguiendo la etimología latina del término *torquere*) como una traducción posible de 'queer theory' (Trujillo, 2005: 29, N. del T. - 1).

<sup>40</sup> Javier Sáez en: *Teoría queer y psicoanálisis* (2004) establece una serie de puntos centrales de la teoría queer. A modo de resumen destaco aquí algunos de los apartados más relevantes: Crítica de los dispositivos heterocentros y del binomio hetero/homo; El sexo como producto del dispositivo de género; El género como tecnología. Crítica de la diferencia sexual; Resistencia a la normalización: Importancia de articular entre sí los discursos de raza, sexo, cultura, identidad sexual y posición de clase; Producción continua de identidades diferentes: Nomadismo, Anti-asimilacionismo; Performatividad del género y del sexo, crítica de la idea de 'original', suplemento y travestismo; Análisis post-feminista (cuestionamiento de la identidad esencialista de la mujer o de la lesbiana) y El sexo como prótesis: Prácticas contrasexuales.

<sup>41</sup> Una consecuencia de la deconstrucción (Derrida) que será muy útil en el pensamiento queer es el cuestionamiento de esquemas de pensamiento binarios (homo/hetero; hombre/mujer; naturaleza/cultura, y del propio concepto de 'verdad' aplicado a los sujetos, las identidades o las sexualidades (Sáez, 2004: 86).

Si bien, es cierto que el pensamiento queer se ha formulado en claves filosóficas muy densas y 'sesudas', tal vez elitistas académicamente hablando y distantes, actualmente está siendo aplicado con interés especial al estudio de las subculturas musicales queer. En esta línea se ha desarrollado la investigación (tesis) etnográfica de la australiana Jodie Taylor (2012a), trabajo muy inspirador para esta tesis. Esta necesidad de establecer coaliciones entre la minoría académica y los productores de la minoría subcultural ha sido apelada por Judith Halberstam, pues

Donde tales alianzas existen, la academia juega un gran rol en la construcción de archivos y memoria queer, y además la academia queer puede (y de alguna manera *debería*) participar en el proyecto en proceso de registrar la cultura queer, interpretarla y circular un sentido de su multiplicidad y sofisticación (2006: 6)

El hecho de que *queer* no sea fácilmente definible, le otorga una posición activa inestable, que comprende acciones de resistencia a las categorías normativas y permite identificaciones múltiples (raza, clase, sexo) a los sujetos que habitan en los márgenes. Precisamente este carácter performativo de toda identidad, que asume el término queer, es lo que le da una posibilidad de subversión, reapropiación y resignificación políticas. En esta dirección es como lo utilizo para el contexto de mi tesis, como una herramienta crítica capaz de nombrar y desestabilizar concepciones culturales hegemónicas de género y sexo; y como una teoría multidisciplinar capaz de reformular y deconstruir los discursos de la cultura heteropatriarcal dominante en relación al cuerpo, la sexualidad y el género dentro de la música popular.

### **1.6.3.2. Alianzas políticas de lo Camp en relación a la performatividad de género**

Las imágenes queer hablan de que no sólo hay un espacio político: los cuerpos también son campos de batalla

Gracia Trujillo, (2005: 42)

En primer lugar hay que aclarar las diferencias entre performance y performatividad para poder entender las conexiones con la expresión camp. En este apartado estableceremos la génesis cultural del concepto camp para llegar hasta su carga política en el ámbito queer, desde donde explicaremos actos performativos camp como son el *drag queen* y la *drag king*.

Entendemos la performatividad, en términos butlerianos, en relación a la construcción de la identidad del género, donde esa identidad se produce a través de ‘una repetición de actos estilizados’ que son más performativos que expresivos. Pues, “hay que tener en consideración que el género, por ejemplo, es *un estilo corporal*, un ‘acto’, por así decirlo, que es al mismo tiempo intencional y performativo -donde *performativo* indica una construcción contingente y dramática del significado” (Butler, 2007: 271). Así, la performatividad se puede entender como performance repetida una y otra vez hasta que ‘parezca natural’, diferente a una performance en la que se actúa conscientemente expresando un rol, podríamos decir temporal o transitorio.

Ahora bien, la performance se asocia a la expresión *camp*<sup>42</sup> en el momento en el que interactúa con estilos paródicos y ‘dramatizaciones hiperbólicas’ del género que, como argumentaré en este apartado, adquieren connotaciones políticas. Sin embargo, la parodia, que comprende el ‘ser camp’, “por sí sola no es subversiva (...) pues la risa paródica, depende de un contexto y una recepción que puedan provocar confusiones subversivas” (Butler, 2007: 270-271).

Como señala Dynes “puede ser restrictivo decir que este término significa decir cosas serias de una forma frívola, y cosas frívolas seriamente. Lo *camp* no se basa en el discurso o en la escritura tanto como en el gesto, la interpretación, y la exhibición pública” (1991: 189). Ciertamente, la expresión *camp* se vale principal y necesariamente de la imagen, porque obviamente es el cuerpo “vestido”, “travestido” o performativizado, el que sirve de vehículo para transportar las categorías de género; del mismo modo, es el cuerpo el instrumento que posibilita el multiplicar, construir, elaborar y transformar esas categorías. Como he argumentado más arriba, la performatividad reiterada y ritualizada del género “consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente” (Butler, 2007: 17).

Según Aymar Jean Christian, la trayectoria histórica del término “camp” comienza en la novela de Christopher Isherwood, *The World in the Evening* de 1954,

---

<sup>42</sup> Una recopilación bibliográfica y compendio de capítulos en relación al concepto *camp* la encontramos en el volumen de Fabio Cleto: *Camp Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader* (1999). También es imprescindible la publicación compilatoria de Moe Meyer *The politics and poetics of camp* (2005 [1994]).

donde se menciona *camp* como un término que expresa ampliamente seriedad a través del humor. Además, en esta novela se considera la sensibilidad gay, la homosexualidad, adscrita al término (2010: 253). En la formulación de lo *camp*, Isherwood distingue entre el “low camp”, como una “forma absolutamente degradada” que representa a un sujeto diríamos hortera, pretencioso en lograr imitaciones de glamour y elegancia pero que cae en lo vulgar y chabacano. Y por otro lado, menciona el “high camp” como el sujeto, o forma capaz de mostrarse desde la cultura gay a la hetero de una manera seria, pero en términos de artificio, diversión y elegancia (citado en Jarmans- Ivens, 2009: 195). Para poder situarnos en este primer tramo de conceptualización de *camp* hay que tener en cuenta la relación tan cercana que ha tenido con el concepto de *kitsch*. Ambos pueden ser “horribles” o “falsos”, pero la diferencia está en que “lo camp disfruta y glorifica su propia espantosidad mientras lo Kitsch no lo reconoce” (Jarmans- Ivens, 2009: 194).

Tras la publicación de Isherwood, una década después Susan Sontag (*Notes on Camp*, 1964), planteaba el inicio de la cultura *camp* al referirse a las primeras manifestaciones *Drag Queen* como una estética, gusto o sensibilidad por el artificio, lo exagerado o lo antinatural. Con este influyente texto, Sontag introduciría en la academia un discurso analítico para la historia y la teoría del arte, vinculando la cultura *camp* al pop (que emergía en esa época) en una relación simbiótica, pues ambos se dirigen a la parodia sobre las representaciones y objetos de la cultura popular. En este marco, lo *camp* es considerado apolítico y alineado con la cultura de masas, no como un estilo emergente en exclusiva de las subculturas gays (Sontag, 2002).

Beatriz Preciado (2003a), por el contrario, hace una alusión totalmente política del término *camp* desde el primer momento en que comienza a ser conscientemente utilizado. Como vemos muy alejada de la idea *inocente* y no intencionada que le atribuye Sontag a dicho concepto

El término "camp", que significa afeminado en inglés clásico, se comenzó a utilizar a partir de los años 60 para referirse a la teatralización hiperbólica de la feminidad en la cultura gay, sobre todo en relación a una serie de prácticas performativas que adquirieron un carácter colectivo y político (*Drag Queens*, demostración pública de la homosexualidad,...). Estas prácticas tenían un enorme potencial subversivo al poner de manifiesto la artificiosidad de las diferencias de género y romper la frontera entre el ámbito cerrado de la representación escénica (o de la recreación doméstica) y el espacio público de la reivindicación política (2003a).

En esta línea, Moe Meyer reivindica el lugar de *camp* junto a las manifestaciones *queer*, dentro de un activismo político en torno a la descategorización del género, y haciendo frente al modelo burgués de identidad, pues

Camp es político y crítico; y en éste sentido forma parte en el proceso de constitución de las identidades *queer*. Camp es político; camp es solamente un discurso *queer* (y/o algunas veces gay y lesbiano); y las personificaciones camp una crítica cultural específicamente *queer* (Meyer, 1994: 1).

Así, Meyer define *camp* como un conjunto de estrategias y prácticas interpretativas usadas para promulgar una identidad *queer*, quedando como función primordial de lo *camp* la producción de la visibilidad social *queer*. La intención de Meyer es disociar *camp* del sentido superficial y *burlesque* que le confería el contexto pop de Sontag, algo que languideció la teorización *camp* en los años 60, al quedar al margen el discurso *queer* y su correspondiente potencial analítico e ideológico. Lo *camp* no se limita a ser una simple sátira *inocente*, sino que la parodia es una manipulación intertextual de múltiples convenciones, y tiene una función hermenéutica con implicaciones tanto culturales como ideológicas (Meyer, 1994: 8). Esta es la idea del texto de Linda Hutcheon (*Theory of parody*, 1985), donde definitivamente lo *camp* queda actualizado como una parodia *queer*, con una praxis crítica sobre las convenciones de género impuestas por la cultura dominante. Como dice Preciado: “desde un punto de vista *queer* el género sería una convención de estilos, y las prácticas *camp* (como las de la cultura butch-fem o del SM – sadomasoquismo-) su manipulación intertextual” (2003a). Así que podemos deducir que sin la convención no puede existir la manipulación, pues esta última basa su fuerza provocativa en la oposición a la normalización, “que nos impulsa a interpretar los cuerpos y las identidades de un modo convencional” (Spargo, 2004: 76). Como Anthony Giddens ha argumentado: “las estructuras de significación solamente pueden ser entendidas en relación al poder y la dominación” (citado en Meyer, 1994: 9).

Es el momento pues de la revisión postmoderna del concepto *camp*, ya no como mascarada, sino como acto político. En palabras de Cynthia Morrill: “En efecto, lo *camp* ha llegado a ser reconocido como un ejemplo por excelencia de una desnaturalización posmoderna de las categorías de género” (Morrill, 1994: 94). Y esta descategorización será enormemente válida para las subculturas de los últimos

20 años, especialmente para las lesbianas, maricas, transgénero, etc... hasta entonces olvidadas por los teóricos culturales.

El concepto *camp* en el ámbito musical ha sido utilizado como un recurso dentro del espectáculo capaz de generar distorsiones en las categorías de género. Así, la unión cuerpo, vestido, gestos o baile han servido para crear parodias, ficciones, y 'copias originales' (como un oxímoron *camp* postmoderno) dispuestas a subvertir otros 'originales' aceptados en la norma. En este sentido, y afirmando que la música pop es una de las formas musicales más politizadas: "lo *camp* esencialmente ignora los modos estándar de lectura y da a sus objetos cualidades subversivas sin preocuparse de si son 'auténticos' o se escribe en ellos 'en primer lugar'" (Dickinson, 2001: 344).

En un contexto de ficciones temporales, como puede ser la cultura de club y todo lo que acontece alrededor de la pista de baile, es válido pensar que "la coreografía es la pauta deliberada de un cuerpo o grupo de cuerpos usando los elementos plásticos de espacio, tiempo, y esfuerzo" (Buckland, 2002: 90). De esta forma, podemos considerar los recursos materiales y la coreografía que los pone en juego como parte de la expresión *camp*, es decir como una necesidad de forjar identidades queer a través de la producción cultural sin molestarle incluso ser absorbida por el *mainstream*, pues quizá esto le favorezca. Son ejemplos preclaros de esta construcción *camp* artistas como Cher, Divine o el pianista Liberace, y en un sentido totalmente queer, la menos conocida Peaches.

Así pues, nos encontramos con escenarios, artistas, contextos, donde el sujeto *queer/camp* encuentra una forma, digamos más o menos libre o desinhibida, de expresar, transgredir y disturbar dichas categorías de género. Mientras, se generan otras representaciones o modelos capaces de alejarse lo suficiente de los moldes ofrecidos por el *mainstream*, donde de la forma más preclara se suscriben los roles sexuales binarios convencionales (masculino/ femenino; hetero/ homo), así como categorías de raza, clase, etc. Como nos dice Dickinson, los objetos *camp*

Han estado siempre en el *mainstream* para darle la vuelta a los significados más restrictivos, apropiándose y usando la cultura popular que puede no estar de acuerdo con el *status quo* de la masculinidad, a pesar de cualquier noción de 'propósito original' o autoría (2001: 345).

De esta forma, es necesario hablar de la importancia que adquiere en estos contextos musicales el sentido de interpretación musical unido al de performance,

donde los elementos visuales abordan expresamente cuestiones relativas a las políticas del género. Tal como plantea Philip Auslander, apoyado por la psicología experimental, “la dimensión visual de la interpretación musical transporta información musical y forma la percepción de la audiencia de un evento musical” (Auslander, 2011: 303). Si en efecto, los aspectos visuales de la interpretación musical contienen elementos formales (percepción de características musicales e instrumentales) y afectivos (forma en que las intérpretes performativizan el género, por ejemplo) podríamos decir que la narratividad social que se genera entre los grupos musicales<sup>43</sup>, artistas o incluso Djs y su público es inevitablemente política y críticamente *queer*.

Aunque generalmente se ha analizado cómo lo *camp* puede operar políticamente en relación con la homosexualidad y la identidad *queer* desde los elementos visuales de la música popular, algunas autoras han llegado a la lectura de los signos *camp* en los textos musicales. Por ejemplo, es interesante ver cómo Jarman-Ivens tiene en cuenta “factores extramusicales y paramusicales”<sup>44</sup> para un posible análisis del factor *camp* en la música (2009: 190). Esta autora<sup>45</sup>, a pesar de la cualidad esencial no-representacional de la música, recurre a analizar el contenido musical a través de la interpretación, pues “los gestos musicales han llegado, por

---

<sup>43</sup> Por ejemplo, Thomas Geyrhalter, a finales de los años 90 hizo una lectura, desde el punto de vista gay, sobre el aspecto visual de la interpretación (videos, apariencia artística) de los grupos *The Cure* y *Suede*. Entonces comparaba la exhibición que estas bandas hacían de la androginia y la “subversión sexual” ante escenarios y audiencias de jóvenes presuntamente heterosexuales. De acuerdo con Geyrhalter “la música es una forma política importante especialmente para la audiencia joven, cuando ésta lleva múltiples identidades y estilos y crea un mundo alternativo donde la realidad es reescrita y deliberadamente invertida” (1996: 223).

<sup>44</sup> La autora aclara a pie de página que estos neologismos son usados por Philip Tagg para distinguir los significados que están fuera de la música, por ejemplo en las letras de las canciones pop o en partes visuales. Un exhaustivo estudio del significado de la música lo encontramos en el texto *Music's Meanings* de Tagg citado en la bibliografía. No obstante yo he utilizado el texto previo a esta referencia publicado online en 1999.

<sup>45</sup> Freya Jarmans-Ivens en “Notes on Musical Camp” no basa su análisis solo en los aspectos visuales de la interpretación para descubrir elementos *camp*. Comparando la interpretación de la misma pieza (Concierto para Piano No. 1 de Tchaikovsky) por dos pianistas (Liberace y Horowitz), propone asociaciones melodramáticas a la obra interpretada por Liberace como “un gesto *camp*” identificable en el texto musical, que ha sido determinado deliberadamente como una decisión interpretativa previa (Jarmans-Ivens, 2009: 196). El resultado en la interpretación de Liberace es el de una obra cargada de “una tensión y exhibición exagerada de liberación” (Jarmans-Ivens, 2009: 197). Definitivamente esta autora identifica elementos *camp*, como la pomposidad y la exhibición en el texto musical, es decir, en determinados ataques y caídas sobre ciertas notas. Estos recursos de “tensión y relax” se apoyan, por otro lado, en una respuesta corporal de los oyentes educados en la tradición armónica occidental. Es interesante destacar algunos estudios en relación a la respuesta física al sonido: Anahid Kassabian, *The Sound tracks of Our Lives: Ubiquitous Musics and Distributed Subjectivities* (En prensa); y sobre los procesos de expectación en la música: David Huron, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation* (2006).

supuesto, a ser codificados y sus códigos son reinscritos y redefinidos a través de su uso recurrente” (2009: 192).

Las representaciones sexuales en contextos públicos de ocio (carnavales, clubs) han dado el suficiente juego a los hombres para poder subvertir roles de género con la expresión *camp* del *drag queen*, hasta el punto de ‘normalizarlo’ e incluirlo en el espectáculo cultural ‘para todos los públicos’. Gracia Trujillo explica que las acciones de los *drag queen* producen risas o censura porque ponen de manifiesto los mecanismos performativos de repetición, que estabilizan las relaciones entre sexo y género (mujer-femenino) (2005: 38). Los *drag queen* parodian la feminidad, entendida como ‘esencia’ de las mujeres biológicas, por esto cargada de rasgos performativos<sup>46</sup> susceptibles de imitar y/o reapropiar para la hipérbole y la exageración –hiperfeminidad-. Mientras, las *drag king*, mujeres que parodian la masculinidad, encuentran más resistencia en la cultura dominante, que no está dispuesta a aceptar dicha masculinidad en términos de *performance*. Por esto, las *drag king*<sup>47</sup> vienen a resignificar y transgredir los límites entre copia y original en el terreno de la ‘sagrada’ masculinidad

Frente a la idea de que la masculinidad y la feminidad son identidades sexuales originales y la homosexualidad es una imitación, una mala copia, los y las *queer* resignifican de manera paródica, a lo *camp*, estas identidades ‘originales’ (Trujillo, 2005: 38).

En España, no hay una actividad *drag king* visible o aceptada en medida alguna comparable al fenómeno *drag queen*, tan extendido a nivel social que hasta se ha puesto de moda durante un tiempo para las despedidas de solteros. En el apartado 5.1.5. de la tesis explico con más detalle algunas representaciones *drag*

---

<sup>46</sup> La Performatividad, será la reflexión derridiana más importante para la teoría queer. El lingüista J.L. Austin fue el primero en señalar la distinción entre actos del lenguaje constataivos y actos del lenguaje performativos. Los primeros describen situaciones o hechos que pueden verificarse en la realidad (mañana es lunes), y los segundos ‘producen’ los acontecimientos a los que se refieren y no son ni verdaderos ni falsos, sino que tienen éxito o bien fracasan (os declaro marido y mujer) (Sáez, 2004: 89).

<sup>47</sup> Kate Davy analiza las diferencias en cuanto a la percepción y consideración social de las imitaciones masculinas y femeninas, diciendo que “no hay un paradigma institucionalizado para la lectura de imitaciones masculinas”, algo que contrasta con el recorrido histórico con el que cuentan las imitaciones femeninas en todos los ámbitos culturales del espectáculo. Eso definitivamente pone de relieve que: “tanto las imitaciones masculinas como femeninas ponen en primer plano la voz masculina, y en cualquiera de las dos las mujeres son eliminadas”. El discurso del humor *camp* anda enfascado actualmente en torno a las imitaciones femeninas. Davy explica la escasez de imitaciones masculinas por la inutilidad de lo *camp* para las mujeres lesbianas en contraste a cómo le sirve a los hombres gays (1994: 113 y 114). Además afirma que “las imitaciones femeninas, en resumen, proporcionan al parecer un recurso interminable de fascinación porque, a diferencia de la imitación masculina, los hombres que se apropian de su ‘opuesto’ no están simultáneamente rechazados por ello” (Davy, 1994: 116).



*king* en relación a los colectivos de estudio como expresiones camp del género dentro de la cultura de club lesboqueer. Aunque entiendo la presencia camp en este contexto, no sólo como una forma de espectáculo visual, sino como una posibilidad de juego con la identidad corporal (no solo sexual), y como un desplazamiento de la mirada de 'lo normal' hacia 'lo imaginario y posible' mientras no deja de ser paródico y divertido.

#### **1.6.4. Políticas del género y doctrinas normativas de la sexualidad en el espacio público**

Haciendo un poco de memoria histórica nos encontramos con que no hace tanto, apenas 40 años, en España si eras travesti, gay, lesbiana, o transexual eras considerado como un "peligroso social, susceptible de incurrir en delito de escándalo público" (Trujillo, 2005: 35). Gracias a diferentes leyes <sup>48</sup> regulatorias se institucionalizaba la ocupación del espacio público y la expresión de la sexualidad. Estas normas proponían una serie de medidas de seguridad, dieciseis concretamente, que regulaban la censura sobre las personas que 'realizaran actos de homosexualidad'. A estas personas se las podía: internar en "establecimientos de reeducación"; prohibir la residencia en algún lugar; prohibir la entrada en ciertos establecimientos públicos y si eran extranjeras, expulsarlas del país. Además, la ley reprimía también los espacios donde pudieran suceder estos 'actos delictivos'. Por ejemplo, la medida octava sugería la "clausura del establecimiento de un mes a un año", y la undécima detallaba la "prohibición de visitar establecimientos de bebidas alcohólicas y los lugares donde se hayan llevado a cabo las actividades peligrosas"<sup>49</sup>. Por lo tanto, si el espacio público y los locales de entretenimiento han

---

<sup>48</sup> La primera ley normativa fue la "ley de vagos y maleantes" de 1933 (que no incluía a los homosexuales) modificada por el régimen franquista en 1954. Ésta reforma perseguía a los homosexuales junto a proxenetes, vagos habituales, prostitutas, traficantes toxicómanos, pornógrafos y rufianes. Después la "Ley sobre peligrosidad y rehabilitación social" del 4 de agosto de 1970 (LPRS) convirtió en «peligrosos sociales» al conjunto de las minorías sexuales. El régimen franquista no penalizaba expresamente la homosexualidad, pero existían tres formas de perseguirla legalmente: la LPRS, el delito de escándalo público (art. 431 del Código Penal), y el Código de Justicia Militar, si bien este último era sólo aplicable a las personas integrantes del cuerpo militar. Anteriormente, la Dictadura de Primo de Rivera sí había sancionado legalmente la homosexualidad en el Código Penal. La LPRS no fue derogada hasta 1979. El delito de escándalo público se mantuvo hasta 1988 (Trujillo, 2005: 35).

<sup>49</sup> Ley 16/1970 de 4 de agosto sobre peligrosidad y rehabilitación social:  
<http://www.boe.es/boe/dias/1970/08/06/pdfs/A12551-12557.pdf> (Consultada 27/01/15)

sido objetivo de las políticas de género, que se han dirigido a homogeneizar y dispersar a las minorías sexuales, justamente será ahí donde estas minorías vengán a problematizar el binarismo público/privado de dichas políticas de género. De esta forma, los grupos queer españoles entrarán en juego haciendo crítica de la “normalización, integración y respetabilidad” de gays y lesbianas como elementos que afianzan los valores de género tradicionales. Y como estrategia de las políticas existentes, “las minorías sexuales queer toman el espacio público con un discurso sexual explícito, que es, además, anticapitalista y antimilitarista” (Trujillo, 2005: 37). Para Beatriz Preciado “las minorías sexuales se convierten en multitudes”, de esta forma el cuerpo de la multitud queer, parafraseando a Deleuze y Guattari, ‘desterritorializa’ la heterosexualidad desde el espacio urbano y el espacio corporal. Las multitudes queer encuentran como estrategias políticas: “la des-identificación, es decir identificaciones estratégicas, la reconversión de las tecnologías del cuerpo y la desontologización del sujeto de la política sexual” (Preciado, 2003b).

En los años 90, casi de forma globalizada, en muchas partes del mundo occidental<sup>50</sup> se llevaba a cabo una política de género que empezaba a commodificar lugares anteriormente subversivos para gays y lesbianas. En España, eran esos años de aceptación legal del movimiento gay-lésbico y un momento en el que barrios como Chueca en Madrid, o el Eixample en Barcelona se ponían de moda atrayendo un tipo de “comercio rosa”. La homonormatividad será motivo para que el activismo queer lleve a cabo una serie de micropolíticas resistentes a “normas genéricas y prácticas sexuales heteronormativas” desde los márgenes (grupos insumisos, asociaciones vecinales, casas okupas) (Trujillo, 2005: 37). El objetivo de este activismo queer será desestabilizar las intenciones homogeneizadoras de la identidad sexual. Esto es lo que Lisa Duggan ha llamado en su influyente ensayo ‘Queering the State’ (1994) “la deguetización de la identidad sexual”, ya que estas

---

<sup>50</sup> Fiona Buckland explica cómo el ‘Gay Pride’ anual de la mayoría de las ciudades norteamericanas supone un homenaje al consumo gay normativizando, por ejemplo en Nueva York, lugares redesarrollados de forma ‘familiar’ lo que antes eran espacios de vida erótica para los gays y queer. Así “este redesarrollo valoró algunas actividades de ocio más que otras, imaginando a un ‘buen’ consumidor como ciudadano y unos Estados Unidos públicos pintados de familias heterosexuales nucleares revistiendo de costa a costa con sus ingresos disponibles, preparados para venir a gastar a las Gran Manzana. Esta reimaginación y redesarrollo de sitios queer en entornos ‘familiares’ fue una tendencia prevalente en la ciudad durante los años 90, animado por la colaboración de la administración local y el gran negocio. La historia oficial de Stonewall y el desfile que lo conmemora está enraizado en las políticas de identidad (...)” (Buckland, 2002: 29).

políticas de identidad “solamente sustituyen armarios por guetos” (citado en Buckland, 2002: 29).

Los espacios de entretenimiento se convierten así en lugares donde se disciplinan los cuerpos, la sexualidad, el placer y las identidades; por lo tanto suponen recursos potenciales donde llevar a cabo las políticas de género<sup>51</sup>, aunque al mismo tiempo sea donde resistirlas y cuestionarlas. De esta forma establezco en esta tesis la premisa de una nueva escena musical electrónica dentro de la cultura de club lesboqueer como generadora de nuevas representaciones sexuales/identitarias para las lesbianas en el ámbito público. La forma de llevarlo a cabo será gracias a un despliegue de ‘sororidad’ cultural/musical y un replanteamiento de la ‘estética’ entendida fuera de los sistemas de ‘opresión y privilegio’, como explicaré a continuación.

La sororidad (del latín soror, sororis, hermana), en el contexto de esta tesis, que pone de relieve la acción colectiva dentro de la música electrónica de baile, se puede entender como un principio político postfeminista queer. Por tanto, supone una hermandad solidaria entre mujeres que apelan al empoderamiento social y cultural mientras trazan trayectorias divergentes en relación al discurso hetero/homonormativo masculino. Esta sororidad contestataria, desde la escena musical electrónica y la cultura de club lesboqueer: remueve las políticas del género para desestabilizar los binomios masculino/femenino, hombre/mujer, hetero/homosexual, mente/cuerpo, etc.; replantea las relaciones preconcebidas entre tecnología/música/mujeres; y promueve otras perspectivas subculturales para las mujeres (lesboqueer) desde el ocio y entretenimiento, espacios sociales donde se negocian las identidades, la sexualidad, el placer y el deseo en interacción con la música.

También será necesario entender las políticas de género en relación directa con ‘los sistemas de opresión y privilegio’, hasta ahora analizados por la filosofía política. Robin James hace una revisión de este asunto desde la filosofía estética

---

<sup>51</sup> La convenciones socioculturales donde aparecen las restricciones identitarias también se manifiestan y disputan en la música popular. Un ejemplo lo encontramos en el glam rock pues “las ambigüedades de género que mostraron retaron las normas de género de las sociedades americana y europea de los años 70. La interpretación del Glam rock fue un espacio cultural seguro en el que experimentar con versiones de masculinidad que claramente se mofaban de aquellas normas” (Auslander, 2010: 307).

afirmando que “la estética es un medio de construcción y mantenimiento de la opresión y privilegio socio-político” (James, 2013: 101). La consideración del significado político de la estética ha sido tenido en cuenta por filósofos de la raza, la sexualidad y el género, aunque como dice James ha tenido mayor impacto fuera de la filosofía, por ejemplo en los estudios culturales y los estudios de género. Este interés parece comprensible si admitimos que “los valores estéticos son sistemas de privilegio y marginalización (de raza, género, sexualidad y edad) y que las identidades como la raza, el género (añado la sexualidad) son aprendidas, vividas y percibidas ampliamente en los medios/canales de información estéticos” (James, 2013: 102). De esta forma James sugiere considerar la ‘estética’ como una disciplina, “como un discurso organizado por el heteropatriarcado blanco y como uno de sus instrumentos para la organización” (2013: 109).

En contraste, podemos considerar la agencia postfeminista queer dentro de la cultura de club, como una producción ‘estética’ diametralmente opuesta a estos sistemas de opresión y privilegio. Tal y como sugieren los teóricos queer Laurent Berlant y Michael Warner (1998)

Las aspiraciones radicales de un mundo queer proyectado no son solo construir una zona segura para el sexo queer sino cambiar las posibilidades de identidad, inteligibilidad públicas, cultura, y sexo que aparecen cuando la pareja heterosexual ya no es el referente o el ejemplo privilegiado de cultura sexual (citado en Buckland, 2002: 110)

Así, entenderemos el activismo postfeminista queer de los casos de estudio de esta tesis como ‘propuestas estéticas queer’ reformuladas desde la ‘sororidad’ del colectivo de mujeres relacionadas con la música electrónica. La forma en la que resisten los sistemas de opresión y privilegio es dual, pues por un lado contribuyen a la visibilidad de la cultura lésbica (queer), hasta ahora un tanto adjunta al grosor de la comunidad gay; y por otro, revierten las intenciones comodificadoras que puedan alcanzar también a la cultura lésbica, escapando podríamos decir del ‘comercio lila’, para diferenciarlo del mayoritariamente gay ‘comercio rosa’. Las formas de resistencia son sutiles y descaradas a la vez, pues se ponen en juego en el espacio postmoderno del club donde la hiperrealidad permite rondar la transgresión del puritanismo y prejuicios que ha alcanzado a las minorías sexuales, en concreto a las lesbianas. Como veremos en los casos de estudio, la sexualidad-sexo está muy presente en el eje identitario de estas propuestas lésbico-musicales, pues como he

dicho antes se dirigen desde la disidencia ideológica<sup>52</sup> contra la homogeneización sexual y contra el prejuicio musical que asocia *mainstream* e ignorancia a la cultura de club lésbica. Al teorizar y documentar estas propuestas estéticas, mientras suceden en tiempo real, contribuyo junto a ellas al acto político de resistir los sistemas de opresión y privilegio y a esta ideología disidente.

### 1.6.5. En torno al concepto de EDM

Las siglas EDM responden a 'Electronic Dance Music', es decir "música pensada principalmente para ser bailada en los clubs nocturnos y raves", según la define *The Grove Dictionary of American Music*. Desde sus comienzos en los años 80 se ha caracterizado por una evolución frenética de estilos ramificándose en multitud de híbridos y subgéneros. Según Chicanoize la EDM no es un género musical en sí mismo sino que engloba a una serie de estilos comprendidos en un 'refrito' de "mix entre el *house*, *hip-hop*, *nu-rave* e incluso *dubstep*" que en opinión suya "elimina todo lo bueno de éstos, quedándose con una fórmula fácil, simplona y de rápido acceso para nuevos y primerizos públicos (...) metiendo en el mismo saco todo lo que se hace con software y permite bailar"<sup>53</sup>. Además, Chicanoize advierte de las actuaciones de 'grandes Djs superestrellas' poco profesionales e incluso 'fraudulentas' y decepcionantes para su público mientras usan recursos como el *stagediving*<sup>54</sup> o el *playback* (práctica heredada del pop *mainstream*).

Aunque actualmente es un fenómeno globalizado, a finales de los años 90 alcanzó cotas de popularidad en Europa y Reino Unido, mientras en Estados Unidos se consideraba *underground* pues otros estilos como el hip hop, rock alternativo o grunge se ganaban el protagonismo de las masas (Dayal y Ferrigno, 2012). Sin embargo, Javier Blánquez dedica el artículo 'Dejad de llamarlo EDM'<sup>55</sup> a explicar

---

<sup>52</sup> Como apunta Gracia Trujillo: En Estados Unidos, muchas lesbianas se unieron, durante los conflictos en torno a la pornografía (las llamadas *sex wars*) a los grupos queer al no sentirse identificadas ideológicamente con el discurso del lesbianismo feminista, que era 'anti-sexo, anti-gays, de clase media, blanco, y homogeneizador. Rehusaron la categoría 'lesbiana' y adoptaron 'queer' como marca de separación de tal política, como distintivo de su disidencia ideológica. En España pasó algo parecido en los años 90, exceptuando la diferencia racial (Trujillo, 2005: 33, N. del T. 12 )

<sup>53</sup> ¿Qué es la EDM y por qué acecha a la música electrónica? Por Chicanoize, revista Urbanfire (8/4/2013): <http://www.urbanfire.es/sounds/que-es-el-edm-y-por-que-acecha-a-la-musica-electronica/> (Consultada 17/04/15)

<sup>54</sup> Este término inglés se refiere al uso de espectáculo 'gratuito', por ejemplo Steve Aoki suele lanzar tartas en el momento álgido de sus sesiones.

<sup>55</sup> [http://www.playgroundmag.net/articulos/columnas/Dejad-llamarlo-EDM\\_5\\_909559037.html](http://www.playgroundmag.net/articulos/columnas/Dejad-llamarlo-EDM_5_909559037.html)

cómo está repuntando un fenómeno *rave* entre los jóvenes americanos desde 2012. En este texto Blánquez expresa que “el reciclaje feroz de las estrellas pop ha llegado a los Djs” en un intento de ‘industrializar’ la EDM para los adolescentes. En resumen, para este crítico musical la EDM es “la reactivación, popularización a escala masiva y para la generación de Justin Bieber de la cultura rave”. Los autores de *DJ Culture in the Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic* coinciden con Blánquez

los géneros de la música dance (tales como el techno, trance, house, garage, drum'n'bass, dubstep) se desmenuzan dentro de infinitos subgéneros, conocidos en USA bajo el paraguas de ‘electrónica’ y más ampliamente entendido como *electronic dance music*, a menudo abreviada por los periodistas y académicos como EDM. Sin embargo en 2012 en USA los significados enriquecidos de EDM parecían haberse reducido en los medios de cultura popular a *electronic-pop-dance*, un formato de música ubicuo comercializable que canibaliza globalmente las texturas electrónicas de moda (Rietveld, 2013: 2).

A lo largo de esta tesis veremos estas siglas para referirnos a la ‘música electrónica de baile’ de forma genérica, como abreviatura que engloba a estilos tradicionales de música electrónica (House, Techno), ya que la EDM en sí como he apuntado antes no es ningún estilo en concreto. Diametralmente opuesta a esta consideración, digamos purista, la llamada ‘cultura EDM’ hace referencia a un ‘pastiche’ de subestilos asociados al *mainstream* y adquiere matices ‘peyorativos’ para una audiencia más ‘selecta’, pues representa estilos comerciales dirigidos a las masas. Un ejemplo de esta vertiente comercial de la EDM podemos encontrarla en los macrofestivales dirigidos a fomentar un nuevo sentido de ‘rave juvenil’ en la actualidad. El máximo exponente podría ser *Tomorrowland*<sup>56</sup>, un evento organizado desde 2005 en Boom (Bélgica) que da cita cada año durante tres días a una legión internacional de jóvenes; una especie de parque temático preparado para ‘dar culto’ en masa a los Djs más famosos y comerciales del planeta (mayoría hombres), en un escenario geográfico diseñado como una inmensa máquina de negocio.

Esta otra consideración del término EDM, desvinculada del sentido tradicional, se emparenta (aquí en España) con estrellas del pop que han lanzado hits haciendo cameos con la EDM (Lady Gaga, Rihanna, Madona); con otros híbridos popularizados como el electro-latino; y con Djs que han alcanzado el *mainstream* gracias a la especulación de negocio de la industria musical (David Guetta, Skrillex y Steve Aoki,

---

(consultada, 26/03/15)

<sup>56</sup> Actualmente este macrofestival se ha ampliado a otros escenarios geográficos en Atlanta (USA) y São Paulo (Brazil): <http://www.tomorrowland.com/global-splash/> (Consultada, 10/06/15)

entre otros). Según esta apreciación, la EDM emerge como una ‘descripción perezosa’ que ‘peligrosamente’ ha lanzado la música electrónica al *mainstream* para crear ‘super Djs’ y darse un ‘baño de billetes’, tal y como pasó en Europa entre 1998 y 2006 (Blánquez, 2012).

Observo que mientras en el argot de los asiduos a la música electrónica no comercial en España se asocia EDM a ‘música de zapatilla’ de forma peyorativa<sup>57</sup>, en otros textos y descripciones (Farrugia, 2012 y Taylor 2012a) no está asociada a música electrónica comercial. Por ejemplo cuando Taylor describe la variedad de estilos escuchados en una fiesta queer en Berlín, se refiere a la EDM con estilos tales como el *electroclash* y el *synth pop* (2012a: 207). Estas dos autoras escriben en contextos, norteamericanos (Farrugia) y australianos y europeos (Taylor), y hay que tener en cuenta que lo hacen justo un poco antes del boom EDM en USA descrito por Blánquez y Rietveld. Como puntualiza al respecto el teórico musical Mark J. Butler, la EDM es un término que engloba muchos géneros musicales electrónicos. En este sentido se ha mantenido dentro del ámbito popular y académico desde los años 90, pero la reciente capitalización de ciertos estilos como el Dubstep han llevado a considerar *grosso modo* del término EDM como música comercial (Butler, 2014: 5). Al igual que subraya Butler, el planteamiento y uso del término EDM para esta tesis no debería confundirse con esta reciente consideración capitalizada y comercial.

Como explico en los casos de estudio de esta tesis, uno de los motivos principales por los que surge el colectivo *LesFatales* o *Miss Moustache* (véase cap. 5) es ofrecer música electrónica ‘de calidad’, entendiéndose esta en contraposición a la susodicha EDM comercial y al sentido de la ‘rave juvenil’ antes mencionada.

Desde un punto de vista feminista/queer un análisis de la EDM comercial nos acercaría al lugar donde más se vislumbran los sistemas de ‘opresión y privilegio’ fijados por el canon heteropatriarcal blanco (James, 2013). Como he apuntado más arriba, si la industria musical busca nuevos ‘héroes’ en el panorama de la EDM, encumbrando a los Djs elegidos, lo hará jerarquizando valores masculinos según el canon. Evidentemente, las mujeres que aparecen en esta escena estarán del lado

---

<sup>57</sup> Rafaela Gnecco, organizadora de *Miss Moustache Electronicgirlparty* (Madrid), me lo expresaba así (comunicación personal 14/11/14).

‘pasivo’, receptoras de la fama de sus Djs favoritos que las hacen enloquecer en la pista. Y las Djs que forman parte de este negocio entran en la categoría de *Sex Kitten*, como bien nos ha explicado Rebekah Farrugia (2012) (y veremos en detalle en el apartado 2.1.3.), es decir ‘bio-mujeres’ hiperfeminizadas y sexualizadas que son visibles principalmente por su objetificación corporal y género y no tanto por sus habilidades artísticas o técnicas. En este momento habría que plantearse si la cultura Dj ha empezado a devaluarse con la entrada de *celebrities* femeninas (top models, actrices) o masculinas (hijos de famosos, futbolistas, pilotos de carreras), y qué diferenciación hay entre ellos por cuestión de género. Cuando destacan estos ‘valores estéticos’, es decir rasgos o comportamientos asociados al físico y éxito económico, características no objetivas como la creación o interpretación de los/las Djs, se ponen de relieve el género, la raza o la sexualidad, pues “el género y la raza son factores funcionales u organizacionales en las distinciones alto/bajo y belleza/sublimidad” (James, 2013: 111). Esos valores se ciernen alrededor de apartados de la cultura popular de masas (ejemplo *celebrities* Djs) para asumir y reforzar una heteronormatividad blanca y masculina. Para corroborar estas cuestiones me acerco una vez más a la etnografía virtual y con los datos ‘Djs celebrities’ encuentro mas de un millón de resultados en Internet, el primero y más reciente se presenta con el título ‘Los Djs conquistan a las celebrities’. En este caso, reafirma la premisa de: ellas receptoras ‘pasivas’ del Dj admirado e irresistible. El artículo pertenece a la página de los 40 principales, chart de música comercial de ámbito internacional en España y Latinoamérica, aunque más que texto incluye una variedad de fotos donde se retratan una serie de parejas Djs/famosas. Las preguntas que se expresan en el texto desvelan el resto: “¿existe la erótica del Dj? ¿Qué les hace tan tremendamente adictivos para las celebrities? ¿Por qué en los últimos meses muchas cantantes han caído rendidas a los pies de un Dj de éxito?”<sup>58</sup>.

Como he dicho antes, el fenómeno EDM, entendido como ‘pastiche de música comercial’, en combinación con las/los Djs *celebrities*, genera un discurso muy jugoso para la filosofía estética, desde donde podríamos argumentar cómo se construye y naturaliza el heteropatriarcado de raza blanca masculina. En este discurso intervienen los sistemas de opresión y privilegio, donde las personas como

---

<sup>58</sup> Los 40 principales 8 de abril de 2015:  
[http://los40.com/los40/2015/04/08/album/1428507552\\_127727.html#1428507552\\_127727\\_1428578256](http://los40.com/los40/2015/04/08/album/1428507552_127727.html#1428507552_127727_1428578256) (Consultada: 15/04/15)



participantes de dicho sistema son a la vez influyentes e influidos. Así, ser ‘privilegiado’ o ‘estar oprimido’ es participar en una sociedad que beneficia desproporcionalmente a las personas según unos valores jerárquicos establecidos, “nosotros participamos activamente en mantener los sistemas de organización social que reparten beneficios y perjuicios” (James, 2013: 103). De esta manera, el sistema de organización social basado en el heteropatriarcado nos obliga a distribuir privilegio y opresión de acuerdo a esta jerarquía masculinista. Y yo propongo que si la participación en la EDM ‘comercial’ supone aceptar una norma estética “como pedagogía de privilegio y opresión” (James, 2013: 106); resistirse a ésta, no sólo desde la ‘no participación’ sino también proponiendo escenas alternativas (casos de estudio) puede significar algo más que una crítica a estos sistemas.

## **RESUMEN**

En este primer capítulo hemos visto una exposición de la parte instrumental utilizada para la discusión teórica de esta tesis. Después de describir el estado de la cuestión sobre la cultura Dj en relación a la escena de la música electrónica y la reciente actividad de las mujeres en la misma, podemos deducir la necesidad e interés del tema en contextos españoles. Es por esto que los objetivos marcados en esta tesis se encaminan a lograr una contextualización de la escena de música electrónica, en relación a la cultura lesboqueer (casos de estudio). Además, partiendo de ahí, la intención es ofrecer una discusión crítica (musicología queer y postfeminista) de las políticas de género conectadas con las tecnologías de la música y las mujeres, más que limitarme a ofrecer una musicología compensatoria al respecto.

He visto necesario crear varios epígrafes, dentro del marco teórico, para aclarar terminología específica (queer, camp, EDM), pues se trata de conceptos clave para entender el corpus discursivo de la tesis. Con este ‘mapa’ podremos situarnos adecuadamente y comenzar a ‘visitar’ los espacios cognitivos y experiencias socioculturales que se plantean en este trabajo.

El siguiente capítulo, dentro de este primer bloque, completará el armazón teórico, ya en relación directa con los mecanismos que operan en la (auto)representación identitaria de las Djs en interacción con su público dentro de la cultura de club.



## CAPÍTULO 2

### IDENTIDADES DE GÉNERO, SEXUALIDAD Y MÚSICA POPULAR URBANA: EL CASO DE LA MÚSICA ELECTRÓNICA

La música electrónica tiene un grave problema representando artistas que no son hombres, blancos y heterosexuales. Igual que en otros campos del arte y el trabajo, estereotipar y la preocupación individual de ser estereotipado llega a limitar la producción creativa y el éxito individual

Booker's Guide to Electronic Music #1, female: pressure. Berlín, 2013

Este capítulo expone el rol que juega la música popular en la formación de la identidad y la auto-consciencia en interacción con los sujetos; también estudia cómo en esa interacción, dentro de la cultura de club, damos paso a la expresión de nuestra sexualidad. De acuerdo a Sheila Whiteley, en la música popular tienen lugar “fantasías que se relacionan con el deseo erótico” (2006: 247). Si unimos esta idea al contexto espacial del club, lugar favorable para la fantasía, podemos pensar la pista de baile como el sitio donde las sexualidades escapan de la moral y control normativo que advierten del ‘peligro’ del deseo sexual (más allá de la genitalidad); ya que “las fantasías proporcionan una forma de negociar deseos prohibidos sin el temor a la represalia social. Ellas son, en efecto, una salida potencial segura para disturbar situaciones” (Whiteley, 2006: 248).

En relación a la formación de la identidad, Jodie Taylor expresa que “la producción y consumo de la música son performativas, en cuanto que constituyen un ensamblaje de marcadores de identidad” (2012a: 43). Entenderemos pues, que la música es algo más que sonido organizado en una multiplicidad de estilos musicales a lo largo de la historia y alrededor del mundo, y que es a través de la práctica social cuando la música adquiere significado por medio de los actores y dentro de determinados contextos. De acuerdo con Tia DeNora “la música puede servir como un recurso para imaginaciones utópicas, para mundos alternativos e instituciones, y puede ser usada estratégicamente para presagiar nuevos mundos” (2000: 159). Por ello se presenta como un vehículo idóneo para expresar la sexualidad, el placer

erótico, la intimidad y nuestra subjetividad. En ese proceso de interacción social con la música, los sujetos encuentran formas para la auto-expresión, para construir nuevas identidades y transformar las existentes (Whiteley, 2000; Cusick, 1994). Es en esta actividad donde el cuerpo toma protagonismo, como receptor y emisor al mismo tiempo, para la performatividad identitaria en y a través de la música. Tal y como sugiere Butler (2007) el género es producto de una construcción cultural gracias a la reiteración de actos sociales, con lo cual podemos imaginar la importancia política que adquiere la pista de baile y la música electrónica favoreciendo recursos, escenarios y contextos para la configuración y expresión de las subjetividades. Es aquí donde se ponen en juego los discursos dominantes en relación al cuerpo, deseo, placer y sexualidad; pero de igual manera se disponen otros discursos para generar múltiples voces identitarias que apelan a la diversidad sexual, y donde quedan paralizadas las políticas de control y moralidad sexual gracias a la fantasía del contexto de club.

El propósito de este capítulo será argumentar cómo se han ido estableciendo las políticas del género en torno a la música electrónica de baile, para entender el choque discursivo que plantean las identidades queer a la normatividad sexual hegemónica. En un marco conceptual postfeminista/queer podremos analizar cómo se han establecido los binarismos (masculino/femenino, gay/hetero, etc.) en torno al cuerpo y la música electrónica de baile, para poder comprender cómo se configura la identidad de género. En este contexto argumento cómo se entienden las diferentes representaciones identitarias de las mujeres Djs, propuestas por Rebekah Farrugia (2012). Por último, con ayuda de los estudios culturales y los estudios del sonido plantearemos el papel de la Dj como creadora, intérprete y dinamizadora de audiencias teniendo en cuenta el desarrollo y dominio tecnológico como verdadero mediador de este proceso.

## 2.1. La música popular urbana como productora de subjetividades

En efecto, las músicas populares de los siglos XX y XXI han sido un sitio dinámico de extravagancia sexual y de género, y un sitio productivo de 'queeridad', proporcionando numerosas oportunidades a la gente para explorar formas alternativas de auto-presentación y búsqueda de definición

Jodie Taylor, 2012 a: 49

Richard Middleton ya planteaba que “desde finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, cuando comenzó el campo de la música moderna, la música popular ha estado implicada totalmente en la producción y manipulación de la subjetividad” (1990: 249). Esto nos lleva a pensar en la gran importancia que adquiere la música popular como agente socializador e interrelativo para los individuos en la actualidad, cuando se han desplazado los marcos tradicionales de socialización (iglesia, familia, escuela) a favor del ‘poder de la cultura popular’. Es a través de la expresión cultural y musical donde los individuos encuentran canales de identificación personal y colectiva para articular semejanzas y diferencias de etnia, clase, género y sexualidad. Esta realidad ha interesado a la etnomusicología y en concreto a los estudiosos de la música popular, quienes han teorizado al respecto desde varios paradigmas interpretativos. Me remitiré al texto de Ramón Pelinski (1998) para resumir las tres perspectivas teóricas, “metáforas o figuras”, que relacionan música e identidad.

La homología estructural<sup>1</sup> asume que “las estructuras musicales tendrían una semejanza con las estructuras sociales, o dicho de otro modo, la música sería reflejo, representación o construcción de la gente o de los actores sociales que la producen y consumen” (Pelinski, 1998: 112). Esta perspectiva

---

<sup>1</sup> Los modelos de homología, derivados de la antropología, en los cuales el contenido musical y la posición de clase social se corresponden uno con la otra, plantean cuestiones de dificultad epistemológica (parecen requerir una primera causa analítica), y para la mayoría de los estudiosos, requieren ser escritas en una escala burda, para ser moduladas por las teorías de la negociación o para centrarse en el uso y en el consumo en lugar de en la forma y el contenido musical. Las dos últimas son las estrategias favoritas de los teóricos de la subcultura (...). Middleton, R. En “Popular Music” *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Dick Hebdige a finales de los 70 desde la teoría subcultural, y la etnomusicología (Alan Merriam, John Blacking y Alan Lomax) desde los años 50 a 80 ha abarcado este modelo interpretativo.

establece un rango de correspondencias entre “determinadas infraestructuras sociales y superestructuras artísticas”, de tal manera que, desde una visión estructuralista, diversos rasgos de la estructura social se verían reflejados y reproducidos en el medio musical. Por ejemplo, desde este modelo (aunque está más centrado en aspectos identitarios de clase o etnia) podríamos pensar que la música Disco es un reflejo de todo un ideario del colectivo gay, algo que puede ser cierto, aunque no de la forma determinista que permitiera pensar que ‘la música Disco hace al gay’. Sin embargo, tal vez este pensamiento esencialista fuera el que suscitara la reacción homófoba de miles de personas cuando participaron en la campaña de Chicago ‘disco sucks’ en 1979<sup>2</sup>, aludiendo propósitos consumistas y hedonistas (valores contrarios a la ‘autenticidad’ del rock) para acabar con esta música (Brewster y Broughton, 2006: 312). Sin duda el planteamiento de semejante campaña podría condensarse en el dicho ‘muerto el perro se acabó la rabia’, pues en realidad atentataba como un ‘aquejarre’ contra la aceptación social de los gays.

La concepción universalista entre música e identidad necesitaba ser superada ya que, “no permite a los agentes sociales negociar el sentido (o significado) de las prácticas musicales porque se basa en una relación estática y esencialista entre música y sociedad” (Shepherd, 1994: 134, citado en Pelinski, 1998). Así, autores como Steven Field a mediados de los 80 cuestionaban que fuera posible “inducir formas musicales a partir de estructuras sociales, ya que no todo lo que es significativo en el orden social está representado en el orden musical” (Pelinski, 1998: 112). Haciendo referencia a Althusser, Pelinski explica la interpelación – teoría del poder de la ideología- como un “mecanismo imaginario de reconocimiento mutuo” en el cual la ideología interpela a los individuos para constituirlos en sujetos de experiencia. Autores como Simon Frith, Richard Middleton y Pablo Vila han abrazado el paradigma de la interpelación para explicar la construcción de identidades sociales en la música popular (Pelinski, 1998: 114). Tanto para

---

<sup>2</sup> La ola anti-disco fue tan absurda como incongruente, pues mientras en Estados Unidos la derecha política lo veía como una forma de control mental comunista, los países comunistas prohibían esta música por decadente y capitalista. Aunque, lo más vertiginoso ocurrió en Turquía donde “científicos de la Universidad de Ankara probaron que escuchar música Disco volvía sordos a los cerdos y homosexuales a los ratones” (Brewster y Broughton, 2006: 313)

Frith como para Middleton, la función interpelativa de la música reside en las significaciones que los oyentes le asignan, dada la posición privilegiada que tiene la música entre los sujetos para producir y negociar su subjetividad e identidad. Con este paradigma, podríamos explicar mejor cómo el fenómeno de la música Disco, a mediados de los años 70 ya se había convertido en un estilo de culto para el colectivo gay neoyorquino (Goldman, 1978: 189). Sin duda, los gays se vieron alimentados por una necesidad de confrontar el rechazo homofóbico desde la música Disco. Para esto asignaron múltiples significados identitarios a determinadas canciones de este estilo (por ejemplo 'I will Survive' (1978) de Gloria Gaynor) que transformadas en himnos interpelaban, de forma colectiva, al movimiento gay para una resistencia contra-hegemónica<sup>3</sup>.

Por tanto, el paradigma de la interpelación pone en juego al sujeto como agente social activo en el mecanismo de construir su identidad a través de la escucha de la música. En este proceso de construcción, la música en sí no es la portadora de significados sino que es la interacción la que establece relaciones simbióticas entre oyentes y música en el hecho de producir significados. En efecto, como sugiere Pelinski los sonidos no existen hasta que son percibidos por el oyente; y en ese proceso de recepción sonora juegan muchos factores culturales, sociales y políticos mientras se conforman significados. La 'preexistencia' cultural del sonido se 'materializa' en la práctica cultural cotidiana en la que actúan los oyentes (Pelinski, 1998: 118).

Finalmente, el modelo de la narratividad –categoría epistemológica– “proporciona la trama que explica aceptablemente el proceso de construcción de nuestra identidad (...) pues la música posee la capacidad mediadora de relacionarnos con el mundo exterior, y a la vez, con el mundo interior de nuestras identidades” (Pelinski, 1998: 119). Quizá, para entendernos desde el ejemplo que he puesto, la 'trama' articulada desde la música Disco por el colectivo gay sugiere una historia de continuidad para ese estilo musical y la

---

<sup>3</sup> Recordemos que el acontecimiento que inmortalizó el movimiento gay y su lograda liberación fue la resistencia a la redada de la policía a las puertas del local 'Stonewall Inn' en Greenwich Village el 21 de junio de 1969 en Manhattan. En todo este escenario de revolución la banda sonora que amparaba la unidad, libertad y hedonismo gay era la música Disco, que antes de ser un género comercial hasta la saciedad participaba del *urderground* más auténtico neoyorquino, y “era la música para celebrar las nuevas libertades” (Brewster y Broughton, 2006: 146).

evolución del mismo, tal y como pasó al seguir en la música House, Hi-NRG (high energy), etc. con el mismo espíritu contra-cultural hegemónico.

Pelinski apela a la necesidad de destacar el papel de la corporalidad en la experiencia musical pues es a través del cuerpo “que comprendemos otra gente, de la misma manera que es a través del cuerpo que percibimos cosas” (Merleau Ponty, citado en Pelinski, 198: 121). En el contexto de esta tesis, es de vital relevancia considerar esta premisa, pues el cuerpo es en sí ‘actor y receptor’ al mismo tiempo de todos los significados identitarios que tienen lugar en la interacción con la música electrónica de baile. Ciertamente, la ‘sensibilidad o disponibilidad’ hacia estos estilos de música de baile es principalmente corporal, hedonista ‘prelógica y preconceptual’ con lo que permite múltiples ‘tramas’ discursivas que interseccionan todos los ejes de la identidad individual y colectiva (clase, género, raza).

Con todo lo dicho anteriormente, la música en sí no representa los valores de un grupo, sino que la vivencia a través de determinada música es el recurso donde los sujetos, individual o colectivamente, ‘vehiculan’ sus subjetividades.

Apoyándose en la psicología social Jodie Taylor asume la idea de que

La música es un mecanismo de comunicación particularmente importante para la auto-expresión y el desarrollo, que nos permite construir nuevas identidades, y expresar y transformar nuestra existencia (...) La producción y el consumo de la música son performativas, por lo que constituyen un ensamblaje de marcadores identitarios (2012 a: 43).

En un sentido metafórico podemos decir que en el proceso de construcción de nuestro ‘yo’ vamos viajando con ‘una maleta’ de sonidos, que nos acompaña en diferentes contextos de la vida. Esas ‘ropas sonoras’ en un contexto de club agitan nuestro cuerpo en la pista de baile donde a través de la experiencia coreográfica ‘camp’ conformamos nuestra subjetividad en un proceso de interacción social, en el cual quedan reflejados nuestros deseos, sentimientos y pensamientos íntimos, pues

la identidad es una formación psicosocial a través de la cual la subjetividad es focalizada y articulada: a través de las tendencias sociales y antisociales; el cuerpo y los procesos psíquicos tales como la identificación y la sublimación; produciendo ‘el Yo de la propia identidad’ como un objeto de contemplación tanto interna como externamente (Peraino, 2006: 6)



La música, desde el discurso postmodernista es entendida como un proceso experiencial de construcción del yo, un acto auto-regulatorio, pero en interacción con los otros. La música como material de construcción de la auto-identidad, necesita de cierta 'reflexibilidad', es decir, puede ser usada

Como un mecanismo para el proceso reflexivo de recordar/construir quién es uno, una tecnología para hilar el relato aparentemente continuo de quién es uno (...) un mecanismo para la generación de la identidad futura y estructuras de acción, un mediador de la existencia futura (DeNora, 2000: 63).

La consideración del cuerpo, la sexualidad y el género de forma más explícita en la construcción identitaria ha sido subestimada ampliamente por el canon académico hasta finales de los años 80. Dentro de 'la Nueva Musicología' este cambio según Philip Brett vino impulsado "por la filtración de las teorías postmodernas y los métodos de pensamiento dentro del mundo de la música (...); y por un sentimiento de frustración e injusticia dentro de un determinado sector de mujeres académicas" (Brett, 1994: 372).

En este contexto se desarrollaba posteriormente el apartado de la musicología (postfeminista/queer) que incorporaba la sexualidad, el deseo y el cuerpo como importantes e ineludibles elementos en la conformación de la identidad y en relación directa con el hecho de producir o consumir música. Una de las principales representantes de esta Nueva Musicología, Susan McClary, en su revelador artículo "Same As It Ever Was: Youth Culture and Music" (1994) venía a discutir cómo el canon teórico occidental, con nombres tan importantes como Adorno, ha intentado desprestigiar y descartar estilos de la música popular, desde el jazz al pop, etc. por estar asociados principalmente a la experiencia del cuerpo. Susan McClary, que ha discutido ampliamente el canon masculinista, pone en primer plano la relación de la música con el cuerpo mientras parafrasea a Teresa De Lauretis para decir que

La música está principalmente entre la cultura de las 'tecnologías del cuerpo', es decir un lugar donde nosotros aprendemos cómo experimentar socialmente a través de modelos de energía cinética, existencia en el tiempo, emociones, deseo, placer y muchas cosas más (McClary, 1994: 33)

También, las conexiones entre filosofía y psicoanálisis para repensar la identidad fuera del discurso hegemónico han sido relevantes. Así, los teóricos queer y postfeministas han concebido la identidad (abarcando el género, sexo, clase, etnia), entendida como un proceso de construcción cultural 'no estática'

(Butler, 2007), como susceptible de ser disruptiva de la normatividad social. En este sentido, la música 'como práctica discursiva' es resistente a la legibilidad, precisamente lo que la capacita para ser usada "como estrategia de negociación de la identidad queer dentro de la cultura heterosexual dominante", pues la cultura occidental ha usado la música para "politizar aspectos del género y la sexualidad que son irreducibles a la descripción verbal y la representación visual" (Peraino, 2006: 7).

Desde una visión foucauldiana podemos decir que la música funciona como 'tecnología del yo', pues no sólo nos transforma en el proceso de auto-estructuración (conductas, cuerpos, pensamientos), sino que nos posiciona dentro de los sistemas disciplinarios y discursivos haciéndonos frente con medios de resistencia y poder. Como 'agente estético' nuestra subjetividad es 'mutable' y su consecución es crearnos a nosotros mismos como 'una obra de arte' (Taylor, 2012 a: 44). Jodie Taylor expresa el poder que alcanza la música como productora de identidades gracias a sus capacidades transformadoras, y como un recurso fundamental en la configuración de un imaginario utópico queer

Como una tecnología para la formación de la identidad y un modo operativo de expresión, la música ha sido una sirviente infatigable y fiel para la 'queeridad' (queerness) (...) La música es la forma cultural más adecuada para la producción colectiva de mejores mundos queer en el futuro (2012a: 214)

De igual forma Fiona Buckland señala que "la identidad no es algo fijado, sino que está ligada al movimiento y su contexto. Los actores hacen intervenciones en su auto-fabricación a través del 'baile social improvisado': la identidad es un acto creativo continuo de construcción del mundo" (2002: 5). De acuerdo con Buckland, el rol que juega la cultura de baile en la construcción y expresión de la identidad queer es ineludible dada la 'performatividad' corporal que conlleva dicha escena. Efectivamente, como veremos en el siguiente apartado, la pista de baile se presenta como un escenario favorable y único para la exploración de múltiples identidades, pues "la música como recurso para producir la vida social, es un asunto estético-político que (...) puede implicar, y en algunos casos, producir modos asociados de conducta" (DeNora, 2003: 17). Es pues ineludible que la música nos capacita para conformar apartados de la identidad que, desde un enfoque queer, no sólo

abarca la sexualidad y el género, sino que intersecciona con la raza, la clase, la etnicidad o la nacionalidad. Este concepto es clave para entender la importancia que adquiere la música electrónica dentro de la cultura de club lesbo-queer para generar discursos alternativos en torno a la producción de subjetividades frente a la homogeneización normativa del *mainstream* sociomusical y los encorsetamientos hetero y homonormativos. La música electrónica ofrece varios puntos de acción (cabina, pista de baile) donde el cuerpo 'sexuado' y performativizado es el protagonista de un complot intencionadamente sensorial y libidinoso, pero capaz de alcanzar estados trascendentales y espirituales. Estos espacios disponen para sus 'habitantes' de unas dinámicas de representación centradas en la fisicalidad de la música, en su experiencia corporal y sensitiva, visualizada a través del cuerpo/baile, gracias a un contexto/entorno (luces de colores, visuales, alcohol) favorable a la expresión subjetiva desinhibida y la fantasía del deseo sexual.

### **2.1.1. Bailar siempre fue un placer: *affor(dances)* en la música electrónica de baile**

La música es un llano plano de dicha sensual

Simon Reynolds (en Blánquez, 2006: 21)

En primer lugar considero oportuno hacer referencia al cuerpo como protagonista de este apartado, en relación directa con la música para la producción de deseo, imaginarios sexuales y caracteres *camp* en la pista de baile. Es interesante recordar a los 'filósofos del deseo' Deleuze, Guattari y Lyotard, pues consideran los organismos humanos como 'máquinas de deseo' (Middleton, 1990: 259) teoría que conecta con la concepción 'instintiva' libidinoso y física de ciertas formas musicales populares desde el rock, hasta la música negra por antonomasia. Ya en los años 80 diversos teóricos plantearon una unión inseparable de los placeres del cuerpo musical con su construcción histórica (Middleton, 1990: 266). En este sentido fueron relevantes los estudios de Frith y McRobbie (1990) o Reynolds y Press (1995) en cuanto a la sexualización de estilos como el rock y el pop inmersos en la cultura joven

como barómetros de las diferenciaciones de género. Además, el baile, recurso inherente a estilos de música popular como la música Disco (Dyer, 1979), y después toda la música electrónica, “ha sido asociado con emociones musicales y gestuales, dando significado a través de distintas nociones de movimiento corporal, expresión sexual y relaciones sociales” (Middleton, 1990: 266). En consecuencia, podemos deducir que cada género dentro de la música popular desarrolla diferentes prácticas y discursos de placer y sexualidad; aunque como veremos en el siguiente apartado, concretamente la música *dance* ha supuesto una ruptura musical e ideológica con el discurso dominante metafísico. Uno de sus mayores logros en este sentido, desde el auge de las *raves* británicas de finales de los 80, ha sido desplazar la ‘feminidad’ y la cultura masculina gay como únicos socios de la cultura del baile. Además, la desjerarquización sexual en las formas de baile de la EDM, ha proporcionado a los bailarines una experiencia liminal, que no marca ninguna coreografía determinada por razón de género, y cuyo principal objetivo es abandonar el cuerpo a una especie de movimiento ritual comunitario y placentero. Stan Hawkins describe esta comunión del cuerpo con la música (en concreto el House), y la forma en que los *clubbers* sienten y se comunican a través del baile, como un reflejo de valores compartidos que articulan una función social. Es decir

Las tendencias estilizadas en la cultura de club se relacionan directamente con las formas en las que los movimientos corporales interpretan la música en espacios específicos sociales sin ningún recurso para la clarificación a través de las palabras. Así, mientras los bailarines son capaces de focalizarse en su propia individualidad sus movimientos físicos funcionan para establecer un ‘ethos comunal’, el cual a su vez define el evento, el género y el contexto (2003: 100).

La música *dance* ha invitado a explorar nuevas formas de identidad y placer a las mujeres (McRobbie, 1990 y Pini, 2001) a la vez que ha desplazado la atención para estudiar nuevas subculturas, hasta ahora dominadas por la masculinidad heterosexual tradicional (mods, teds, rocker, skins). Mi tesis corrobora esta premisa ampliando el espectro social a las minorías sexuales (queer, lesbianas, trans) que, a través de la música electrónica de baile, encuentran sus propias vías de visibilidad y exploración sexual e identitaria desde nuevas escenas musicales locales y translocales.

Haciendo un juego de palabras con el término *affordances*<sup>4</sup> quiero adentrarme en el aspecto más corporal y físico de la música electrónica de baile. Siguiendo con este juego, podría decir que las affor(dances) de la música electrónica no serían otra cosa que las acciones que esta música permite a los actores, que valga la redundancia, sería principalmente bailar. Pero ni este concepto, ni el baile como recurso asociado a esta música, son aspectos *ingenuos* desligados de las políticas del género en la cultura de club. Como vamos a ver, la aplicación del concepto *affordance* a la música de baile se dirige a poner en marcha diferentes mecanismos eficaces en la construcción de deseo, placer y sexualidad.

La música genera una serie de efectos en los sujetos, mientras éstos por su parte le atribuyen una serie de 'rasgos adicionales' (recuerdos, contexto de escucha, experiencias) que a su vez se convierten en parte del proceso de construcción de la fuerza semiótica de la música. En este proceso de uso de la música, en concreto a través del baile, es donde se constituyen las *affordances* de la música (estados de ánimo, mensajes, niveles de energía, situaciones, y añadido erotismo y expresiones *camp*) pues "la música es un recurso – proporciona *affordance*- para la construcción del mundo" (DeNora, 2000: 44). En este sentido y de acuerdo a Irigaray entendemos el baile como un "movimiento –estéticamente orientado-, un medio para construir los espacios del sujeto" (citado en DeNora, 2000: 78). Por ello pensamos la música electrónica de baile no sólo como música hedonista, repetitiva o trivial, sino como un agente poderoso que entrelaza respuestas fisiológicas, consciencia y sentimientos en los procesos de construcción del sujeto. En este proceso de sincronización cuerpo-música se despliegan una serie de elementos que tienen que ver con la regulación rítmica, pulso que el cuerpo debe mantener. Pero

---

<sup>4</sup> Tia DeNora, utiliza este término para explicar que la fuerza semiótica de la música no reside en la música en sí misma, sino que está en juego con los actores que la utilizan, es decir en la interacción con ella, como recurso político que capacita a los actores para múltiples acciones de subjetivación (2000: 43). El origen de este término se debe al psicólogo James J. Gibson (*The Theory of affordance*, 1977). Después, el sociólogo Jürguen Streek se apropia del término para aplicarlo a la interacción de las personas con las cosas. De Nora hace una revisión de este concepto desde diversos teóricos: para Anderson y Sharrok dentro de la sociología y el tecnologismo, las *affordances* de un objeto, tecnología son tan sociales como la técnica que las desarrolla en el sentido de que son desarrolladas y usadas en escenarios sociales y definidos por constructos sociales' (1993:115, citado en DeNora, 2000: 39). Mientras para Gibson "los objetos permiten cosas independientemente respecto a cómo los usuarios se apropien de ellas" (en DeNora, 2000: 40).

además, en la pista de baile suceden otras expresiones o comportamientos estilísticos en relación a la música, códigos corporales coreográficos que definen o caracterizan un determinado género de baile. Esto es lo que DeNora ha explicado como 'la incorporación musical' del cuerpo que se muestra "como una serie de gestos corporales, donde el baile y las formas coreográficas más mundanas del subconsciente son materiales para la acumulación autodidacta del yo y la consciencia de género" (2000: 78). Esta capacidad que la música adquiere para permitir 'una agencia corporal' es lo que Middleton ha llamado las 'correspondencias exosemánticas' (1990: 225). Estas correspondencias se dividirían en dos niveles: 'nivel primario de significación' - referencias internas de la música y sus relaciones en la configuración del cuerpo. "La música aquí es un medio para describir 'cómo' –cómo moverse, cómo pensar, asociar, comenzar, acabar, mezclar" (DeNora, 2000: 93). Y 'nivel secundario de significación', es decir su nivel connotativo que tiene que ver más con la conducta corporal, expresiones más complejas en relación a niveles de excitación, orientación estilística emocional y acción gestual del cuerpo mientras baila determinados pasos o coreografía.

Jodie Taylor es aún más explícita en estos términos y clasifica una serie de 'sinergias musicosexuales'<sup>5</sup> para explicar cómo la música tiene un poder influyente en la agencia erótico-sexual de los sujetos que la consumen. De esta forma, la identidad, las narrativas y el fetichismo musicosexual dan muestra de "cómo el agente erótico puede ser movilizado por medio de la música, y cómo la música es usada para organizar y dar estructura a la sexualidad de cada uno". (2012b: 604). Ciertamente, en la pista de baile pueden suceder estos tres tipos de sinergias musicosexuales; porque mientras bailamos simbolizamos

---

<sup>5</sup> Para explicar en qué consiste lo que ha denominado "sinergias músico-sexuales" la autora, en "Taking it in the ear: On musico-sexual synergies and the (queer) possibility that music is sex" (2012b) analiza literatura de la musicología y sociología en relación al erotismo por medio de la música, además de detenerse en relatos online sobre diferentes géneros de la música popular, así como en casos empíricos de estudio. Taylor diferencia tres tipos de sinergias musicosexuales:

La Identidad musicosexual se refiere a la música como recurso cultural en la significación de la identidad sexual de cada uno, a través de los correspondientes estilos subculturales. Esta sería la función identificativa de la música que ayuda a la gente a posicionarse individual y colectivamente para tomar sentido de quienes son y cómo desean.

Las Narrativas musicosexuales es decir, la música como mecanismo usado en la seducción sexual y acción que proporciona estructuras narrativas para los encuentros eróticos.

Fetichismo que se refiere a la fetichización sexual de la música y /o sonido, llamada 'auralismo'.

experiencias, sentimientos (erótico-sexuales) a través de la música, lo que nos ayuda a configurar nuestra identidad, individual y colectivamente. En esta tesis estudio en concreto cómo una serie de colectivos de mujeres Djs se desarrollan desde la cultura de club lesboqueer fomentando y apoyando la diversidad identitaria sexual entre lesbianas principalmente. Los otros dos tipos de sinergias musicosexuales que suceden en la pista de baile serían las narrativas que se expresan a través de nuestro cuerpo, mientras codificamos los discursos no verbales de la música electrónica (ritmo, timbre, textura, melodías) a través del movimiento, baile, donde canalizamos nuestra energía erótica. Y por último el fetichismo o ‘auralismo’, pues obtenemos placer mientras oímos la música, bien porque nos estimula cierto tipo de ritmo, melodía,... para expresarnos sexualmente, o bien porque nos remite a algún encuentro sexual vivido. Tanto las narrativas como el auralismo musicosexual que se vive en la cultura de club lesboqueer vendrían a dar cuenta de nuevos discursos sexuales, nuevas feminidades/masculinidades, dispuestas para las mujeres (lesbianas, queer, trans, etc.) a través de esta escena electrónica (véase Bloque III).

Para entender cómo la música electrónica de baile puede ser un notorio recurso para disciplinar los cuerpos de los individuos que la consumen, me gustaría proponer una serie de similitudes entre una sesión aeróbica programada en un gimnasio y una sesión musical programada por una Dj en la pista de baile. Como sugiere DeNora en una sesión aeróbica “la música es expresamente diseñada para oírse de *fondo* [énfasis en el original] como un mecanismo de constitución y organización corporal, un mecanismo bajo el cual la conducta y coordinación del cuerpo puede ser trazada” (2000: 92). Efectivamente, aquí es donde se establecen correspondencias entre la monitora y la Dj con relación a los cuerpos que, cada una en su contexto, dirigen y ‘moldean’; pues “la música puede servir como una propiedad constitutiva del ser corporal” (DeNora, 2000: 99).

En su famoso estudio sobre una sesión aeróbica DeNora hace una comparación metafórica de un calentamiento (warm up) aeróbico como un plato entrante, previo al plato principal en una comida. Curiosamente, una sesión de varios Djs en un club suele comenzar con un/a Dj (a menudo más desconocida

o novel) denominada igualmente 'warm up', cuya función es calentar motores para las sesiones siguientes cuando el público ya está más imbuido en el ambiente del club y cómo no, más 'entonado' por los efectos del alcohol y otras drogas (sobre esto hablaré en el subapartado 2.1.4.1.). Al igual que una sesión aeróbica bien formulada, con una música que apoya el ciclo del ejercicio desde el calentamiento hacia la intensificación para acabar en la relajación, una sesión de un/a Dj funciona de la misma forma cíclica. En este caso, la Dj juega (véase apartado 2.1.4.) con diversos parámetros musicales: la pulsación rítmica, y las texturas sonoras (sea del género electrónico que sea) para lograr con la mezcla o encadenamiento de temas un continuo sonoro y mantener a la audiencia en la pista de baile. Entonces definitivamente entendemos la idea de música mucho más allá del objeto sonoro en sí mismo, pues como dice Jodie Taylor "la asociación ubicua de la música con el placer, el erotismo, el deseo y el desenfreno –ergo 'primitivo', oriental, femenino, queer- atraviesa durante siglos la sexualidad, las culturas y múltiples géneros de expresión (2012b: 603). Y en este sentido, la música electrónica de baile atraviesa esta ubicuidad más tenazmente que cualquier otro género. El crítico musical y académico Simon Reynolds lo expresa acertadamente al decir que

La música electrónica de baile es, sobre todo, música física, que toma los reflejos psicomotrices y tira de los pulmones. Pero esto no significa que sea música 'descerebrada'. En realidad, la música electrónica de baile disuelve la vieja dicotomía entre cabeza y cuerpo (...) El cuerpo entero se convierte en una oreja (en Blánquez, 2006: 19-20).

Sin embargo, nuestra cultura occidental ha considerado de manera negativa la música popular dirigida expresamente para el baile, pues ha sido históricamente devaluada y estigmatizada como banal, carente de sentido y estandarizada; mientras los bailarines eran seres narcotizados, conformistas y manipulables con facilidad. Ya desde la tradición de la música clásica "incluso los vales de Strauss son tratados hoy sobre todo como piezas de concierto en lugar de como música de baile"; y los discursos de la música popular han propagado una imagen de la música *dance* como "algo específico y divergente de la norma" (Gilbert y Pearson, 1999: 60- 61).

Teóricos y pensadores como Baudrillard han declarado las discotecas y clubes, lugares de la cultura *dance*, como "lo más bajo del entretenimiento



contemporáneo”, mientras Adorno ha calificado a los bailarines como borregos respondiendo a una repetitiva ‘obediencia rítmica’ (citado en Thornton, 1995: 1). En contrapartida, Susan McClary ha planteado cómo la capacidad de la música de baile<sup>6</sup> ha supuesto una cuestión política para la cultura occidental en el momento en el que las clases bajas, las minorías étnicas, las mujeres o el colectivo gay-lésbico la han usado para articular su identidad, su cuerpo y su sexualidad (1994: 34).

Podemos pensar que los relatos históricos en relación al baile han sido ampliamente sexistas, paternalistas y represores pues aquí la música ha funcionado directamente como un agente erotizador y un canal poderoso en el intercambio y producción de placer y deseo, como un “modo dinámico del género y la significación sexual, agente putativo de corrupción moral” (Taylor, 2012b: 603).

Gilbert y Pearson, parafraseando a John Gill, han relacionado la experiencia de la música *dance* con lo que Roland Barthes denominó la *jouissance*<sup>7</sup> es decir, el logro del arrebató, la felicidad, la transcendencia,

La persecución de una especie de éxtasis: oleadas de placer emocional y físico no diferenciado; un sentido de inmersión en un momento comunal en el que los parámetros de la propia individualidad se rompen por la pulsación compartida de los ritmos graves; una experiencia aguda de música en toda su sensualidad (...) (1999: 64)

---

<sup>6</sup> Es interesante observar cómo se han politizado estilos de baile a lo largo de la historia teniendo en cuenta una necesidad por controlar la identidad, la sexualidad y el cuerpo. Por ejemplo, en su artículo, McClary cita el caso de la Ciaccona, en el s. XVII, música de baile con raíces afroamericanas, que suscitó gran revuelo e interés entre la nobleza europea a la vez que era prohibida por su incitación a la lascivia. Al parecer su irresistible ‘groove’ no permitía a la gente parar de bailar. Sin embargo, la normativización y opresión hacia este estilo ‘degenerado’ hizo que descendiera a estratos sociales más bajos donde perduraría más tiempo antes de ser definitivamente ‘domesticado’ por la teoría y técnica occidentales (Chaconne francesa) y desprovisto así de su carácter sensual y dinámico para el baile (McClary, 1994: 38). Algo parecido pudo pasar con la música Disco, cuando a comienzos de los años 70 era un estilo de música de baile surgido entre las minorías sexuales y raciales norteamericanas y asociado a la pura fisicalidad de la música, un estilo preparado para potenciar los movimientos más sexuales del cuerpo. Cuando pasa de estos estratos sociales minoritarios a la sociedad heterosexual blanca de clase media (gracias entre otras cosas a la película *Fiebre del sábado noche*, 1977) rápidamente se activa la máquina política normativa opresora y se intenta desprestigiar con campañas homófobas como ‘Disco Sucks’ en 1979. En este caso el temor y la amenaza del poder hedonista y vacío de esta música se proyectaba contra los valores ‘auténticos’ de la música rock, por otro lado certificado también como heterosexual blanco y masculino (véase Frith y McRobbie, 1990 “Rock and Sexuality”).

<sup>7</sup> Este término deriva de la teoría psicoanalítica, central para el trabajo postestructuralista de Julia Kristeva y Roland Barthes. Esta palabra francesa (uno de los muchos significados comunes que tiene es simplemente ‘orgasmo’) toma otros significados más ortodoxamente lacanianos en el trabajo de estos dos autores, pero en cualquier caso designa un tipo de sensación extraordinaria que deriva del momento de felicidad de la vida humana de un bebé, asociado todavía al acceso del pecho de la madre (Gilbert y Pearson, 1999: 64).

Pero, además lo interesante de este término es su asociación con un estado “en la pre-historia del sujeto, antes de que se haya asumido la identidad del género. Por lo tanto, posee un erotismo que en algún sentido es pre-sexual” (Gilbert y Pearson, 1999: 66), capaz de trasladarte a expresiones corporales de placer no suscritas a códigos sexualizados en ningún parámetro o rol de género. En una vuelta de tuerca, Gilbert y Pearson replantean el concepto de *jouissance* poniéndolo en juego con la teoría del género de Butler, para entenderlo como un ‘éxtasis’ (estar fuera de uno mismo), es decir, permanecer “fuera de los discursos por los cuales se fija la identidad de género”. Pero no quiere decir que la *jouissance* sea neutra, sino que es concebida como “una región de experiencia que al mismo tiempo es polisexual, una sexualidad sin género fijado” (1999: 104).

Tal vez, por esto adquiere tanta importancia la cultura de baile para las minorías sexuales, pues quizás “induce a esta experiencia de éxtasis de *jouissance*, donde, aunque solo sea temporal y parcialmente, se ofrece como un escape del propio género (ni masculino ni femenino), se regresa a un momento en el que no existía el ‘yo’” (Gilbert y Pearson, 1999: 66).

Fiona Buckland en *Impossible Dance* (2002) hace un estudio sobre la cultura de club queer en Nueva York, y denomina ‘tercer espacio’ de recreación (fuera del hogar o el trabajo) a los clubs, donde ‘el vestido y las miradas’, son actividades de juego vital y herramientas expresivas de *performance* para el estilo propio (self-fashioning). Estos recursos, junto a lo que ella llama ‘el baile social improvisado’ conforman la construcción social queer, pues este tipo de baile solo puede tener lugar en la cultura de club queer, ya que no puede existir o actuar al margen de sus participantes a diferencia de otros bailes como el tango o el lindy hop. Entonces los clubs (queer) se disponen como espacios para la recreación de la sexualidad, del sujeto *camp*, de forma que esto no sería tal vez posible fuera de ahí

“El baile social improvisado” es un verbo, más que un nombre, una actividad más que un objeto de conocimiento. Bailar es una esfera de actividad social, multivocal y flexible, pues los mismos movimientos pueden generar una variedad de significados dependiendo de contextos contingentes históricos, sociales y psicológicos, en los cuales tienen lugar (Buckland, 2002: 7).

En este contexto, es interesante citar el concepto de ‘juego’ expresado por O’Grady como facilitador de ‘un círculo sagrado de escena de juego’ donde la comunidad logra identificarse y forjar lazos de pertenencia entre sí (2012: 96). Así, la escena *dance queer underground* (véase capítulo 4), gracias a estas “dimensiones espaciales de juego como un modo de comportamiento y como una postura actitudinal” tendrá profundas implicaciones socio-culturales, pues propone un espacio para la creación de otras ‘formas de ser en el mundo’ (O’Grady, 2012: 88). En este ámbito musical queer, como proponía al comienzo del capítulo y dice Whiteley<sup>8</sup>, es donde se experimenta

La fantasía como un escenario para el deseo, pues proporciona un espacio particular para la interpretación del yo, permitiendo el acceso a diferentes pensamientos y actos prohibidos a través de la subversión de códigos de performance asociados a géneros musicales particulares. En efecto, la performance de la música popular puede construir tanto la heteronormatividad como las sexualidades queer resistentes (Whiteley, 2006: 249)

En definitiva, en esta tesis parto de la premisa de que la negociación de las identidades de género, la fantasía sexual y la expresión de las subjetividades se articulan colectivamente en y a través de la música electrónica de baile. Ésta tendrá el potencial de transgredir en el ámbito de club la dicotomía público/privado, binarismo que siempre ha operado como medio de represión sexual para las minorías queer.

En el siguiente subapartado intentaré describir diferentes estilos de música electrónica de baile argumentando las posibles acepciones identitarias que han ido adquiriendo en interacción con sus audiencias. También hablaremos de algunos efectos sonoros sexualizados y capaces de (de)sexualizar la voz usados en la música electrónica.

---

<sup>8</sup> Sheyla Whiteley, hace referencia a las teorías de Lacan, Freud y sus seguidores sobre la consciencia preedípica del niño de ‘ausencia y presencia de placer’, y cómo en la búsqueda de placer –‘placer principio’- es significativo el desplazamiento del deseo a un lugar de prohibición. Con esto, se basa en los estudios de Elizabeth Cowie sobre las relaciones entre deseo y excitación sexual, por qué ocurren; y en la identificación del peligro inherente en el deseo erótico planteado por Katherine Lieve-Lepinson para discutir la actividad queer en la música popular. La autora se centra en la performance de género (glam rock) de artistas como Freddie Mercury, cantante del grupo Queen, para plantear posiciones de deseo y erótica sexual desde la performatividad del artista y desde la recepción del público a través de posibles identificaciones – espejo. Sin embargo, yo quiero desplazar este discurso hacia el público de la pista de baile, como protagonista exclusivo en la autoproducción del yo a través de esas fantasías del deseo sexual en interacción con la música electrónica de baile.

## 2.1.2. Sexualidad y género: valores identitarios en la música electrónica

La música popular ha sido asociada con ciertas expresiones de sexualidad, ya sea desde la música en sí misma (estructura, ritmo, timbre) o a través de elementos paramusicales (letra, gestos) y extramusicales (estilo visual)

Jodie Taylor (2012b: 606)

Incluso aquellos que hablan de la cultura popular a menudo reproducen su temor a lo femenino, el cuerpo y lo sensual

Susan McClary (1994: 31)

La música electrónica de baile basa su estructura sonora principalmente en la idea de *continuum* y el ciclo sobre la organización lineal; y en el juego tímbrico y textural sobre el contenido lírico y vocal. Estas características, como iremos viendo con más detalle en este apartado, apelan a la materialidad y corporalidad del sonido, aspectos ampliamente rechazados por el discurso metafísico de la música que ha privilegiado tradicionalmente valores racionalistas en la cultura occidental. Este discurso ha favorecido la subjetividad masculina, amparada en valores de fuerza, razón, mente y que “privilegia lo *visual* como la más pura e importante forma de experiencia sensorial”. Por el contrario, la subjetividad femenina se describe en términos de sentimiento, emoción y cuerpo, a su vez relacionada con la cultura del baile, y con el sentido más material del sonido, igualado a la fluidez, dinamismo, contiguidad y lo táctil (Gilbert y Pearson, 1999: 87). Gilbert y Pearson exponen una clara convergencia en el pensamiento de Luce Irigaray, Jacques Derrida y John Shepherd con respecto a la supresión del *sonido*, dentro del discurso metafísico falogocéntrico, como experiencia sensorial donde figura la materialidad, lo corpóreo, lo social y maternal femenino. Con esta premisa corroboran las razones por las que el discurso metafísico en la tradición musical occidental ha primado la abstracción y la percepción intelectual de la música en la sala de conciertos o incluso en el conservatorio (no en la pista de baile); y la partitura, representación visual de la música, como símbolo del compositor ‘genio y poderoso intelectual’, “pues como Irigaray nos ha enseñado, el privilegio de lo visual está casi siempre ligado con el privilegio de

lo masculino” (Gilbert y Pearson, 1999: 87). Con estos datos es lícito pensar en la relevancia que adquiere la cultura de baile dentro de la música electrónica, como una práctica que desdibuja los valores de la cultura masculina dominante, pues es en la pista donde se elevan las experiencias sonoras por encima de las visuales; y las sensaciones auditivas, corpóreas y táctiles desplazan sin duda el abstracto intelectual y racional. Sin embargo, se plantea una disyuntiva en el momento en el que las salas de baile incorporan la experiencia sinestésica sincronizando luces estroboscópicas o imágenes visuales con la música electrónica. Incluso, podríamos pensar que la presencia de elementos visuales (go-gós, performance) en torno a la música electrónica ocupan un lugar muy importante en el espectáculo total de la sala. Pero, definitivamente, el aspecto visual, como dice Drew Hemment “representa una recolonización de la pista de baile por la mirada masculina y no es una tendencia inherente del espacio acústico, en sí mismo sin dirigir, limitar o acotar el lado oscuro de la mente” (citado en Gilbert y Pearson, 1999: 88).

Susan McClary reflexiona desde una perspectiva histórica sobre la relación del cuerpo con la música como un asunto político, desde la antigua Grecia hasta nuestros días, precisamente por su capacidad de “desestabilizar las normas aceptadas de subjetividad, género, y sexualidad” (1994: 33). Como he argumentado en el apartado anterior en la pista de baile, donde interaccionan música, público y contexto, se ofrecen múltiples oportunidades para subvertir normas identitarias y encontrar nuevas subjetivaciones lejos del discurso metafísico nombrado.

Pero ¿cómo se articulan concretamente los significados identitarios en la propia música? ¿la música es ‘sexo’, o nos ayuda a integrar de alguna manera nuestra sexualidad? Susan Cusick, en su estudio autoetnográfico “On a lesbian relationship with music” (1994), determina un marco de referencia para pensar sobre la música como un mecanismo estructurador de la sexualidad y el deseo erótico; más allá de la genitalidad y cercana a las interconexiones de la música con la identidad sexual. Jodie Taylor además de apoyar esta idea expresada por Cusick da un paso más, y desde una visión queer, resistente a los discursos hegemónicos sobre música y cuerpo afirma que “la sexualidad juega un rol crítico en las formas diarias de expresión cultural, pública y la vida

política” (2013: 195). Así, Taylor hace una revisión de estilos musicales desarrollados al abrigo de las subculturas queer tales como el homo-hop rap y el dykecore<sup>9</sup> ya que

la música puede ser queer, pues puede hablar de lo que está más allá de lo normal y significar lo que a menudo es invisible (...) Además, la música puede ser considerada particularmente adecuada para las expresiones queer de género y sexualidad por sus cualidades teatrales e imaginativas (2012a: 45).

Apoyándome en estas ideas, quiero exponer a continuación cómo se ha articulado la sexualidad y el placer erótico a través de la música electrónica de baile. Partiremos de diferentes análisis que han contemplado la propia estructuración de los parámetros musicales (ritmo, textura, melodía) y el uso de determinados efectos sonoros, dentro de los estilos y subestilos de la música electrónica de baile que adquieren significaciones corporales y/o sexuales concretas.

Para empezar, es interesante anotar cómo se ha incorporado el concepto de cyborg (humano-máquina) a las identificaciones sonoras electrónicas. Es decir, la construcción sonora de la música electrónica de baile (Techno, House) predispone a imaginarios robóticos, extraterrestres y no humanos con una serie de recursos que en ocasiones devienen en construcciones de género. Por ejemplo si el House, y los subestilos que surgen de éste (Acid house, Progressive House...) están más asociados a una corporalidad ‘lasciva o libidinosa’, la asexualidad del Techno<sup>10</sup>

puede que sea vista como una estrategia deliberada, una persecución de *jouissance* neutra que busca no regresar simplemente al momento anterior a la regulación de los discursos de la sexualidad que conforman nuestro ser, sino que va más allá de ellos para entrar en un futuro cyborg imaginado, un lugar donde la fluidez del ciberespacio es el medio para la no/identidad (...) (Gilbert y Pearson, 1999: 75)

---

<sup>9</sup> Los artistas del homo-hop rap a través de la música hip hop y el arte amplían su consciencia política a la diversidad de identidades, particularmente basadas en la raza, la sexualidad y la clase. Por otro lado el Dykecore es un estilo que emergió en Norteamérica a mediados de los años 80 y que emplea las estéticas punk rock y queercore desde una perspectiva feminista ejerciendo una crítica radical social queer sobre las normativas burocráticas que ‘dictan cómo pensar, vestir o follar’. Tanto el queercore como el dykecore se dirigen a crear una esfera contracultural constituida a través de una red de bandas, intérpretes, fans, fancines, activistas, directores de cine, escritores y clubs, que se proyectan sobre el ethos punk del DIY y una amplitud de otras formas de música popular (Taylor, 2013: 200)

<sup>10</sup> El término alude a una iconografía de futuro y un sonido generado por máquinas. Así como a “la herencia industrial (problemática) de la ‘Ciudad del Motor’ (Detroit), y su doble valoración de la tecnología, tanto positiva como negativa” (Gilbert y Pearson, 1999: 74). En relación al sonido, hay una distinción entre ‘máquina’ y ‘humano’ “eligiendo prescindir de la voluptuosidad derivada del disco, de la música House a favor de cierta frialdad (Gilbert y Pearson, 1999: 74-75).

Susana Loza, en su artículo “Sampling (hete)rosexuality: diva-ness and discipline in electronic dance music”, describe cómo el Techno y el House, los metagéneros musicales, “‘computerizan’ sonidos orgánicos a través de una serie de técnicas (cut up; the Moebius loop; The Planet rock/ electro effect; Playing with speed; the diva loop). La autora disecciona las reconfiguraciones corporales que acompañan cada deconstrucción sónica para centrarse en la sexualización en concreto de la técnica del ‘diva loop’ (2001: 350). Así, mientras algunos binarismos se desplazan a través de las innovaciones técnicas (humano/artificial, vida/muerte, natural/cultural), las fronteras entre ‘masculino/femenino’ permanecen latentes: “esto sugiere que la música electrónica de baile alivia sus tecno-ansiedades sobre el ruinoso contorno de humano-máquina con la regeneración del género en el diva loop” (Loza, 2001: 350). Este efecto sonoro se define en los contornos de significación de género, donde la voz de la mujer es electrónicamente erotizada a través de gemidos y crestas vocálicas orgásmicas ultrafeminizadas<sup>11</sup>. Susana Loza re-nombra esta nueva ‘criatura sonora’ hipersexualizada como *fembot*, para diferenciarla del cyborg feminista (Haraway, 1984) que se escapaba del binarismo de género.

Las asociaciones del *fembot* no solo son sexuales, pues como sigue Loza, (las voces de las divas principalmente son de mujeres negras) el ‘heterocibersujeto’ se entrelaza con la raza, es decir “la *fembot* clásica es una diva negra que muestra simultáneamente la heterosexualidad y resucita la raza” (2001: 353). Recordemos que la ‘diva sexy negra’<sup>12</sup> es un cliché dentro

---

<sup>11</sup> Este recurso es muy usado dentro de estilos como el Diva House (estilo preferido de la escena gay por antonomasia). Un claro ejemplo de esta técnica es la canción de Donna Summer ‘Love to love you baby’. Por otro lado como apunta Bradby la división de las voces en la música electrónica perpetúa ciertas dicotomías asociadas a las marcas de género: melodía-femenino-divas del soul vs. ritmo - masculino – rapper en el hip hop; voz masculina- lenguaje y tecnología vs. voz femenina – expresión y emoción (1993: 167). Igualmente Bradby señala la consideración desigual que logran las vocalistas frente a los productores en cuanto a ocupar portadas en la prensa especializada.

<sup>12</sup> Tim Lawrence hace referencia al hermanamiento gay con las divas como un acto de empatía por su doble status oprimido como mujeres y como negras. Además, se remite al análisis de Barthes sobre el ‘grano de la voz’, entendido aquí como “la voz que es sentida y material, más que despersonificada y hetérea” (2006: 150). El aspecto corporal contenido en la voz fue teorizado por Roland Barthes en su ensayo ‘Le Grain de la voix’ en 1972 y ha sido utilizado por muchos autores desde el enfoque queer para analizar aspectos identitarios, sexuales y corporales que se desprenden de la voz al margen de su contenido lírico. Jarman-Ivens profundiza en este concepto en *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw* (2011). En la introducción al libro explica, que Barthes distingue entre geno-canción y pheno-canción (tomados a su vez prestados de los términos de Kristeva: geno-texto y pheno-texto). El

de la música electrónica de baile (House) que según Brian Currid “sirve para proyectar una fantasía colonial de personificación femenina negra y sexualidad ‘natural’” (citado en Loza, 2001: 353). Siguiendo a Loza, podemos pensar que el ‘diva loop’ ha servido para ‘travestir’ sónicamente las fantasías eróticosexuales de los drag queen y el imaginario femenino de los *clubbers* gays en la pista de baile pues “la performatividad polimorfa desnaturaliza el sexo, desestabiliza la raza, y aliena el género de sus presuntas esencias” (Loza, 2001: 355). Aunque como la autora sugiere desde una visión queer, tal vez podamos personificar nuevas sexualidades flexibles, performativas, que confronten las señales culturales cartesianas y desplacen el deseo hacia otros espacios, ya que a través del cyborg, el *fembot* y el posthumano no hemos logrado despersonificar los códigos de la sexualidad y la raza. Tal vez sea válido también nombrar el discurso de la voz, planteado por Jarman–Ivens como un ‘fenómeno queer’ “que funciona como un ‘tercer espacio’ entre el cantante y el oyente; y que opera entre el cuerpo y el lenguaje, los cuales son espacios sexuados (véase nota 9 del traductor) (2011: 13). Ivens aclara que la ‘voz queer’ no tiene por qué tener correspondencias equívocas con el cuerpo sexuado que la canta (ejemplo, hombre castrato/contratenor, mujer/voz grave). Por el contrario, “el potencial queer de la voz reside en las intersecciones de las dos facetas interconectadas de la voz: sin género, y performativo” (2011: 18). Esto viene a cuestionar la ‘naturalización’ de la voz en los márgenes del sexo/género, asumiendo su carácter performativo, y añadiendo a ese ‘tercer espacio’ el acto de ‘escucha’ como un acto sexuado. Esta recepción ‘sexuada’ de la voz, que Elisabeth Wood (1994) llama ‘safónica’ -desde una posición lésbica-, vendría a articular estados de excitación y deseo para la oyente.

---

pheno-song es todo aquello que en la interpretación está al servicio de la comunicación, aquellas funciones vocales que son culturalmente codificadas y asimiladas: la estructura del lenguaje que está siendo cantado, las reglas del género, el dialecto del compositor, el estilo de la interpretación, etc. En contraste el geno-song se refiere a aspectos del canto localizados fuera de esto, identificado por Barthes como la perceptibilidad de la presencia del cuerpo en la voz que canta. Aquí, en el geno-song es donde se encuentra el ‘grano de la voz’. El ‘grano’ es el cuerpo en la voz cuando canta (2011: 5). Jarman-Ivens argumenta en este libro que “las relaciones de las voces con el *grano* en particular permite que sean deducidos significados queer”. Así la voz “tiene una función mediadora entre el cuerpo (dentro del discurso feminizante) y el lenguaje (considerado privilegio de la racionalidad masculina), y al estar entre estos dos espacios sexuados hace que sea algo queer (2011: 7 y 10).



En definitiva podemos comprender la 'sexualización' de la voz en las 'disco divas' teniendo en cuenta el potencial performativo y queer de sus voces mientras son reubicadas en el registro camp de los drag queen. En este paso, donde todas las categorías de sexo-género se desplazan de su presunta 'naturalidad' en relación al cuerpo-voz (cuerpo hombre travestido y voz playback de diva negra), el público gay completa 'el tercer espacio' reapropiándose de todos los efectos performativos de la voz - deseando, excitándose, y erotizándose- en el momento de la escucha.

En relación a la voz, otro recurso que se ha usado en la música electrónica para crear efectos de "fascinación y un potencial empoderamiento hacia nuevos significados" es el *vocoder* (abreviación de Voice coder)<sup>13</sup>. Este recurso cobra especial significación para las mujeres, puesto que históricamente se ha asociado la voz a su principal y 'natural' instrumento contraponiéndola a lo 'tecnológico' (Lucy Green, 2001). Kay Dickinson se basa en la teoría ciberfeminista (posibilidades de generar nuevas subjetividades para las mujeres en interacción con las tecnologías) para aplicarla al software de la música, y en concreto con el 'ciberpotencial' específico del *vocoder* (2001: 339). Este recurso establece puentes simbólicos entre lo humano y la máquina, formulando diferentes relaciones entre lo orgánico e inorgánico y definitivamente entre la subjetivación y la mecanización. Dickinson introduce el *vocoder* dentro del discurso *camp* para afirmar que efectivamente "puede complicar nociones serias de la realidad, el cuerpo, la feminidad, y la habilidad femenina" (2001: 345).

Otro aspecto a tener en cuenta es cómo se han ido configurando los diferentes subestilos de la música electrónica de baile mientras han ido asumiendo diferentes significados socioculturales y sexuales en la construcción de la identidad. Por ejemplo, Gilbert y Pearson subrayan el hecho de que la música Disco haya provisto de un espacio para la articulación de las

---

<sup>13</sup> Originalmente inventado en 1939 en el seno militar alemán para disfrazar las transmisiones vocales, como muchas tecnologías militares encontró un espacio en la industria musical siendo comercializado por muchas compañías (Moog, Korg, Roland). Un ejemplo muy conocido del uso de este recurso fue el éxito 'Believe' de la cantante Cher en 1998 (Dickinson, 2001: 333); aunque anteriormente fue usado por Kraftwerk en los años 70 y después Laurie Anderson en 'O Superman' tema por el que saltó al *mainstream* nada menos que al segundo puesto de las listas de ventas de 1981 en Reino Unido.

sexualidades no hegemónicas, especialmente para los hombres gays, ya que “a través de sus rituales, locales, letras de sus canciones sirvieron para constuirlo en un espacio resolutivamente sexual” (1999: 67). En efecto, parece que la música Disco y después el House<sup>14</sup> fueron claves para la identificación sexual de un colectivo al constituirse en torno a una comunidad marginal, no sólo sexual sino también racial (gays, lesbianas, negros)

Los gays expresaron su sexualidad promiscua y la fisicalidad pura a través de la música disco. Para muchos hombres gays urbanos, la música disco llegó a ser un factor determinante en su experiencia de comunidad e identidad comunal –una identidad que, a través de la música Disco, llegó a ser más evidente a través de la cultura de masas en general (Peraino, 2006: 176)

La organización musical del House apunta significativamente hacia la ruptura con el discurso falocéntrico<sup>15</sup> y patriarcal de la música occidental, pues

más que construir sus líneas melódicas según métodos convencionales de desarrollo extenso y tríadas armónicas, tiende a usar arranques breves de melodía, usando técnicas pentatónicas, que significativamente, lo sitúan firmemente fuera de los discursos musicales dominantes occidentales (Gilbert y Pearson, 1999: 73)

---

<sup>14</sup> Una aproximación musicológica a este estilo es la realizada por Stan Hawkins, que dirige su estudio a examinar las características composicionales del House. Su propósito es descubrir y determinar cómo funcionan algunos mecanismos internos de los tracks del House (2003: 81). Su consideración musicológica no pasa por alto el vínculo entre sonido-baile-Dj donde se exponen estas relaciones como un ‘acto ritual’ formando parte del núcleo de la producción y consumo de la música House. En cuanto al origen de esta música, Hawkins lo sitúa a finales de los años 70 en USA, descendiente inmediato de la música Disco, pues ya los Djs del underground habían comenzado a usar la técnica de crear tracks a fin de no cesar de sonar y centrados en la idea rítmica. Aunque Hawkins especifica el uso del término ‘House’ incluyendo a la música rave en 1989. (2003: 82). Brewster y Broughton le dan fecha en Chicago en 1985 como música dance four-to-the-floor minimal, es decir con secuencias rítmicas de cuatro pulsos, poniendo énfasis en la repetición rítmica y centrada en la línea de los graves y con líneas vocales repetidas o sampleadas (2006: 22).

El origen del nombre de este estilo, surge del club en Chicago donde el Dj Frankie Knuckles estuvo pinchando entre 1977 y 1983, llamado Warehouse, lugar donde comenzó a experimentarse y ponerse de moda (Taylor, 2012a: 191).

<sup>15</sup> “Susan McClary ha sugerido que la mayoría de las estructuras de la música ‘clásica’ pueden ser descritas como falocéntricas, y no solamente por la supresión del ritmo y el timbre”. La autora afirma que la música occidental después del Renacimiento se basa en la tonalidad, la estructura narrativa lineal y concentrada en el desarrollo temático hacia el “‘principio del clímax’ (como el falo de la columna clásica Griega) ha sido transcendentalizada al estatus de forma universal libre”. Mientras el discurso de la música clásica privilegia las estructuras narrativas sobre las no-narrativas, es decir el tema y la melodía sobre la armonía y la polifonía; la música hecha por un instrumento o por una orquesta que suena como un instrumento sobre la música hecha con una pluralidad de líneas melódicas interactuando entre ellas (citado en Gilbert y Pearson, 1999: 88-89).

Al igual que McClary, Anahid Kassabian, en su texto “The Sound of a new Film Form” (2003) ha tratado el contenido político de la narratividad en la música en términos de género. Ella argumenta que “la música Techno contradice las trayectorias narrativas fálicas tradicionales a través de sus cualidades características ‘todo intermedio’, producidas por las formas en las que la música Techno acaba (sin clímax) y por la contención de ataques y caídas (del sonido)” (Jarman-Ivens, 2009: 200).

La base estructural del House, teniendo además en cuenta sus reminiscencias con la música Disco, confirma su papel subversivo y disidente pues, como he anotado más arriba sirvió en sus comienzos como bastión musical de las minorías marginales. De esta forma lo expresa Simon Reynolds:

La música House de Chicago nació de una doble exclusión: no solamente era negra, sino que era también gay y negra. Su rechazo, su disidencia cultural, tomó la forma de abarcar una música que la mayoría cultural consideró muerta y enterrada. El House no solamente resucitó al Disco, mutó la forma intensificando muchos aspectos de la música que ofendían mayormente a los blancos rockeros y a puristas negros del funk: la repetición mecánica, las texturas sintéticas y electrónicas, el desarraigamiento, la hipersexualidad 'depravada', y el hedonismo drogadicto 'decadente' (1998: 15)

La fuerza identitaria del House para el colectivo gay valió para que en un momento "ser gay o amanerado se pusiera de moda"; o incluso que la gente "experimentara con la bisexualidad en un intento de acercarse al verdadero significado de esta música" ( Brewster y Broughton, 2007: 23).

Es interesante observar cómo determinados sonidos se van definiendo en contornos identitarios sexuales, raciales, etc. no sólo para describir a un colectivo sino para expresarlo también a través de la música. La filosofía estética ha planteado el concepto de 'estética' como una "tecnología de la racialización, la sexualización o el género", entendiendo que 'la estética' sirve a sistemas de opresión y privilegio fundamentados en la heteronormatividad de raza blanca y masculina (James, 2013: 108). Esta base teórica nos ayuda a comprender que en realidad los elementos musicales (armonía, melodía, timbre, ritmo) no están basados abiertamente sobre la 'raza' sino que algunas convenciones estilísticas específicas han llegado a ser 'racialmente' codificadas. Así, por ejemplo como sugiere Robin James propiedades 'estéticas' del jazz de mediados del siglo XX funcionan racialmente para distinguir sonido 'negro' y 'blanco'. Aunque en realidad los sonidos racializados son objetivos cambiantes, pues

los sonidos tristes y ritmos agitados se asociaron con 'lo negro' por su 'estética desenfundada' (comparados a los ideales europeos) paralelos al desenfreno racial de los negros frente a la sociedad supremacista blanca. Sin embargo cuando las notas tristes y los ritmos agitados se asociaron con el jazz 'blanco' –p.e. el Swing- ya no se siguieron considerando estéticamente 'revoltosos' (James, 2013: 108).

Este caso viene a demostrar cómo la estética sirve no sólo como una frontera racial de tecnología, sino también cómo la 'estética desenfundada' sirve como un índice de racialidad subalterna. Si aplicamos este fundamento teórico

añadiendo el género y la sexualidad, nos encontramos con combinaciones de 'tecnología estética' interesantes. Por ejemplo, la Dj Susan Morabito<sup>16</sup> hace diferenciaciones a la hora de expresar el House según el matiz que quiera imprimirle a la música. Ella habla de 'tocar' una 'White Party' atribuyéndole los adjetivos de: feliz, inspiradora, luminosa, 'gay pride'; y por otro lado cuando hace una 'Black Party' la música es: lasciva, 'leather', sexual. Mientras Morabito comenzó a conocer la experiencia de la música Disco acudiendo a los dos principales locales gays de Nueva York pudo diferenciar que el *Paradise Garage* era "más negro y latino, una mezcla de todo el mundo y musicalmente más soul y house". Por el contrario, el *Saint* "estaba más orientado a la música *disco* y al sonido *rock-dance* y fundamentalmente ocupado por chicos blancos" (Rodgers, 2010: cap. 4). Según esto, podemos ver claramente cómo las identidades de raza, género y sexualidad son aprendidas y percibidas en un entorno de información estética como es la cultura de club<sup>17</sup>, espacios donde los sistemas de 'opresión y privilegio' son negociados a través de la música. Justamente con el ejemplo del 'sonido Garage' encontramos otro caso de 'tecnología estética' donde se plasman los sistemas de privilegio y opresión. Este 'sonido' surge en el ámbito de la cultura de club gay, y toma su nombre por el local 'Paradise Garage'. Allí, el Dj Larry Levan (negro y gay) imprimía a sus sesiones un eclecticismo musical rompiendo 'reglas y barreras', pues animaba a pinchar desde lo más comercial a lo más oculto, raro y *underground* hasta hacer que el público lo sintiera (Brewster y Broughton, 2006: 327). En este momento el sonido Garage se caracterizaba por una evolución de "las partes más Soul y Gospel del House: poderosos temas vocales, producción melódica o jazz instrumentales con gran cantidad de fulminantes platillos hi-hat" (Brewster y

---

<sup>16</sup> Actualmente en sus 50 años esta Dj norteamericana es una de las pocas mujeres (Sharon White fue la otra) que vivió la escena House de finales de los 80 y 90 en NY pinchando en locales gays (Paradise Garage). Desde que lograra ser residente del club The Pavillon en 1991 ha pinchado en los mejores clubs neoyorquinos (Sound Factory, Palladium, Twilo, Limelight), en eventos gay Pride y fiestas Circuits (multitudinarias gays). Además, en el año 2003 fue la primera Dj en pinchar para la Black Party de NY (Rodgers, 2010: capítulo 4). Actualmente sigue en activo haciendo gala de su reconocido prestigio.

<sup>17</sup> A comienzos de los años 70, con el surgimiento de la música Disco, Nueva York tenía una red de clubs (Loft, Sactuary, Saint, Paradise Garage) todos ellos famosos por sus Djs gays (negros en su mayoría). Estos locales "hicieron un gran trabajo en la educación moral y sexual de los jóvenes que los frecuentaban pues suponían un espacio de apertura y libre expresión en un momento en el que la homosexualidad prácticamente era ilegal" (Brewster y Broughton, 2006: 146).

Broughton, 2006: 33). Como apunta Blánquez, el Garage se bautizaba como un “sonido postdisco lleno de soul con los nuevos ritmos house llegados de Chicago (...), significó a partir de 1987 un retorno a las raíces del soul y la disco music más emocional” (2006: 249). Sin embargo, su mutación europea convirtió este sonido en el UK Garage a mediados de los años 90

Con patrones de percusión y graves del estilo del jungle y con técnicas de producción del drum'n'bass. Las líneas melódicas estaban truncadas y entrecortadas, las voces estiradas, las frecuencias racionadas para alcanzar agudos muy definidos y graves muy fuertes (Brewster y Broughton, 2006: 187)

Esta reapropiación significó el paso de ser un estilo ‘identitario’ y genuino de un espacio de baile gay neoyorquino (Paradise Garage) a quedar segregado y “desplazado a salas secundarias en las raves de jungle y a los momentos más sensibleros de las emisoras piratas” en Reino Unido (Brewster y Broughton, 2006: 187). Es entonces cuando el Garage británico absorbe a un público femenino casi exclusivamente para llamarse el ‘London Sound’ (Brewster y Broughton, 2006: 189). Significativamente se ha considerado un estilo devaluado o venido a menos en el momento en el que ha ‘identificado’ a un grupo de mujeres blancas de clase media heterosexuales.

Volviendo a la Dj Morabito es relevante anotar que se identifica como una lesbiana que ha destacado como Dj en un mundo de hombres y en una escena principalmente gay masculina, recordemos que se trataba de los años 80. Las apreciaciones de esta Dj, junto a su antecesora en el mismo campo Sharon White, son muy interesantes cuando expresan por qué prefirieron pinchar siempre en salas y fiestas para gays y no para lesbianas. Las dos coinciden, mientras hacen una crítica del ambiente musical lésbico que han vivido, en lo abismalmente contrarios y diferentes que eran estos locales entre sí, no solo en lo musical, sino en lo referente al contexto sexual, el baile, estética, etc. Al parecer la visibilidad y diversión (música, drogas, sexo) era más notoria en los locales de gays, Sharon White<sup>18</sup> lo expresa así

Yo estuve tocando en clubs de mujeres, pero realmente quería pinchar para chicos gays – yo no quería pinchar en clubs de lesbianas para nada, porque esos clubs eran realmente ultra super conservadores hasta sus gustos musicales. Era realmente frustrante para mi; yo dejaba mi club y entonces iba a los *after hour* de los clubs de

---

<sup>18</sup> Entrevista 20 de febrero de 2013: <http://www.frank151.com/news/dj-sharon-white-schools-you-with-this-interview-and-mix.html> (Consultada 22/02/15)

chicos a escuchar el material que ellos estaba pinchando y a absorber lo que ellos hacían y no hacían, en cierto modo me transformaba en mí misma, y por así decirlo hacía mi propio giro en estos sitios

La necesidad de escuchar y expresar música de calidad<sup>19</sup> hizo que estos Djs se acercaran sin duda a la escena *dance* gay, pues como dice Sharon White<sup>20</sup>

Los clubs gays estaban siempre al margen, así que era donde yo quería tocar. Yo quería pinchar para gente que fuera lo suficientemente abierta a viajar conmigo, y responder al material que no habían oído nunca antes. El Dj era la persona que enseñaba a los bailarines cuales eran sus perspectivas. Aquellas personas venían a oír lo que nosotros teníamos que decir musicalmente

Con seguridad la trayectoria de club de las mujeres lesbianas está marcada por parámetros musicales asociados al sentimentalismo opuestos a los promulgados por la cultura gay desde la música Disco. Como observa Peraino las asociaciones identitarias sobre la música folk, un género que dio voz a las mujeres norteamericanas de los 70 (*womyn's music*, véase subapartado 3.1.1.), han sido desfavorables para las lesbianas pues esta música parecía retratarlas con un “emocionalismo melancólico y un subyugamiento infantil, generalmente falto de ironía y la expresión de una sexualidad más firme” (Peraino, 2006: 175). La falta de interés del feminismo cultural en el apartado sexual de las lesbianas fue criticado por las feministas de la tercera ola, que no se sentían identificadas con la construcción de la ‘feminidad’ hasta entonces planteada. Además, el feminismo tenía otros apartados donde no se sentían representadas ya que había hecho demasiadas concesiones a la clase media, blanca y heterosexual dominante. Llegados a este punto es interesante observar cómo la música Disco<sup>21</sup> y la ‘*womyn's music*’, siendo tan distintas en idea y sonido, definiendo su música en oposición a la del *mainstream* en ese momento, reprodujeran diferencias de género: “la

---

<sup>19</sup> Como veremos en el capítulo 5, uno de los motivos principales de los colectivos, los casos de estudio de esta tesis, es justamente generar una escena musical electrónica de calidad que rompa con la consideración negativa sobre el gusto musical de las lesbianas. Además, se construyen nuevas subjetivaciones en torno a la identidad sexual de las lesbianas en relación a la ocupación del espacio de ocio nocturno.

<sup>20</sup> Entrevista 20 de febrero de 2013: <http://www.frank151.com/news/dj-sharon-white-schools-you-with-this-interview-and-mix.html> (Consultada 22/02/15)

<sup>21</sup> Quiero destacar aquí que de acuerdo con Richard Dyer, la música disco apeló no sólo a los hombres gays sino también a las mujeres pues “la interacción ritmo y melodía, es la base de su estatus como recurso material del placer físico que ofrece a sus oyentes/bailarines acceso a la experiencia polimorfa del cuerpo cuyo placer no queda confinado simplemente a los términos del género. Con esto Dyer “presenta la posibilidad de que la música *disco* deconstruiría la oposición entre masculinidad y feminidad” (Gilbert y Pearson, 1999: 100).

música de las lesbianas parecía emocionalidad y sensualidad difusa, mientras la música *disco* gay masculina parecía comunicar la pura fisicalidad y sexualidad promiscua” (Peraino, 2006: 176). Puede decirse que esta consideración está cambiando a pasos agigantados desde comienzos del siglo XXI, y en apenas una década estamos viendo una recuperación del espacio público lesboqueer mientras subvierten estos valores.

Hasta aquí, y de acuerdo a Gilbert y Pearson podemos admitir que, al margen de las especificidades de cada estilo “la música *dance* ofrece el mayor reto a las prioridades musicales del falogocentrismo metafísico” (1999: 96). Las razones musicales que apoyan dicha afirmación se basan en el desarrollo del ritmo y la repetición, la renuncia al significado verbal, y tal vez la más significativa, la fuerte asociación entre ‘el baile’ y aquellos grupos de gente (minorías sexuales y raciales) marginados por el discurso falogocéntrico.

En este sentido, teniendo en cuenta la propuesta deconstructiva queer-posfeminista de Judith Butler (2007), la música *dance* electrónica sería la más adecuada

(...) no sólo para invertir la marginalización cultural de mujeres y queers, sino también para desbaratar los sistemas discursivos que fijan el sexo y el género de acuerdo a las oposiciones binarias hombre/mujer, masculino/femenino y gay/hetero (...) (Gilbert y Pearson, 1999: 101)

Pero aunque los elementos que caracterizan la música como ‘masculina’ o ‘femenina’ son continuamente mezclados en la música *dance* contemporánea, sigue habiendo determinados géneros musicales asociados al dominio masculino, perpetuándose las exclusiones de las mujeres o minorías sexuales a ciertas escenas. Como ejemplos que argumentan esta situación tenemos el Hip hop o el Hardcore Techno. Veamos por qué.

Mark Katz ha cuestionado las posibles razones de la ausencia masiva de mujeres Djs en la escena del Hip hop norteamericano. Basando sus respuestas en análisis comparativos y entrevistas, encuentra entre las posibles causas de esta ausencia una discriminación misógina y homófoba de base, dentro de esta escena de dominación tradicionalmente masculina. Por otro lado esta afirmación contrasta con declaraciones de muchos Djs que proponen más participantes femeninas en el hip hop. Sin embargo cuando hacen esto, se

esconden otra clase de intenciones poco claras. Mark Katz, parafraseando a Sedgwick, piensa que las ganas de incluir a las mujeres en esta escena están marcadas por una necesidad de justificar la 'heterosexualidad obligatoria', dato crucial para la auto-imagen de muchos grupos de dominación masculina, que además expresan un claro discurso homofóbico para reafirmar dicha heterosexualidad (2006: 582). "Por lo común, la escena 'battle' –y el Hip hop en general- no parece particularmente favorable a la gente queer" pues según averiguaciones de Katz no existen Djs gays en la escena 'battle' (véase nota 3 del apartado 3.1.). Katz definitivamente ve argumentos más complejos en esta explicación y concluye que son estructurales. La escena Dj 'battle' en el Hip hop se organiza en torno a demostraciones de ideales de masculinidad que a la vez fomentan la desigualdad de género. Esta escena se puede entender pues "como un 'lugar seguro' que permite a los hombres jóvenes explorar y desarrollar un sentido de identidad masculina", un 'modelo heroico de masculinidad" (2006: 583).

Otro testimonio sobre el sexismo dentro del hip hop lo encontramos en la Dj Mutamassik, residente en NY, productora y Dj de música hip hop con influencias árabes. Mutamassik habla de los estereotipos de género que se desprenden aún de la escena electrónica y en concreto dentro del hip hop. Su propio nombre asociado al estilo ha hecho muchas veces que sea confundida con un varón: "Es interesante que basándose en mi sonido y mi nombre la gente me confunda con un hombre". Con respecto a la elección de un estilo musical asociado a la masculinidad Mutamassik opina: "Yo creo que tiene que ver con cómo hemos sido socializados. Ya sabes, los estereotipos de que las chicas cantan y son melódicas, y por lo tanto, la melodía es femenina, y el ritmo es duro, beligerante y agresivo y por lo tanto, masculino" (Tara Rodgers: cap. 4).

Efectivamente, vemos cómo los valores 'femenino/masculino' asociados a ciertos estilos de la música electrónica se trasladan al público y en qué medida fomentan prejuicios o preconcepciones con respecto a las mujeres Djs. Por ejemplo Dj Nenna, una de las pocas mujeres que eligen el Hardstyle & Raw para pinchar "cree que ser Dj de Hard es algo 100% compatible con ambos sexos pero lo que sí es cierto es que no se nos dan las mismas facilidades o no



tenemos la misma aceptación y/o respeto. Por suerte esto va cambiando poco a poco”. No obstante, la recepción del público es clave para entender cómo se cierra el círculo en el proceso de construir y aplicar estos valores identitarios de género a los estilos musicales. La misma Dj asume que la gente haga apreciaciones de género sobre esta música: “la verdad es que aún hay ocasiones en las que cuando finalizo mi set me dicen “para ser chica tu música es un poco fuerte”. Aunque Dj Nenna define este subgénero de la música electrónica con una parte melódica “muy sentimental y las melodías hablan sin palabras, sin menospreciar el Raw que hace que tu energía y potencia fluya”<sup>22</sup>.

Como planteo en el apartado 3.3. hay mujeres Djs (también algunos críticos y público) que piensan que aportan un ‘toque femenino’ a las sesiones de electrónica; y en el lado opuesto, otras mujeres defienden que la música no tiene género y que mientras escuchas en la pista de baile, sin mirar quien hay en la cabina, no puedes distinguir si es hombre o mujer. Pero lo cierto es que existen categorizaciones de género en la música electrónica que se transmiten más sutilmente desde la propia música. Por eso, el binarismo masculino/femenino se traslada a ciertos parámetros de la música y a sus variaciones. Por ejemplo se puede asociar masculinidad a una presencia más notoria del ritmo que de la melodía, y una aceleración del ritmo (por encima de los 140 BPM), acentuación de los graves, ausencia vocal, texturas armónicas abstractas y ruidistas, etc. en estilos como el Hardtechno, Dubstep, Drum’n’bass o Glitch hop. Gilbert y Pearson anotan subestilos surgidos del Hardcore Techno en el norte de Europa y Escocia a mediados de los 90: el Gabber y Happy Hardcore, música que se caracteriza por una aceleración rítmica frenética por encima de los 200 BPM donde apenas se percibe variación rítmica o melódica. “Texturas de enfado, adrenalina y testosterona son puestas al servicio de la linealidad, velocidad sin contenido, dirección sin meta”, un tipo de música entendida como “expresión pura de falomorfismo”. Con títulos como ‘No women allowed’ “himno a la homosocialidad” del grupo Sperminator

---

<sup>22</sup> DjMAg.es Revista, vol. 5 febrero 2015, p. 18:  
[http://issuu.com/djimages/docs/djimages\\_049?e=14268467/11409178](http://issuu.com/djimages/docs/djimages_049?e=14268467/11409178) (Consultada 4/03/15)

se revela una profunda verdad sobre la naturaleza relacional del género que el Gabber manifiesta de una forma muy concreta, una manera de lograr la asexualidad/postsexualidad de la *jouissance* –al menos para un hombre- puede que sea poniéndose uno mismo dentro de un estado hiperfálico en el cual simplemente no hay ninguna relación a la feminidad (Gilbert y Pearson, 1999: 95)

Mientras la feminidad queda asociada a características musicales cercanas a la melodía, uso vocal, pulso no muy acelerado (120 BPM) en estilos como el House, Deep House, ElectroHouse o el Ambient<sup>23</sup>. De este último estilo, Gilbert y Pearson piensan que es un estilo ‘claramente femenino’, pues es

música más de texturas que de melodías, de ciclo que de narrativa que apela al hedonismo pues su propósito es incidir en el oyente para animarlo a su regresión dentro de un estado pre-Edípico de felicidad (...) La música Ambient no es un objeto de contemplación, es una fuente de afecto. Puede que no nos haga bailar, pero sus efectos son directamente físicos como aquellos otros estilos de la música dance (Gilbert y Pearson, 1999: 94)

Sheyla Whiteley ha sugerido que

Las mujeres artistas se caracterizan más prominentemente en los primeros 10 puestos de las listas de ventas por preocuparse con la subjetividad, están más interesadas en comunicar y contar historias que en tomar la obsesión más masculina del ‘hechizo sónico’ asociado por ejemplo, con el drum’n’bass de los 90’s de Goldie and Tricky; o la aproximación innovadora de bandas de rock como Radiohead, Rage against the Machine y Space Team Electra (2000: 8)

Si trasladamos esta idea al trabajo de mujeres Djs o la electrónica experimental podría caerse por su propio peso, pues pienso que la necesidad de experimentación y evolución sonora no está parcelada bajo el marchamo de ningún género. Además la subjetivación, como vengo discutiendo en este apartado, forma parte del proceso de deconstrucción de género, clase, raza y sexualidad que se está produciendo desde diferentes escenas e interacciones entre público/música/Djs. Por último, el ‘hechizo sónico’ no creo que forme parte de la obsesión masculina, pues como he dicho anteriormente, casi toda la música electrónica de baile se dirige a crear ese efecto, ya sea producida por una mujer o por un hombre.

---

<sup>23</sup> La música Ambient emergió a principios de los años 90 como un género indisolublemente conectado con la música dance, a pesar de las diferencias formales con ésta (la presencia de beat –pulso- define a la música dance, mientras la ausencia de beat define el propio Ambient) pues fue usada como banda sonora para las salas ‘chill out’ de los clubs de baile (...) El Ambient está directamente relacionado ciertamente con el trabajo de compositores minimalistas como Terry Riley y Philip Glass, cuyas obras están ilustradas por un rechazo autoconsciente de las agendas metafísicas del modernismo musical (Gilbert y Pearson, 1999: 94)

Tal vez, en parte sea cierto que las mujeres artistas estén interesadas en usar el sonido, el ritmo, y las texturas electrónicas alejándose de la referencia 'del origen histórico' de la música electrónica, anclada en el *Arte de los Ruidos* del Manifiesto Futurista de 1913. Es comprensible, admitiendo cierto esencialismo en esta afirmación, que las mujeres en la música electrónica hayan derivado su experimentación sonora apartadas de este manifiesto, pues mientras celebraba el uso de "los sonidos de las máquinas, la industria moderna, y la guerra" (Rodgers, 2010: Introducción) estaba normalizando prácticas culturales hegemónicas donde "la belleza celebrada por los esteticistas a menudo se manchó con cosas como la violencia, la misoginia y el racismo" (McClary y Khan: citado en Rodgers, 2010: Introducción). Como veremos en el apartado 3.1. las preconcepciones de género en la música electrónica han llegado de diversas maneras a la cultura Dj y tras la argumentación del presente subapartado podemos deducir que persisten hoy de alguna manera a través de las escenas de determinados estilos. Lo cierto es que la continua fragmentación de estos estilos gracias a las múltiples intersecciones sonoras también revelan cierta movilidad y flexibilidad identitaria, algo que inevitablemente abre discusiones sobre el 'esencialismo' que en ocasiones se puede atribuir a las diferentes características de cada estilo.

### **2.1.3. Debate sobre la representación corporal e identitaria de las mujeres Djs**

Por encima de todo, quizá el aspecto mas problemático de la identidad de las mujeres Djs es la necesidad constante de vigilar el grado en el cual su sexualidad influye en su imagen

Rebekah Farrugia (2012: 63)

Tal y como Gavanoas y Reitsamer argumentan "las mujeres son sometidas a la diferenciación visual, y como Djs por lo tanto son juzgadas más a menudo por su apariencia física que por sus habilidades técnicas". Además, Simon A. Morrison afirma que hay evidencias de que "la autenticidad cultural asociada con el rol de Dj como héroe está normalizada como masculina o, al

menos, como androgina”<sup>24</sup>(citado en Rietveld, 2013: 8). Sin duda las políticas del género dentro de la música electrónica se han dirigido notablemente a considerar la influencia de la imagen con relación a la celebridad, la cultura del consumo y la acumulación de capital (tanto para promotores, propietarios de Clubs como para Djs). Esta nueva mercantilización post-rave, donde la cultura de club y la producción musical mandan, ha apuntado cada vez más a generar un ‘star system’ próspero en torno a los Djs desde esos valores. Probablemente en estas campañas de marketing y promoción de prensa, la ‘sexualización’ haya recaído con más presión en las mujeres Djs, y haya sido considerada por muchas de ellas como un intento de romper ‘el techo de cristal’ que cubre la escena de la música electrónica. Tal vez como sugiere Jonathan Yu, la ‘relación andrógina ciborgiana’ del Dj<sup>25</sup> con sus ‘herramientas’ pudiera ser fructífera para romper con estas jerarquías de género, pero esta idea se desvanece cuando “algunas mujeres han encontrado algún grado de éxito como Djs mientras adoptaban alteridades femeninas en un mundo definido masculino, deslizándose dentro del rol ciborgiano vamp en la máquina Techno” (citado en Rietveld, 2013: 8). Tampoco el tándem famosa/Dj parece beneficiar en algo a la multitud de mujeres Dj que pretender ganarse un puesto en este mundo musical gracias a sus habilidades técnicas y no por sus atributos físicos o carisma mediático (Farrugia, 2012: 43-44). Todo esto parece indicar que es difícil desprenderse de las identidades de género en una red de trabajo de dominación masculina que opera de forma políticamente desigual.

La manera como las mujeres Djs tienen que negociar en público sus identidades en un medio musical, aún predominantemente masculino y machista (véase subapartado 3.3.1.) denota ampliamente que, se declaren apolíticas o no, “se enfrentan con cuestiones relacionadas con la identidad y la representación, de forma única por su sexo y género” (Farrugia, 2012: 37). Estas evidencias sexistas se cuelan principalmente en los canales de difusión y promoción mediática de la cultura EDM perpetuando los estereotipos que

---

<sup>24</sup> Tal vez esto explique que haya una consideración más positiva hacia las ‘Dyke Djs’ por parte de sus colegas masculinos, tal y como ha observado Farrugia (2012).

<sup>25</sup> Este asunto se discute en el capítulo 13 de *DJ Culture in the Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music* (2013) por Simon A. Morrison

obligan en definitiva a las artistas a presentarse como mujer primero y como Dj después (véase subapartado 3.2.3.).

Ciertamente el asunto relacionado con la imagen sexualizada de la mujer Dj es siempre controvertido, pues arroja confusión sobre el retrato profesional de estas Djs cuando además son, o se muestran atractivas y son recibidas así por el público. Un ejemplo lo encontramos tras el documental ofrecido por *Resident Advisor* dedicado a la Dj Nina Kravitz, 'Between the Beats', que extendió un debate sobre la cuestión clásica de la feminidad en la música *dance*. La disputa surgió al mostrar a Nina Kravitz hablando sobre las vicisitudes de la vida de una mujer Dj en la carretera mientras se daba un baño de espuma en la bañera. Muchos fans y artistas vieron en este video una muestra del sexapeal de la Dj más que de su talento como Dj. En medio de todo esto una leyenda de la música Disco, Greg Wilson, salió en su defensa en otro artículo declarando que "la feminidad de Nina es tanto su pasaporte a la fama y la fortuna como el palo que la golpeará"<sup>26</sup>. Efectivamente, el discurso y controversia en torno al cuerpo sexuado de las mujeres Djs está servido. Algo que los pares masculinos de esta historia sufren muy poco o nada mientras desarrollan sus carreras profesionales.

La sexualización de la imagen y el cuerpo de la mujer en la escena pública alcanza a todos los géneros musicales, en el caso de la electrónica no podía ser menos. En este sentido hay opiniones de todas las clases, las que piensan que les favorece por el hecho de ser mujeres y jugar con su atractivo, y las que se retractan de esta 'lacra' que entorpece la realidad profesional de las mujeres (Farrugia, 2012). Por ejemplo, Cora Novoa, Dj española internacionalmente reconocida y admirada por sus colegas tanto hombres como mujeres, dice que "es lógico que las mujeres destaquemos más que los hombres porque somos menos en número. La clave es no sexualizar tu imagen y no jugar con ella". No obstante, es notorio que la demanda de mujeres Djs por parte de los promotores de los clubes sigue estando determinada por el físico e imagen como así confirma la Dj española Nenna<sup>27</sup>, algo que no sucede

---

<sup>26</sup> <http://pelski.co.uk/nina-kraviz-causes-controversy-with-a-bubble-bath/>  
(Consultada 12/12/14)

<sup>27</sup> [https://issuu.com/djimages/docs/djimages\\_049/14?e=0](https://issuu.com/djimages/docs/djimages_049/14?e=0) (p.17-18) (Consultada 11/02/15)

a los hombres. Otro asunto que corrobora este machismo reticente en la escena electrónica es la recepción del público masculino. Un número considerable de mujeres Djs de este país considera que muchos hombres se hacen fans de una Dj por su físico y que tanto promotores como colegas Djs hombres te hacen hueco si tu escote es sugerente<sup>28</sup>. Efectivamente la cultura Dj no escapa a la influencia de la imagen sometida a una cultura de consumo predominantemente heterosexista, aunque como veremos más adelante, las posibles categorizaciones para las mujeres Djs, propuestas por Rebekah Farrugia (2012) podrían suponer estrategias de desconstrucción de estos estereotipos de género.

Las entrevistas que dirigí a alguna de las artistas pertenecientes a *female: pressure* y la etnografía virtual hecha al respecto desvela resultados interesantes y muestran la pluralidad identitaria entre mujeres Djs. Por ejemplo, la artista Lenka Kocisova aka hiTH r tōō<sup>29</sup>, afincada en Berlín me habló de otro colectivo de mujeres artistas de Berlín – *Femmale Fraktale*<sup>30</sup> - basado en el DIY y la flexibilidad identitaria; y me confesó su interés por los problemas de género desde una perspectiva más ‘andrógina o hermafrodita’ pues:

Yo creo que los asuntos de género no importan estos días y pronto vamos a fusionar este lado masculino/femenino, pero aquí en Berlín vivimos en una burbuja muy especial, así que es difícil hablar por el resto del mundo (comunicación personal, 14/08/12).

Geraldine Lombano aka DGERAL<sup>31</sup>, residente en Barcelona, me contestó a la pregunta de su relación musical con la identidad queer que: “la música para mí no tiene ningún género y queer es mi palabra favorita para relacionar muchas cosas que yo hago” (comunicación personal, 16/08/12).

La configuración identitaria de las Djs parece ir unida a la representación de su imagen corporal. Farrugia propone tres categorías principales para las mujeres Djs según su apariencia: Sex Kitten Djs, T-shirt Djs y Dike Djs. Así, el término ‘Sex Kitten’: “se refiere a mujeres cuya imagen es conforme a los estándares heterosexistas de belleza (como estar delgada y tener el pelo

---

<sup>28</sup> Ibid, p. 19.

<sup>29</sup> <http://akkamiau.weebly.com/hit863h601r712to862o.html> (Consultada, 16/02/15)

<sup>30</sup> Es un colectivo creativo internacional e independiente de mujeres focalizadas en las artes: <http://femmefraktale.flavors.me/> (Consultada, 16/02/15)

<sup>31</sup> <https://www.facebook.com/DgeralDJ>

largo), y son sexualmente provocativas, llevando ropas ajustadas y/o sugerentes” (Farrugia, 2012: 44). Los ejemplos que la autora trae para esta categoría (Dj Portia, Dj Tuesdae) presentan una imagen hipersexualizada, candidatas perfectas para portadas de revistas como *Playboy* donde explícitamente muestran sus cuerpos de una forma objetualizada a los lectores, obviamente masculinos. Aunque el ejemplo anterior sería el extremo, Farrugia declara que alguna de las Djs que entrevistó “eligen utilizar su sexualidad estratégicamente” porque “sin duda esto les ha facilitado su éxito internacional como Dj y productoras” (Dj Rap, Dj Icon) (Farrugia, 2012: 47).

En otro grupo estarían las T-Shirt Djs, es decir, las mujeres que eligen subirse a un escenario o cabina con ropas (camiseta y vaqueros) que les aseguren la atención del público por sus habilidades técnicas y no por su sexo. Es interesante destacar que aunque la mayoría de Djs entrevistadas por Farrugia que encajaban en esta categoría no se sentía presionada a mostrarse como Sex Kitten, admitieron que conseguirían más trabajo e incrementarían su visibilidad si lo hicieran (2012: 52).

Finalmente queda el grupo de las Dyke Djs, cuya imagen

se aplica a mujeres que principalmente se identifican como lesbianas. En la mayoría de los casos se manifiesta en la apariencia física y se aplica a mujeres lesbianas que visten ropa no específica de género y llevan cortes de pelo corto. En menos casos, esto representa una identificación con posturas particulares políticas y/o sociales en un esfuerzo por reclamar la derogación definitiva de etiquetas (Farrugia, 2012: 56)

Curiosamente las Dyke Djs encuentran más apoyo entre sus colegas masculinos en la escena EDM “porque es menos probable que los hombres vean su sexualidad como algo que les proporcione un margen competitivo” (2012: 62), y además consiguen ser reconocidas en primer momento por sus habilidades en los platos. Aunque como dice Farrugia, esto no quita que dejen de ser blanco de la prensa para representarlas como ‘seres sexuados’ aludiendo al caso de Dj Irene, una Dj lesbiana famosa en la escena norteamericana, que ha sido retratada en alguna ocasión como objeto de deseo.

Por último, Farrugia concluye que la mayoría de las mujeres Djs que entrevistó evitaba ‘fervientemente la imagen de Sex Kitten’, aunque “mientras

esta imagen signifique algún grado de poder y control sobre sus representaciones, también significará los límites de ese poder tanto dentro como más allá de la cultura EDM” (2012: 62). Las diferentes representaciones identitarias de las mujeres Djs mencionadas anteriormente siguen siendo problemáticas mientras entran en juego en ámbitos de dominación masculina dentro de la EDM, según señala Farrugia. Sin embargo, podemos intuir que las presiones ejercidas sobre la configuración de la identidad de las Djs es relativa, dependiendo de los ámbitos o medios (club, prensa, festival) donde queden representadas, y teniendo en cuenta que actualmente existe una mayor flexibilidad en cuanto al concepto de feminidad para las mujeres. También, podemos deducir que dentro de la cultura de club lesboqueer, eje de esta tesis, existe una especie de ‘inmunidad’ del discurso heterosexista sobre estas representaciones, que se desploma para dar paso a una fluidez de subjetividades múltiple, tanto para las Djs (según categorías de Farrugia principalmente Dykes) como para el público que las frecuenta (ambas mayoritariamente lesbianas, queer).

#### **2.1.4. El papel de la Dj en interacción con el público: creadora e intérprete sin pentagrama**

El Dj, o disc jockey, es literalmente un piloto de la música grabada sobre los discos, un surfista de las aparentemente interminables ondas sonoras, música para mover y música para ser movido

Hillegonda Rietveld (2013: 6)

En primer lugar quiero aclarar que pongo en femenino el artículo que precede a la palabra Dj para darle protagonismo a las mujeres de esta tesis, precisamente porque uno de los aspectos que revela la presente tesis es la invisibilidad y/o exclusión que, de alguna manera han vivido o viven en la escena de la música electrónica.

La consideración de una Dj hoy día como artista, intérprete y creadora (véase apartado 3.3.) se fundamenta en varias razones que se concatenan relacionadamente. Este reconocimiento surgió con la transformación del uso del tocadiscos como un ‘instrumento’ en la música dance a principios de los años 70. El uso de los tocadiscos y mezcladores por parte de los Djs en los clubes



posibilitaba pasar de un tema a otro sin interrupción, así que la superposición y mezcla del beat “elevó significativamente el componente interpretativo del Djing” (Gilbert y Pearson, 1999: 126). El uso de componentes electrónicos y su manipulación DIY (sobre todo en los comienzos del hip hop, y el disco)

ha significado que las culturas Dj hayan sido responsables de desestabilizar las distinciones entre interpretación, producción y recepción en el dominio del significado musical. Ellas también demostraron que la economía tiene consecuencias estéticas y viceversa (Gilbert y Pearson, 1999: 125)

Es decir, las relaciones entre desarrollo tecnológico y prácticas culturales es bidireccional, con probabilidad ambas se regulan mutuamente. Un ejemplo que avala esta afirmación es la recuperación del vinilo, cuando ya se había decretado su ‘muerte’, por parte de la cultura Dj en la actualidad formando parte activa en la regeneración del mercado y recepción de este soporte musical. Como Gilbert y Pearson anotan, son varias las habilidades o criterios a tener en cuenta para considerar que un Dj utiliza los soportes y medios de reproducción sonoros como ‘una forma de arte’: “ser capaz de programar la selección musical; ‘leer’ al público y reaccionar según eso; y demostrar una habilidad técnica en la mezcla de beats”. Con relación a esta última habilidad, muy considerada en la cultura de club contemporánea (sobre todo en estilos como el House y el Techno), podemos entender la relevancia que adquiere cuando por ejemplo “los tracks de Minimal Techno solamente realizan su potencial cuando se entretajan dentro de contextos más largos, cuando es llevado por el Dj, quien a través del proceso de mezcla y cortes añade verticalidad a su linealidad horizontal” (1999: 126-127). Estas demostraciones técnicas son las que personalizan y destacan el trabajo de cualquier Dj conectado a través de las variaciones sonoras simbióticamente con su público, verdadero medidor de su éxito. La cultura Dj no solamente ha supuesto un cambio para la economía del ocio, del entretenimiento, o para fomentar innovaciones tecnológicas en relación al sonido como hemos dicho más arriba. Además, esta cultura testimonia nuevas formas de identificación a través de la diversidad de escenas musicales, pues

Como una interpretación creativa, la actuación (set) del Dj tiene el potencial de comunicar nuevas formas de ser, de sentir, discursos de producción musical que no obstante están incrustados en el mundo real, material y político. De esta forma las prácticas Djs capacitan la reconstitución inmediata de la identidad cultural local (Rietveld, 2013: 7)

Simon Reynolds dice al respecto del trabajo de Dj como intérprete que la música electrónica “es material en bruto que el Dj debe transformar en música: superponiendo, moviéndose atrás y adelante, creando una dinámica a través de la ecualización” (citado en Blánquez, 2006: 32). Sin embargo hay Djs que no se consideran músicos argumentando que la formación musical y la interpretación sujeta a partitura marca esa distinción. Por ejemplo, la artista Eme Dj piensa que el uso del tocadiscos como un instrumento significó el inicio de la figura del Dj

Pero sigo creyendo que ser músico y Dj no es lo mismo, puede que ambos jueguen con la música y las sensibilidades del público, pero no tiene nada que ver el uno con el otro. El músico siempre tiene que seguir un repertorio fijado con anterioridad y un Dj se puede permitir el lujo de ir improvisando sobre la marcha<sup>32</sup>

Es interesante observar que mientras Eme Dj no se considera músico por ser Dj, al mismo tiempo siente más libertad de expresión musical por no estar sometida al método tradicional, ‘la partitura’. Si en un principio había dudas sobre el aspecto creativo/interpretativo de los Djs con el uso de ‘los platos’ y el vinilo, la incorporación de la música con ordenador (la electroacústica contemporánea también hizo de aval), la manipulación de software específico e incluso el uso de instrumentos acústicos o electrónicos en directo dentro de la EDM por parte de los Djs ha difuminado definitivamente esta consideración. No obstante el aspecto creativo de los Djs no ha dejado de plantear pocos problemas desde que empezó a fundamentarse en la remezcla y el uso del *sampling* como ‘técnicas compositivas’. Ambas, ya se hayan hecho sobre la manipulación de vinilo o software digital, “pervierten los estandartes de la cultura popular atacando en pleno corazón de la propiedad intelectual” (Blánquez, 2006: 268). La llamada ‘cultura de la remezcla’ plantea nuevos retos al sistema tradicional de *copyright* sugiriendo reformas a favor de la cultura libre y el ‘procomún’ (*copyleft*). Sobre estos nuevos intereses para la creación compartida trata Lawrence Lessig (*Remix*, 2008, edición en castellano, 2012), cofundador de *Creative Commons*, licencia legal bajo la cual escritores,

---

<sup>32</sup> Entrevista Eme Dj en el Diario.es -27/03/15-:  
[http://www.eldiario.es/cultura/libros/Escribir\\_es\\_como\\_una\\_especie\\_de\\_terapia\\_para\\_mi\\_0\\_37\\_0963228.html](http://www.eldiario.es/cultura/libros/Escribir_es_como_una_especie_de_terapia_para_mi_0_37_0963228.html) (Consultada, 30/03/15)

artistas, compositores, etc. pueden editar y compartir su trabajo (libros, partituras, software libre) de forma comunal sin las restricciones del *copyright*.

Hoy día, no sólo se reconoce al Dj como amenizador de la cultura de club, también existe la carrera de Dj, como trayectoria artística y como profesión disponible para ser aprendida en escuelas especializadas, algo que definitivamente consagrará su papel creativo. Y aunque las incesantes intrusionas en la cultura Dj por parte de ‘aficionados’, hijos de famosos (Kiko Rivera por ejemplo) y otras celebrities, top models (Paris Hilton) que plantean la cuestión de que ‘cualquiera puede ser Dj’, lo cierto es que se necesitan ciertas aptitudes musicales y técnicas. Como dicen Brewster y Broughton

Tienes que conocer la estructura de cada una de las canciones que vas a poner, deber tener un mínimo oído musical para percibir si dos temas están en tonalidades complementarias; para combinarlos sin cortes debes tener un sentido del ritmo bastante preciso (...) la mayoría de los buenos Djs tiene una fiable memoria musical y una sólida comprensión de la construcción de las canciones (2006: 20)

El papel del Dj ha ido cambiando desde que comenzara a ser pieza indispensable en el engranaje de la cultura de club. “A comienzos de los años 90 el Dj de un club de baile tenía el potencial de llegar a ser una superestrella: no solamente como artista-genio, sino también como un producto reciente capitalista de géneros sonoros seductores” (Hall y Zukic, 2013: 106). Hall y Zukic afirman cómo la proyección de algunos Djs como ‘estrellas’ (David Gueta, Tiësto, Paul van Dick, entre otros) “empujó la EDM dentro de la consciencia del *mainstream*, expandió las posibilidades del paisaje sonoro de la música electrónica de baile y difundió su fama a nivel internacional” (2013: 107). Es interesante cómo esta transformación de la ‘subjetividad estética’ de los Djs, ya no sólo como coleccionistas de vinilos sino como productores de su propia música gracias a las tecnologías, los sitúa en un centro de poder aurático junto a los otros mecanismos de especulación cultural: audiencias, promotores de eventos, sellos discográficos, etc. “A causa de estas redes de trabajo de poder y conocimiento cultural, el Dj superestrella ha llegado a ser no solamente un ‘arquitecto de paisajes sonoros’ sino también un significativo árbitro de gusto musical” (Hall y Zukic, 2013: 107). A propósito de la fama mundial e influencia musical que muchos Djs alcanzan y con un eco mediático importante, Hall y Zukic apuntan que “desafortunadamente, la cultura Dj es todavía

distintivamente masculina –aunque nosotros reconocemos que existen mujeres Djs consumadas como Mia Moretti, LaFemme, Miss Kittin, y Smoking Jo” (2013: 107, N. del T. número 3). En efecto, al igual que otros sectores de la música popular, la EDM tiene sus propios ‘héroes’ y en menor medida ‘heroínas’. En el circuito de entretenimiento de masas la industria de la EDM capta a sus posibles representantes con claras ideas de negocio. Javier Blánquez relaciona esta nueva imagen popularizada del Dj desde un interés comercial por crear nuevos mitos para el público adolescente, pues “el reciclaje feroz de las estrellas del pop ha llegado a los DJs, y allí donde hay un personaje que merezca una importante inyección de dinero, hay alta posibilidad de negocio”<sup>33</sup>. Podríamos decir que en este apartado de la música electrónica de baile, en su faceta más mediática y dirigida al consumo de masas, la presencia del Dj, su imagen, pasa a un primer plano casi con las mismas necesidades de protagonismo que un artista de pop o rock. Teniendo esto en cuenta, tal vez las interacciones del Dj ‘star’ con su audiencia se canalicen no sólo a través de la música que pincha, sino también por factores secundarios preconcebidos comercialmente (imagen, moda, marcas, sponsor, etc.) y que inciden de alguna manera en la admiración y seguimiento de la audiencia.

Sin embargo, hay otros planteamientos totalmente opuestos a esta idea del Dj *superstar* dentro de la EDM que cuestionan ampliamente su protagonismo, y en un plano más profundo, la presencia/existencia del Dj como ‘intérprete’, en el sentido corporal de la palabra, en la EDM. Por ejemplo Ben Neill sugiere una nueva “sensibilidad rave”, donde “el artista no es el centro de atención, sino solo el canalizador de la energía en la pista de baile, y el proveedor de un telón de fondo para la interacción social”. La audiencia es la que “llega a ser verdaderamente la interpretación” (Neill, 2002: 4), es decir la ‘partitura física’ a través del movimiento que infunde la música del Dj. Pedro Peixoto, siguiendo esta idea plantea la interpretación en la música electrónica de baile “desde la perspectiva de su mediación tecnológica con la relación sonido-movimiento”, con lo cual sugiere que en la EDM “la interpretación correspondería a esta actualización: movimientos humanos haciendo visible lo

---

<sup>33</sup> *Playground artículos* - ‘Dejad de llamarlo EDM’, 5/07/12:  
[http://www.playgroundmag.net/articulos/columnas/Dejad-llamarlo-EDM\\_5\\_909559037.html](http://www.playgroundmag.net/articulos/columnas/Dejad-llamarlo-EDM_5_909559037.html)  
(Consultada, 6/04/15)

que los sonidos de la máquina están haciendo audible” (Peixoto, 2008: 18). Desde esta visión, el sentido que adquiere la tan discutida ‘repetición y simplicidad’ de la EDM dentro de los prodecimientos técnicos que el Dj pone en juego para movilizar a su audiencia en la pista de baile no es otro que “generar una dimensión sonora de un movimiento particular colectivo”. Esta idea apoya sustancialmente la relación simbiótica que se establece entre Dj y público en el contexto de la pista de baile, pero tal vez por otro lado problematiza con la consideración más ‘vanidosa’ de la figura del Dj. Sin embargo, tal y como se desprende de la mayoría de los testimonios que he anotado en esta tesis, lo más importante para una Dj mientras está ‘interpretando’ es empatizar con su público y mantener el *beat* en la pista. Además, casi todas las Djs ‘improvisan’<sup>34</sup> en sus sesiones dependiendo del ambiente, ánimo y energía del público, lo que les hace cambiar su *set* (si lo tenían esquematizado) en función de eso. Así pues, podemos intuir que en esta relación sonido-movimiento, Dj-audiencia, el protagonismo es compartido y la comunicación es necesaria para alcanzar un éxito y diversión verdaderos. De acuerdo con Peixoto, cuando una Dj está en su estudio haciendo un tema o en la cabina mezclando otros temas, “selecciona y organiza el sonido de una forma determinada, actuando de acuerdo con el efecto que producirá en la pista de baile. Experimentando con sus sonidos, también está experimentando con los movimientos de su audiencia” (2008: 18).

Es interesante cómo la Dj Morabito negocia con su audiencia el acto de ‘interpretar’, lo que yo veo también como un acto ‘educativo’, ya que ella piensa que

El Djing no es solamente tocar lo que la gente quiere oír. Si tu haces eso estás pintando un cuadro con los colores que ellos quieren. Para mí, es conocer todos los colores que he elegido, -de las canciones, las grabaciones- y pintar ese cuadro de la forma que yo quiero y esperar que ellos viajen conmigo (Rodgers, 2010: cap. 4)

Por esto, el acto de crear e interpretar para una Dj queda íntimamente ligado a su función en la pista de baile donde se negocian preferencias y experimentaciones/innovaciones sonoras en interacción con la audiencia. En

---

<sup>34</sup> Sobre el asunto de la interpretación e improvisación en la música hecha por ordenador véase la publicación reciente de Mark J. Butler *Playing with Something That Runs: Technology, Improvisation, and Composition in DJ and Laptop Performance* (Oxford, 2014), donde discute ampliamente este tema.

este proceso “la pista de baile es tanto la fuente como el recipiente de los sonidos tocados por el Dj, así es como estos sonidos hacen una nueva colectividad audible para sí misma como una clase de ensamblaje humano-máquina y movimiento-sonido” (Peixoto, 2008: 19).

Puede que tras el advenimiento de la música electrónica de baile producida y ‘tocada’ completamente por medios electrónicos o digitales (no cuenta el tocadiscos y vinilo) tengamos que replantearnos el concepto de ‘intérprete’ como el artista que ‘manipula, toca físicamente de forma impecable o virtuosa un instrumento acústico o eléctrico’. Además, si pensamos como dice Pierre Hébert que “el grado de un trabajo de arte es el que podamos sentirlo en la presencia del cuerpo del artista”; y que “el virtuosismo es de alguna manera un elemento necesario de casi cualquier interpretación” (Ostertag, 2002: 11) estaremos anulando la posibilidad de añadir nuevas acepciones a la palabra ‘interpretación’ asociada a la expresión musical de una Dj en la cabina de un club. Sin embargo como dice Ostertag, no hay que tomar al pie de la letra la afirmación de Hébert pues en realidad de lo que nos habla es “del sentido de la presencia corporal del artista emanando de su trabajo. No es necesario que un artista ‘toque’ una imagen o instrumento para lograr este resultado, pero ciertamente ayuda” (2002: 11). Bien, tal vez tengamos que empezar por considerar los dispositivos electrónicos (mesa de mezclas, controladores MIDI, etc.) que existen para manipular el sonido de los tracks como ‘instrumentos’ y ésta sea una forma de intentar resolver el ‘problema espinoso’ de la Dj como intérprete. Aún más, deberíamos considerar ‘dominio instrumental o virtuosismo’ manejar musicalmente hablando un ordenador, mesa de mezclas, tablet, y todo el etcétera de hardware y software creado al respecto. Ostertag sugiere que quizá la música electrónica de baile resuelve el problema de la interpretación colocando a la música como ‘el evento secundario’ de lo que sucede en la pista de baile, ya que la gente no pone atención en eso mientras baila, se relaciona, bebe, toma drogas, etc. (2002: 12). Desde luego, tras lo expuesto, no podemos estar completamente de acuerdo con él, pues hemos afirmado la importancia que adquiere para las Djs la interacción con su audiencia para fluir y canalizar su ‘interpretación’. Por otro lado, esto no impide que efectivamente sucedan muchas otras cosas en la

pista de baile, y la 'corporalidad' de la Dj se difumine mientras la audiencia reparte su atención en 'otras' presencias (luces, visuales, cortinas de humo, performance, etc.), y 'corporalidades' (subjetivación individual, interacciones personales y/o sexuales, etc.). Pero en definitiva ¿qué haría la audiencia sin la 'inquietud' musical de la Dj? ¿qué diferencia habría entre darle al *play* de una lista de reproducción o bailar la música que 'interpreta' la Dj?

Como relata la historia del Dj (Brewster y Broughton, 2006/2007), la sucesión de estilos en la música electrónica de baile, y las innovaciones tecnológicas han ido de la mano de la experimentación de los Djs con sonidos, técnicas y artilugios tanto analógicos como digitales. Así, en el papel del Dj ha ido implícita la necesidad de creación y desarrollo de nuevos sonidos y estilos, algo que se ha disparado con la llegada de la digitalización del sonido y la accesibilidad del software. La abundancia de producciones a través de un sin fin de sellos independientes hace que el estilo y la escena de la electrónica se enriquezca y expanda. Anni Frost (Dj residente de 'la Miss', véase caso de estudio 2) ve este fenómeno actual como algo positivo

Antes un tema podía durar con éxito uno o dos años, mientras ahora de mes a mes un tema pasa de moda. La razón de esto es que hay mucha producción y de alta calidad, lo que obliga a los Djs a estar más al día. Cada subgénero dentro de la EDM tiene sus propios *hits*, igual que en el Pop, y la amplitud y cantidad de la misma hace que los Djs no tengan tiempo suficiente para poder escucharlo todo<sup>35</sup>.

Justamente esta infinitud de producciones hacen que la Dj tenga que ser más exigente en la selección musical para sus sesiones, mientras tiene una gran responsabilidad en la configuración y satisfacción del gusto musical de su audiencia. En este sentido, la Dj hace un trabajo 'didáctico' con respecto a su público mientras dirige con el sonido la coreografía de la pista de baile y consigue captar adeptos con su estilo, técnica y en definitiva con la música que pincha. Esta consideración de 'enseñar' al público a escuchar nuevos sonidos como veremos, será muy importante en la formación de la escena lesboqueer del colectivo *LesFatales* en Barcelona (apartado 5.1.). Efectivamente el papel

---

<sup>35</sup> Entrevista para Senheisser, publicada el 19 de julio de 2013  
<http://youtu.be/38Nv9Ovp2h4>. (Consultada, 6/10/14).

de la Dj para generar y desarrollar determinadas escenas musicales e identitarias es determinante, pues como Stephen Amico<sup>36</sup> plantea

Las relaciones que se establecen entre los productos culturales y los grupos subculturales son el reflejo y expresión de aspectos importantes de la vida del grupo y donde se plasman las tendencias estilísticas de dicha subcultura. Pero, esto se genera a través de la dialéctica entre el Dj y la audiencia, donde los miembros del grupo pueden activamente formar un 'estilo' cultural-musical (2001: 361-362).

Como veremos a continuación, en el proceso de elaboración de esas 'tendencias estilísticas' del grupo forman parte factores contextuales importantes. En el juego de interacciones que suceden entre la Dj y su audiencia intervienen elementos 'extramusicales' y prostéticos que funcionan como 'tecnologías del yo' encajando perfectamente en el engranaje de construcción y representación del género. En este contexto, la pista de baile, el club, se convierte en una *pornotopía subalterna*<sup>37</sup> donde el uso de drogas, el sonido ecualizado y amplificado, las luces estroboscópicas, visuales, etc. ayudan a vertebrar y administrar las 'sinergias musicosexuales' (Taylor, 2012b).

---

<sup>36</sup> Amico hace un estudio etnográfico sobre el ambiente gay del club Aurora de Nueva York en su artículo 'I want muscles' (2001).

<sup>37</sup> Según Beatriz Preciado, "lo que caracteriza a la pornotopía es su capacidad de establecer relaciones singulares entre espacio, sexualidad, placer y tecnología (audiovisual, bioquímica, etc.), alterando las convenciones sexuales o de género y produciendo la subjetividad sexual como un derivado de sus operaciones espaciales" (2010: 120). Dentro de su clasificación de pornotopías, considero oportuna aquí la categoría de *subalternas*: "las que surgen de un grupo minoritario y disidente que logra atravesar el tejido económico urbano y sexopolítico dominante para visibilizarse en los barrios gays del Village de N.Y., Le Marais en Paris..."



#### 2.1.4.1. Drogas y otros ‘viajes’ en la pista de baile

Perder las inhibiciones personales dentro del contexto social del club es una parte importante de la naturaleza escapista del baile, y no sorprende que los efectos del Éxtasis sobre las reacciones al sonido musical haya llevado a ser celebrada como la ‘droga del flujo’

Stan Hawkins (2003: 99)

Como hemos dicho hasta ahora, la muy apreciada habilidad de los Djs para “trabajar al público con el disco correcto a la hora oportuna” (Hall y Zukic, 2013: 111) es uno de los motivos básicos para que la gente se quede horas y horas bailando en la pista. Pero varios autores (Reynolds 1998/1999, Brewster y Broughton 2006/2007, Buckland 2002 y Hutton 2006, ente otros) consideran que el consumo de drogas, principalmente el éxtasis ó MDMA, ha estado presente entre las audiencias de la música electrónica como articuladoras del rito chamánico de la pista de baile. En palabras de Hawkins “la influencia de la droga del ‘Éxtasis’ en el realzamiento del ánimo como la investigación ha indicado, es central para la experiencia hedonista del club. Su impacto sobre el cuerpo produce un sentido de euforia que acentúa el sentimiento sexual de los clubbers” (2003: 99). Como iremos viendo en este subapartado, las conexiones ‘químicas’ entre música y droga vienen a complementar la comunicación ‘casi religiosa’ entre público y Dj, y los flujos de energía entrelazan ‘sexualidad con religión’ de una forma visceral. Esta chispa energética atraviesa los cuerpos en todas direcciones de tal manera que para sí mismo cada uno, y entre el colectivo el “sentimiento es eminentemente sexual. Es sexo espiritual” (Brewster y Broughton, 2006: 25).

Quizá buscando conexiones con esta experiencia que excede el sentido moral de ‘lo religioso’ podamos explicarnos por ejemplo, que el auge en la cultura *dance* en Reino Unido ha ido unido al aumento exponencial de gente que consume drogas ilegales con regularidad. Es por esto que “la ‘cultura Dance’ y la ‘cultura del Éxtasis’ han llegado a ser hoy virtualmente términos sinónimos en el Reino Unido” (Gilbert y Pearson, 1999: 137).

Dina Perrone (2013) sugiere que “en tanto que las drogas a menudo están vinculadas a la música para demonizar un género y a sus oyentes, han

jugado un rol influyente en los sonidos musicales y las letras de las canciones”. Aunque, como sigue la autora, cada escena musical ha tenido sus preferencias a la hora de usar determinadas drogas, tanto por parte de los artistas como del público. Así, la marihuana ha influido en el Hip Hop y el Reggae; la heroína ha jugado un papel significativo en el desarrollo del Jazz, el Rock clásico y el Grunge; y el alcohol ha dado forma a letras y sonidos del Country; mientras el éxtasis y la cocaína han protagonizado los clubs de baile al ritmo de la música Disco y el Trance<sup>38</sup>. Si bien, la forma más explícita de música de baile jamás antes relacionada con un tipo de droga fue el Acid House<sup>39</sup>, el género que inauguraba abiertamente el uso de drogas ilegales para disfrutarlas toda la noche bailando en la pista. Mientras el Euro House, otra variante del House, “es la música cuya forma ha sido más determinada en su totalidad por la demanda utilitarista de la cultura del éxtasis” que junto a sus características sonoras, según apunta Simon Reynolds “anima a los bailarines a ‘relajar la mente’” (Gilbert y Pearson 1999: 77).

Javier Blánquez en su artículo ‘Dejad de llamarlo EDM’ explica cómo el espíritu *rave* ha resurgido desde 2012 entre los norteamericanos con el auge de la EDM. Según dice Blánquez este fenómeno, si bien no ha supuesto un incremento en las ventas o el interés por otro tipo de sonidos electrónicos menos populares, si que ha registrado datos en el aumento del consumo de éxtasis y derivados: “esa droga sintética y barata que suele reaparecer con fuerza en periodos de crisis y que tan estrechamente está ligada al *boom* de la EDM, tan rico en luz, frecuencias agudas, y al climax”<sup>40</sup>.

Silvia Rief, en su estudio sobre la cultura de club londinense de finales de los años 90 señala que los *clubbers* diferencian entre ‘clubs para beber o

---

<sup>38</sup> Perrone, “Drugs” *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2240691>>. (Consultada, 7/04/15).

<sup>39</sup> El Acid House fue probablemente la forma musical occidental más conscientemente repetitiva desde el desarrollo de la grabación. Su beat hipnótico apeló al cuerpo del bailarín mientras no hizo concesiones a las demandas clásicas de significado narrativo y sustancia armónica. Más incluso que otros tipos de grabaciones del primer House -que compartieron la repetición insistente del Acid- renunció a la melodía a favor de la *textura* (Gilbert y Pearson, 1999: 72).

<sup>40</sup> ‘Dejad de llamarlo EDM’, Javier Blánquez, 5-07-12: [http://www.playgroundmag.net/articulos/columnas/Dejad-llamarlo-EDM\\_5\\_909559037.html](http://www.playgroundmag.net/articulos/columnas/Dejad-llamarlo-EDM_5_909559037.html) (Consultada, 4/04/15)

clubs de drogas'. Así, el consumo de droga varía según el género y política musical de los clubs de baile

La gente en los clubs de Techno suele consumir un espectro de drogas más amplio, como cannabis, anfetaminas, éxtasis, LSD; mientras en los clubs de Garage el alcohol y la cocaína son más comunes. Aunque a finales de los años 90 ha ido cayendo el uso de estas drogas a favor de la cocaína, de moda sobre todo en la escena de club gay (116: 2009)

Tanto Silvia Rief (2009) como Gilbert y Pearson (1999) han observado cómo el uso de drogas entre los jóvenes británicos y americanos vivió un momento de 'normalización' a finales de los años 90. Este uso 'normalizado' de las drogas lo relacionan con un

Proceso de 'enculturación' de las tecnologías (desde el vinilo a los secuenciadores digitales, el MDMA, LSD o anfetaminas) que puede ser útilmente aplicado a las 'drogas' si es que eso puede designar el alcance por el cual el uso de las drogas llega a ser normalizado *como parte de una cultura* [énfasis en el original] (Gilbert y Pearson, 1999: 139).

Es oportuno decir entonces, como ha sugerido Matthew Collin, que "las 'drogas' pueden ser teorizadas útilmente como una forma de tecnología", ya que "nos capacita para examinar el eje entre la experiencia química y los efectos culturales del consumo de las 'drogas de baile' fuera del filtro moral". Por otro lado, nos invita a considerar que "el concepto de 'drogas' es arbitrario y culturalmente específico" (citado en Gilbert y Pearson, 1999: 137).

No obstante, el consumo de drogas se ha asociado a movimientos contraculturales juveniles en la sociedad occidental, y por lo tanto susceptible de ser controlado por la prohibición moralizante. Joseph Heath ya planteaba a finales de los años 60, en plena etapa de la 'revolución psicodélica', la doble moral que ha rodeado al uso de la droga. Mientras el consumo de alcohol se presentaba totalmente legal, "pues hace que se adormezca el inconformismo y que se soporte la rutina cotidiana", consumir LSD o marihuana "en vez de anular los sentidos, liberaba la mente" algo que al sistema definitivamente no le interesa (como ejemplo, 'guerra antidroga' de Reagan y del Tacherismo (Heath, 2005: 75). Sin embargo, Heath piensa (teniendo en cuenta el uso de drogas según contextos sociales específicos) que no es más transgresora la Marihuana, o el LSD que el alcohol pues

La reivindicación del LSD en la década de 1960 es casi idéntica a la de la absenta en la segunda mitad del s XIX. Precisamente por su naturaleza nociva y antisocial, se

hicieron enormes esfuerzos para acabar con el alcohol, sobre todo en EEUU con la llamada Ley Seca (2005: 76).

Las referencias sobre el uso de las drogas en la música *dance*, para bien o para mal, son muy diversas y están presentes en el relato histórico de la música electrónica de baile. No obstante, como apuntan Gilbert y Pearson, la práctica de bailar toda la noche con la ayuda de estimulantes ilegales no es idea de los *ravers* de los años 80, sino que a comienzos de los años 70 ya lo hacían los seguidores del Northern soul, entre otros, “que crecieron con la cultura mod, obsesionados con la música de baile negra americana y el *speed*” (Gilbert y Pearson, 1999: 71). La discusión de estos autores es muy acertada pues cuestionan la asociación del éxtasis o MDMA como ‘responsable’ de la cultura rave, ya que es una droga que existía mucho antes de que empezara a consumirse a finales de los años 80. Gilbert y Pearson explican entonces su uso masivo dentro de la cultura de baile gracias al “contexto histórico de la cultura británica y americana que llevó a la gente a encontrar una serie específica de usos para la droga” (1999: 138). Esta premisa superpone a la ‘enculturación tecnológica’ otros motivos para el consumo de drogas, por ejemplo una incipiente crisis social, económica, cultural, etc.

Aunque es muy categórico afirmar que la mayoría de oyentes y creadores de música electrónica han consumido drogas, lo cierto es que sí que se ha usado como potenciador de la propia experiencia sensorial de esta música. Incluso, no es descabellado pensar que la propia estructura musical y construcción sonora de la mayoría de los estilos de EDM están pensadas para ‘enganchar’ a los oyentes a un estado narcótico y ritual. Brewster y Broughton sugieren también que la cultura *rave* de principios de los 90 influyó en el surgimiento de nuevos géneros musicales más acelerados (*jungle* y *drum’n’bass*) gracias a un cambio en el consumo de drogas (2006: 115).

Claro que por este mismo principio no siempre esta música ha sido bien aceptada. Por ejemplo, un locutor de la radio británica preguntó hace unos años a Karlheinz Stockhausen, considerado el ‘abuelo’ de la música electrónica, qué pensaba de la EDM. La respuesta venía a “relacionar la repetición sonora a una droga psicológica, mientras sentía el hecho de que cuando la ‘música es usada para ciertos propósitos’ tales como ‘tener un efecto

especial en los bailarines de un club, llega a ser como una puta” (Peixoto, 2008: 18). Evidentemente esta declaración deja poco espacio al ‘cuerpo’, al placer y sentido hedonista al que notablemente apela la música electrónica de baile.

El consumo de drogas puede estar presente en las diferentes escenas musicales como una forma de trascender el tiempo y el espacio de la realidad cotidiana, así como la propia identidad. El imaginario sinestésico que proporciona el uso de drogas en combinación con la música es a menudo experimentado como un estado de hiperrealidad capaz de empoderar a los sujetos de diferentes maneras. Silvia Rief, en este sentido, habla de la relación drogas/audiencia, desde donde se desprenden “discursos de placer y exceso, a la vez que responsabilidad y control”. La autora discute cómo “estas nociones se entretujan dentro de las narrativas de las experiencias con las drogas, los aspectos de género, el exceso y la problematización del uso de las drogas” (Rief, 2009: 111). Así, dentro del contexto normativo sociocultural se producen diferentes reacciones ante el consumo de drogas por parte de hombres y mujeres, trasluciendo marcajes identitarios susceptibles de ser analizados. Por ejemplo, mientras las mujeres tendían a expresar más claramente la inmoralidad del exceso y el discurso de la victimización; en contraste, los hombres expresaban este exceso como una experiencia de riesgo y aventura (Rief, 2009: 122). A nivel físico, las mujeres le daban más importancia a la estimulación física e incremento de energía con el uso de anfetaminas; mientras los hombres preferían tener experiencias alucinatorias con la estimulación de LSD. En cuanto a la experimentación de la hiperrealidad identitaria las metáforas de transformación en las narrativas de las mujeres estaban fuertemente unidas al romance y la sexualidad. Es decir, muchas entrevistadas se veían capacitadas con el consumo de drogas a transgredir los modelos de heterosexualidad y monogamia. Algo que Maria Pini (2001) considera como una señal de ‘nuevos modos de feminidad’ alrededor de la cultura de club para las mujeres (citado en Rief, 2009: 123).

Aunque este tipo de estudios sirven como muestra de la realidad, hay que tener en cuenta que los usos de la música y las drogas, como he dicho más arriba varían en función de los contextos culturales específicos donde

tienen lugar. En este sentido no podemos generalizar un rango de comportamientos similares para todos los contextos. Sí es lícito pensar que la simbiosis entre música electrónica/drogas ayude en la subjetivación y autoexpresión de los sujetos en la colectividad de la cultura de club, formando parte de las ficciones, fantasías y caracteres *camp* que en ese entorno suceden favorablemente. Por ejemplo, Fiona Buckland explica, en su estudio de las culturas de club queer neoyorquinas, que la gente consume drogas antes de ir al club entre grupos de amigos como una forma de anticipar ese 'momento del club', "ese espacio temporal sin reloj, medido a través del cuerpo" (2002: 43). Así, no sólo usan drogas para mantenerse despiertos a las 'horas antisociales' del club y poder bailar toda la noche, sino también para producirse sensaciones placenteras capaces de distorsionar el tiempo ralentizándolo o suspendiéndolo para lograr evadirse del estado mental diario:

El *éxtasis*, hacía que el cuerpo se sintiera más suelto y fluído como si agua caliente estuviera bombeando tus músculos y el sistema nervioso central, incrementando la sociabilidad y el contacto entre la gente. La *ketamina especial*, producía lo que un informante describió como la sensación de caminar con plataformas hechas de nube y el cuerpo estuviera más suelto (Buckland, 2002: 43)

En el contexto de la cultura de club para los casos de estudio de esta tesis, según mis informantes (las organizadoras de los eventos), el consumo de drogas de diseño en la actualidad no es algo que esté muy presente entre el público. Sí existe un aumento en el consumo de alcohol, tal vez como una forma de 'colocarse' más barata que las otras drogas. Raffaella Gnecco, organizadora de la fiesta *Miss Moustache* en Madrid (véase caso de estudio 2), me comentaba que observaba un mayor consumo de alcohol entre las chicas, las cuales previamente beben fuera de la fiesta antes de llegar, porque es más barato y les permite así prolongar la 'distensión' mental y corporal hasta el final.

Como he venido argumentando en este subapartado el consumo de drogas tiene escenarios contextuales específicos y no se puede generalizar que esté plenamente asociado a la 'cultura dance' actual. Para corroborar la idea de que algo ha cambiado en este sentido, la veterana Dj española Pelacha declaraba en una entrevista que la relación música electrónica y consumo de pastillas entre jóvenes ha pasado a mejor vida pues: "Es un mito, la música en general es un arte y tenemos distintos horarios a otras

profesiones, de ahí que se relacione más con el ocio pero lo demás es un concepto ya desfasado"<sup>41</sup>.

#### 2.1.4.2 Música, tecnologías y un buen *sound system*

Cuando la música es grabada y reinterpretada es apartada de su escenario original, perdiendo su única identidad espacio-temporal

(Katz, 2010: 14)

Con esta idea Walter Benjamin planteaba en su famoso ensayo "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica" en 1936, que las reproducciones perdían lo que el llamaba 'el aura' de la obra de arte y por tanto su 'autenticidad' (citado en Katz, 2010: 14). El discurso de la autenticidad<sup>42</sup> ha frecuentado múltiples discusiones en la música popular, mitificando ciertos géneros (rock, pop) y desprestigiando otros (música dance)<sup>43</sup> precisamente tomando como criterio el uso de la tecnología (digitalización del sonido) para elaborar música como la razón principal de su descrédito<sup>44</sup>. Sin embargo, esta consideración 'marginal' se ha ido disipando a medida que la relación tecnologías / música ha ganado su completo reconocimiento cultural y social.

---

<sup>41</sup> "Pelacha Dj: el "techno" se vive más fuera España pero aquí hay buena técnica" (31/03/13): <http://entretenimiento.terra.es/musica/pelacha-dj-el-techno-se-vive-mas-fuera-espana-pero-aqui-hay-buena-tecnica.6c36f8587a2bd310VgnCLD2000000dc6eb0aRCRD.html>  
Consultada, 19/03/15)

<sup>42</sup> La semiótica postestructuralista, ha visto cómo se reúnen un número de signos para representar, construir y valorizar la autenticidad. Así, es percibida como que emana de una esencia interna, honesta y sincera. Nicola Dibbens dirige su atención sobre la ideología de la expresión emocional auténtica, para preguntarse cómo es percibida la autenticidad emocional y sugerir qué respuestas se pueden encontrar explorando la intimidad aural de las grabaciones y el análisis de los movimientos corporales en la interpretación en directo (Scott, 2011: 4).

<sup>43</sup> Stan Hawkins señala que la música Disco no se ha entendido nunca para ser interpretada en directo, lo cual cuestiona si el argumento sobre la autenticidad y el directo se han diseñado para excluir a géneros como el Disco (Scott, 2011: 17).

<sup>44</sup> El libro de Thornton (1995) citado en la bibliografía, trata ampliamente sobre los discursos antagónicos contenidos en la cultura de club como: la autenticidad vs falsedad; lo 'hip' vs el *mainstream*; y el *underground* vs medios de información. Para este apartado de la tesis destaco la observación de la autora sobre la vuelta de tuerca que hacen los clubbers con relación al discurso de la autenticidad en la música *dance*. Así, "las culturas de club celebran las tecnologías que han rendido alguna clase de maestría musical obsoleta y la han llevado a la formación de nuevas estéticas y juicios de valor. Los productores, ingenieros de sonido, remezcladores y Djs —y no los guitarristas cantautores— son los héroes creativos de los géneros *dance*" (p. 4) Y estas culturas de club se diferencian de las culturas de la música en directo acuñando un nuevo término: culturas *Disc*, donde la grabación y la interpretación han intercambiado su status y la grabación es el 'original'.

Aún más, en el marco de la música electrónica la grabación<sup>45</sup> (sea del formato que sea) se convierte en la materia prima que articula y da sentido a la cultura de club y la cultura Dj. Chris Cutler se ha planteado la revolución que ha significado la tecnología de la grabación<sup>46</sup> al desestabilizar el concepto de ‘compositor’ ligado a la notación y la partitura, pues no sólo ha ampliado el control sobre los parámetros de la música, sino que también ha amenazado los paradigmas del arte (‘high vs. low’) desdibujando las fronteras entre intérprete y compositor (2000: 89).

Gilbert y Pearson plantean cómo los discursos de la música popular han privilegiado unos tipos de música sobre otros basándose en su ‘estatus tecnológico’. Este discurso otorga valores de preferencia y superioridad estética a los instrumentos e intérpretes más alejados de la tecnología<sup>47</sup> (high art). Así, ‘el estatus ontológico’ de la música producida por instrumentos tecnológicos (ordenador, sintetizador) queda devaluada, degradada por este discurso (low

---

<sup>45</sup> Desde hace 70 años las características musicales y sónicas de la mayoría de la música popular han estado ilustradas por los procesos y tecnologías de grabación de audio. Al igual, las formas en las que la gente interacciona y emplea la música popular, como la diversidad de roles que juega la música popular en las sociedades, depende ahora explícitamente de la tecnología de grabación (Warner, 2009: 131).

<sup>46</sup> Chris Cutler sitúa el nacimiento de la grabación como ‘producción’ en 1948 en los estudios de Radio Francia con el desarrollo de la ‘música concreta’ –Pierre Schaeffer, manipulación de grabaciones en gramófono en tiempo real (Aunque ya en 1926 el gramófono supusiera un avance hacia la reproducción de la música) (Cutler, 2000: 93). Al igual, Peter Wicke piensa que con la llegada de la cinta magnética en la producción musical a finales de los años 40 se estableció definitivamente la idea del acceso directo a la materialidad física del sonido. La introducción de la grabación eléctrica y la tecnología para escribir en la cinta magnética, la señal dentro de la cual el sonido era transformado ya no era más un estado transitorio en el proceso de grabación, sino algo guardado como una colección independiente de materia acústica. Esta nueva configuración formaba el prerequisite para capacitar al sonido, como un medio para hacer música, para ser extendido a otra dimensión, antes fuera de la organización del sonido, pero ahora en el centro de su diseño –la dimensión del espacio (Wicke, 2009: 157). Además, no sólo quedó emancipado en este contexto el poder hacer música (con la cinta magnética); el diseño del sonido, también había logrado finalmente su propio valor fuera del paradigma de la interpretación. Mientras en la realidad acústica, el sonido no podía estar separado de las condiciones espacio temporales en las cuales ocurre, el *multitracking* permitía conceptos sonoros que eran ahora completamente liberados de estas condiciones espacio-temporales. La grabación entonces no era ni una copia ni una simulación de la realidad acústica, sino más bien una nueva forma de realidad sónica (Wicke, 2009: 162-163).

<sup>47</sup> La tecnología de la música ha sido una área rechazada en el pasado. Uno de los principales estudios se publicó en 1997 por Paul Théberge (*Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*) aunque no se le ha reconocido hasta ahora. Tanto Timothy Warner como Peter Wicke consideran el sonido grabado como el primer medio de la música popular. En particular, Wicke pone especial atención en las formas en las que el sonido es conceptualizado y organizado en el estudio de grabación (Scott, 2009: 5-6), es decir, es ahí donde los parámetros físicos del sonido se conectan con los parámetros estéticos de la música, la forma en la que el sonido es conceptualizado como material para hacer música (Wicke, 2009: 147-148)



art). Las asociaciones 'real' o 'natural' para los instrumentos privilegiados por ejemplo en la música rock – guitarra eléctrica o batería-, se oponen a 'artificial' o 'mecánico' para los instrumentos electrónicos o digitales, no considerados "extensiones expresivas de la 'interpretación' corporal" (1999: 112). Es irónico pensar, tal como sugieren estos autores, que bajo los sistemas actuales de producción e interpretación de la música electrónica yacen principios comunes a los apuntalados por la 'autenticidad' del folk como son: el anticapitalismo, la autosuficiencia, y el uso accesible de un equipo barato (1999: 118). Justamente, como dice Frith

Las tecnologías, desde la reproducción mecánica, han funcionado contra la propia industria multinacional de entretenimiento de la música, una sofisticada técnica de manipulación ideológica, y a la vez han hecho posible nuevas formas de democracia cultural y nuevas oportunidades de expresión colectiva e individual (1986: 278).

La digitalización del sonido en los estudios de grabación en los años 80 hizo que se liberara de significados relacionados con el espacio. Además, supuso una caída de costes en la producción de música comercial lo que favoreció que la cultura de club y las subculturas basadas en el baile aprovecharan para descubrir las posibilidades sónicas que aportaba. "El sonido es tomado como un medio cuyo origen (sea tocado, técnicamente manipulado o generado) es insignificante: el sentido y el significado son ahora una consecuencia de vínculos y transformaciones (...) El sonido abandona los anclajes espacio-temporales, en el sentido abstracto de la palabra (Wicke, 2009: 167 y 168) de tal manera que ofrecerá nuevas perspectivas y horizontes para hacer música.

La amplitud de posibilidades técnicas que la digitalización del sonido ha proporcionado al desarrollo de la música electrónica la expresan muy bien Hall y Zukic

Nosotros estamos convencidos de que la democratización de los equipos analógicos y digitales para las masas fue un factor decisivo en la emergencia de la cultura Dj contemporánea. También creemos que la digitalización contribuyó mucho a la *aceleración* [énfasis en el original] de esta democratización (...) La digitalización permite a los Djs expandir electrónicamente los paisajes sonoros de una forma que habría sido imposible con el equipo analógico. A través de la codificación de la información musical en infinitas combinaciones virtuales de código binario los sonidos llegan a ser tanto maleables (abiertos a una constante reconceptualización) como portátiles (abiertos a reutilizarse en una variedad de plataformas técnicas). Este proceso extiende las cualidades estéticas del sonido mucho más allá de las continuidades rectilíneas espacio-temporales (2013: 113)

Esta nueva forma de producción cultural empodera el papel de la Dj como “componente clave de los procesos estéticos que deterritorializan (y reterritorializan) las redes de trabajo de producción sonora, disseminación y consumo en la EDM” (Hall y Zukic, 2013: 118). Por lo tanto, se incorporan nuevas posibilidades y lenguajes para expresar la ‘creación’ y ‘manipulación’ del sonido electrónico y digitalizado. John Oswald ya planteó en su ensayo "Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative" (1985) el ‘collage sonoro’ como un tipo de música hecha a partir de material sonoro grabado ya existente, y alterado de tal forma que suponga una composición nueva<sup>48</sup>. El mismo Oswald sugirió que “si la creatividad es un campo, el copyright es la valla” (citado en Cutler, 2000: 105).

Chris Cutler retoma el concepto de *plunderphonics* como el proceso más conscientemente autoreflexivo pues “comienza y acaba solo con la grabación, con lo ya interpretado” (2000: 90) algo que ayuda a cambiar nuestra consideración sobre la originalidad, individualidad y derechos de autor. Cutler explica que lo que hizo que la técnica *plunderphonics* se hiciera accesible fue el desarrollo del sampling digital<sup>49</sup> a mediados de los años 80, ofreciendo una

---

<sup>48</sup> He desestimado en esta tesis contemplar un método de análisis para la música electrónica, pues el desarrollado por Philip Tagg (1999) se centra en la música pop, en los significados de las estructuras lingüísticas de las canciones o en los clichés aplicados a determinada música audiovisual. La mayoría de analistas de música popular se focalizan sobre los parámetros tradicionales de la música –tono, armonía y ritmo (como es el caso de Moore, Covach y otros)- o los poderes evocadores de estos (connotativos) (Tagg), y tienden a ignorar el rol creativo que que ha jugado la tecnología, como resultado los análisis focalizados en la tecnología son extremadamente raros (Warner, 2009: 135). Según apunta Warner, una de las causas de esta falta de interés en el análisis de música popular grabada (entendamos aquí también la música electrónica) puede ser la falta de formación y conocimientos específicos que requiere. Warner discute que la partitura, método tradicional de análisis en la música clásica, no es un recurso válido para la música popular porque ignora los procesos tecnológicos que han producido el total de la canción (2009: 140). Así, piensa que un prerequisite para cualquier análisis de música popular grabada sea un método capaz de objetivar el sonido en el tiempo, a través del propio sonido, las palabras, o visualmente, con el uso de diagramas, gráficos, o imágenes en movimiento (2009: 144).

<sup>49</sup> El sampling digital es un sistema de grabación puramente digital que toma samples o ‘trozos verticales’ de sonido convirtiéndolos en información binaria, como datos, los cuales narran un sistema de producir sonidos como una reconstrucción, más que reproducirlos – instantáneamente-. El revolucionario poder asociado al sistema digital es que el sonido cuando es almacenado consta de información en una forma que puede ser transformada, editada o reescrita electrónicamente. El Sampling Digital permite que cualquier sonido grabado se pueda vincular a un teclado o a un MIDI y, usando herramientas electrónicas (software), pueda ser proyectado y visualizado en una pantalla como ondas y reescrito o editado con claves o lápiz de luz.” (Cutler, 2000: 101).

facilidad tecnológica -no era necesario ser un experto, gastar mucho dinero, ni invertir mucho tiempo- (2000: 101).

Desde una perspectiva histórica Andrew Goodwin localiza el uso del sampling como fruto de una evolución tecnológica que tiene sentido tras otros usos ‘similares’ de forma analógica o acústica. En este sentido, dice que el sampling recupera técnicas ya experimentadas con anterioridad como el scratching (véase glosario) en el Hip hop, o el doblaje de segmentos de lenguaje o sonidos usado por la música punk (2011 [1988]: 85). En concreto, el punk electrónico se ha considerado un estilo vanguardista precisamente porque desafió los supuestos de estrellato y autoridad establecidos musicalmente, y la idea de producto acabado desde el principio creativo de DIY (Frith, 1986: 272). En efecto esta idea de reciclaje y manipulación sonora, ya presente en estos estilos de principios de los años 80, tiene una gran conexión con el principio creativo del sampling.

sampling, como técnica digital creativa musical, se ha tratado frecuentemente “como una simple técnica de citación”<sup>50</sup>, mientras Mark Katz sugiere que es “fundamentalmente un arte de transformación” pues “un sample cambia el momento en que es reubicado. Cualquier sonido localizado en un nuevo contexto musical competirá con alguno de los caracteres de su nuevo entorno sónico” (2010: 156). Katz propone que el sampling es transformativo, pues “desdibuja la distinción tradicional entre ideas y expresiones” algo que viene a desestabilizar el discurso de la propiedad intelectual tradicional en relación a la ‘autoría’. En este sentido considera que el sampling está más cerca de las ideas que de las expresiones, con lo que “debería de ser tratado como una forma de discurso protegido, inmune para infringir el copyright” (2010: 156). Por otro lado expresa que el sampling ha cambiado el arte de componer, pues

Los compositores que trabajan con samples trabajan directamente con el sonido, así que llegan a ser más como su contraparte en las artes visuales y plásticas (...) El sampling es una práctica rica y compleja, algo que reta nuestras nociones de

---

<sup>50</sup> La tecnología más cercana al sampling fue el Mellotron en los años 70, un teclado que colapsó las grabaciones analógicas de voces humanas, cuerdas y flautas (Goodwin, 2011 [1988]: 84).

originalidad, de tomar prestado, de oficio, e incluso de la propia composición (Katz, 2010: 157).

Andrew Goodwin, ya en 1988 afirmaba que “sin duda el sampling digital (sampler) en la música hecha por ordenador es potencialmente el mayor instrumento postmoderno todavía inventado” (2011 [1988]: 84). Y Simon Frith, casi al mismo tiempo, también dijo que “la tecnología electrónica socava la idea de objetos fijos, según apoya el copyright, la protección esencial legal del arte como propiedad” (1986: 274). Frith fue visionario, hace ya casi 30 años, deduciendo que el control capitalista de la música no estaba en manos de las discográficas o estudios de grabación, “sino en su recurrente apropiación de la ideología del arte de músicos y fans” una política de mercado anclada en ideas de creatividad y verdad del s. XIX (1986: 278). Hoy podemos decir que la revolución tecnológica al alcance de músicos y fans vía Internet, y todo el despliegue informático que lo rodea han hecho que definitivamente se gane la batalla, aunque sigamos encontrando leyes ‘capitalistas’ de resistencia y opresión. No obstante, como dicen Matthew David y Jamieson Kirkhope “la idea de un ‘control técnico total’ es solamente eso, una idea, y la encriptación total es imposible” (2004: 445).

Reconocer y asumir que un/a Dj es un/a artista no ha sido fácil, o ni siquiera ha llegado a suceder para ciertos círculos musicales más ortodoxos. Sin embargo, un/a Dj pasa de la interpretación a la composición mientras está realizando una sesión, y mezclando tracks en directo, o incluso introduciendo voz o instrumentos acústicos o electrónicos en un *live session*. Simon Frith sugiere que “los Djs Jamaicanos, en particular, fueron pioneros en el uso de la grabación como un instrumento musical, algo con lo que comunicar, retardar y acelerar, cortar y atravesar, sin ser algo fijo o bien acabado” (1986: 273). En la misma línea Gilbert y Pearson ponen fecha al momento en que se empieza a considerar como un artista a un Dj, teniendo en cuenta a los ‘platos’ como ‘instrumentos’ musicales

La transformación del tocadiscos de la música Dance en un ‘instrumento’ musical comenzó a principios de los años 70. Unos cuantos Djs de club empezaron a usar mezcladores que, combinando las señales de sus tocadiscos, los capacitaron para pasar rápidamente de track a track (1999: 126)

Según Rebekah Farrugia el Dj Jeff Mills fue uno de los primeros que popularizaron en los años 90 la idea del Dj como compositor ya que “él describe los tracks ultramínimos que realizó en su sello *Purpose Marker* como ‘herramientas de Dj’. En otras palabras, estos estaban intencionadamente inacabados y solo llegaban a estar temporalmente completos cuando se mezclaban con otros tracks” (2012: 119). Por otro lado Brewster y Broughton afirman que la consagración como artista de un Dj se consigue a través del trabajo de producción y remezcla de temas ajenos, y que el paso de pinchar a producir grabaciones es muy corto, teniendo conexiones directas con el proceso de mezcla en la sala de baile y de remezcla en el estudio. Sin embargo, estos autores parecen minimizar la dificultad de ser Dj y producir música gracias a las innovaciones tecnológicas, que han facilitado en mucho el acceso de los ‘no músicos’ a hacer música (2007: 194-196).

Retomando el papel del Dj como ‘motor’ del ‘cuerpo’ de su audiencia, podemos asegurar que es de suma importancia en este proceso de ‘producción motora’ de los oyentes una buena calidad sonora. De acuerdo con Gilbert y Pearson

La necesidad de enfatizar la materialidad y el cuerpo ha sido escrita dentro de la música grabada de baile, y los medios a través de los cuales son experimentados y reproducidos desde el principio. Los graves profundos de la música de baile provocan el reconocimiento de lo que nosotros no ‘oímos’ con nuestros oídos, sino con nuestro cuerpo entero. Esta personificación es lograda a través de las características experienciales, los efectos cinestésicos de la música Disco, del club, de la pista de baile, y las tecnologías de reproducción empleadas dentro de ellas (1999: 134).

Efectivamente, la ‘fiscalidad’ de la música electrónica de baile se ha logrado a través de una búsqueda ‘no equilibrada del sonido’. La música Disco y el House, por ejemplo, han acentuado los graves y sub-graves, junto a las frecuencias más agudas, características que se han enfatizado en la equalización y especificidades acústico-técnicas de los clubes, claramente enfocados a la experiencia corporal de la música (Gilbert y Pearson, 1999: 135). Paul Théberge sugiere que la técnica de grabación multipista a comienzos de los años 70 ponía énfasis de forma selectiva en el *beat* de la música, aspecto que “fue especialmente importante en la música Disco donde diferentes mezclas (y diferentes ingenieros en muchos casos) fueron usadas para crear versiones de distintos tonos para la radio y el club de baile” (1989:

104). Esto reafirma el tratamiento especial que adquiere el sonido (desde la grabación) para la pista de baile, donde los aspectos rítmicos son específicamente acentuados y dirigidos a ‘retumbar’ corporalmente en la audiencia. Como dice Timothy Warner, la mayoría de los oyentes no son muy conscientes del impacto que suponen los recursos tecnológicos del sonido grabado sobre su experiencia musical,

esto es quizá porque la compresión (del sonido) no está pensada para cambiar el timbre de parte (o toda) la grabación, sino que en lugar de eso reduce su rango dinámico, así que el conjunto de los niveles puede entonces ser elevado, resultando en un más consistente, continuo y nivel alto de sonoridad (2009: 134)

Los roles musicales o psicoacústicos que juegan estas compresiones y distorsiones de audio en la grabación todavía no han sido minuciosamente investigadas, aunque tanto los productores como las compañías de grabación “se han percatado de que cuanto más consistentemente alta (volúmen) parece ser una grabación, más probable será la impresión sobre el oyente” (Warner, 2009: 134). Y esta intención de impresionar a sus oyentes fue la clave para que la música Disco, y posteriores formas de música de baile hicieran de la manipulación tecnológica del sonido su principal fuente de éxito. Pero además, teniendo en cuenta la grabación, y su manipulación por el Dj como un producto ‘no acabado’, según hemos sugerido antes, el sonido se termina de ‘fabricar’ en la cabina, gracias a la mezcla y la ecualización de los tracks (temas). En este sentido, tal vez podamos considerar los clubs, la cabina del Dj, como ‘nuevos espacios de grabación’, ‘microestudios’ donde el sonido termina de procesarse a través de la reproducción<sup>51</sup>. Dicha reproducción siempre será distinta dependiendo de la calidad acústica del club (espacio y equipo de

---

<sup>51</sup> Como sugiere Alf Björnberg, no es nuevo que las tecnologías de reproducción sonora y los sistemas mediáticos han afectado profundamente los procesos de producción, distribución y recepción de la música desde finales del s XIX. El interés por la historia de la tecnología de reproducción sonora está creciendo en las últimas dos décadas entre los teóricos, no sólo desde una perspectiva tecnológica, sino también económica, social y cultural; aunque aún no se han tratado aspectos fenomenológicos de la recepción de la música mediatizada (influenciada por los medios), es decir “cómo la gente ha escuchado música grabada y retransmitida, y conceptualizado lo que han oído” (Björnberg, 2009: 105). Éste autor, y de acuerdo con Jonathan Sterne, argumenta cómo a partir de los años 50 en los países occidentales industrializados, la entrada de los sistemas ‘hi-fi’ (high fidelity), como ‘nuevo medio’ de reproducción del sonido, supusieron un cambio profundo en las técnicas de escucha. En ese momento comenzaron los discursos entre música en vivo y música reproducida, entre ‘copia’ y ‘original’ (2009: 106). Esta consideración se ha ido disipando con la aceptación e incremento desde los años 70 de la llamada ‘música de altavoz’ asociada a público joven y música pop, en contraste con la ‘música real natural’ o seria (Björnberg, 2009: 124).

sonido) y de la habilidad técnica del Dj a la hora de realizar su sesión con los mismos tracks.

Una de las razones por las que Reynolds opina que la cultura de la electrónica se separa de la ‘visualización’ de la música como ocurre en la cultura pop, es por la importancia que adquiere el *sound system* en la escucha de la música electrónica. Pues, a través del mono o estéreo de la TV sin graves, suena fatal por lo cual “los clubes escatiman antes en visuales y decorado que en un sistema de sonido, ya que en definitiva el foco no es el Dj sino su música” (citado en Blánquez, 2006: 24) (en el apartado 2.1.4. ya hemos discutido sobre el protagonismo compartido entre Dj y audiencia). Tal vez esta consideración sea cuestionable, mientras admitamos la cultura de club como una experiencia sinestésica donde una multiplicidad de tecnologías prostéticas confluyen en el placer corporal (baile, performance, visuales, drogas, luces estroboscópicas, música electrónica, etc.). Pero, la afirmación de que cierta música electrónica está hecha expresamente para ser oída en un espectacular sistema de sonido no es banal, pues como dice Reynolds “hay muchos géneros *dance* que basan su fuerza en frecuencias de subgraves apenas audibles en un equipo doméstico de alta fidelidad” (citado en Blánquez, 2006: 32). Esto puede explicar cómo el público de la cultura de club es ‘activo’ buscando una experiencia sónica particular en la sala de baile.

La Dj Sharon White expresa su conexión con el público mientras reivindica la importancia de la calidad del sonido para ello. Así, prefiere la intimidad y condiciones acústicas de un club a los macroespacios donde se reúnen 30.000 personas y el sonido no alcanza a lograr la misma experiencia

Quando tu sabes que has dado en el clavo, la audiencia te lo hace saber. No hay nada en el mundo como ver cómo golpean sus pies, gritan tu nombre y lo corean una y otra vez, entonces tu sabes que has llenado un vacío en sus cabezas, corazones, cuerpos y almas<sup>52</sup>

En definitiva, podemos pensar a la Dj actual como creadora, intérprete y dinamizadora de audiencias, mientras se vale a sí misma para la mágica tarea de ‘domesticar’ el sonido.

---

<sup>52</sup> <http://www.frank151.com/news/dj-sharon-white-schools-you-with-this-interview-and-mix.html> (consultada 22/02/15)

## RESUMEN

Tras este capítulo segundo podemos considerar que la música electrónica de baile en interacción con la audiencia, como práctica social en contextos específicos puede servir como herramienta estratégica para articular nuestras identidades (DeNora, 2000; Peraino, 2006). Es en este entorno donde tienen lugar expresiones de la sexualidad y exploraciones identitarias gracias a las sinergias musico-sexuales (Taylor, 2012b) que tal vez no serían posibles de otra manera. La música, el baile, el cuerpo, la imagen, etc. se disponen para la interacción de los sujetos, y dan paso a una hiperrealidad espacio-temporal favorable a la expresión queer y camp de la identidad (individual y colectiva). Esto es lo que algunos teóricos han llamado las *affordances* de la música (DeNora, 2000), un término válido también para ser aplicado en esta tesis al aspecto más corporal y hedonista de la música electrónica de baile.

Partiendo de una perspectiva postfeminista/queer y su discurso 'disidente' podemos analizar los valores identitarios que han prevalecido en la música popular occidental bajo el aval del patriarcado. Este discurso hegemónico, que privilegia un canon masculinista en la música occidental se basa en el binarismo (mente/cuerpo; razón/emoción), donde se superponen valores masculinos (fuerza, energía, razón, intelecto) asociados a la mente frente a los femeninos (emoción, placer, erotismo) entendidos bajo la fisicalidad del cuerpo en la música. La disociación del cuerpo y la mente se ha urdido lentamente en el devenir histórico desde la 'patrística' religiosa, y el racionalismo filosófico. De tal manera 'lo femenino' en la música ha quedado como un estigma de desprestigio y devaluación, concretamente para estilos de música popular donde la corporalidad está muy presente.

Podemos concluir la relevancia que adquiere el papel de la Dj como vertebradora de una 'didáctica musical' dentro de determinadas escenas musicales; y como 'disciplinaria' del placer, deseo y desenfreno del 'cuerpo' de la audiencia. En relación al 'poder didáctico' de la Dj, como conformadora de tendencias y estéticas musicales admitimos indiscutiblemente su potencial creativo y artístico, lejos de ser una simple 'gramola' que 'sirve' música a los oídos de la audiencia. Como 'disciplinaria' del cuerpo de la audiencia, se ofrece



una negociación Dj/público simbiótica y comunicativa en el proceso de una sesión (set), momento en el que se despliegan la diversidad de subjetividades, ya sin disociaciones cuerpo-mente. Es aquí donde cada uno está dispuesto a coreografiar su 'yo', y a desplegar estados de *jouissance*, desterrando la posibilidad de cualquier categoría opresora. No sólo la audiencia encuentra en la escena EDM una oportunidad para subvertir valores y deconstruir identidades prefijadas, las propias Djs también participan de estas representaciones identitarias (Farrugia, 2012). Es en la (auto)representación donde se ven sometidas en muchas ocasiones a juicio, más por su imagen (físico) que por sus habilidades técnicas y artísticas.

La articulación de significados identitarios en la música electrónica de baile se puede analizar teniendo en cuenta la propia estructuración de los parámetros musicales (ritmo, melodía), así como en el uso de determinados efectos sonoros a partir de la manipulación del sonido (voz, timbre). Con el tratamiento sonoro de estos elementos (repetición, refuerzo de los graves en el *beat*, procesamiento de la voz –sexualizada, o vacía de contenido 'lírico') se desprenden significaciones concretas sexuales y de género que se contraponen a los valores del discurso metafísico y falocéntrico (razón, intelecto). Estos significados giran en torno al carácter prominentemente 'libidinoso y lascivo' de la música electrónica que apela al cuerpo de forma directa y a las posibilidades de 'erotizarlo y sensualizarlo' en la pista de baile.

Hemos hablado de cómo determinados estilos (House y subestilos como: Acid House, Trance, Hardcore) han representado los intereses discursivos de minorías sexuales, proporcionándoles un sentimiento de colectividad y comunidad identitaria reforzando lazos, entre otras cosas, en y a través de la música y el baile. Mientras por otro lado, otros estilos (Hip Hop, Hardtechno) parecen arrastrar valores masculinistas que evitan profusamente intervenciones posibles en la desestabilización de esos valores. Son escenarios donde las políticas del género actúan para reforzar principios heteronormativos masculinos a la vez que excluyen cualquier posibilidad deconstructiva de género, y que perpetúan roles de 'feminidad' sexista. No obstante, existen algunos ejemplos de mujeres Djs que con sus incursiones en esta escena musical socavan de alguna manera dichos valores excluyentes.

Por último, he tratado otros factores importantes en la experiencia sonora y la búsqueda de la *jouissance* del público, como son el consumo de drogas y la calidad acústica del club. Ambos elementos aumentan el carácter sensorial y sinestésico de la música electrónica de baile e interactúan a su vez con la habilidad y carisma de la Dj en la cabina en relación al éxito con su audiencia. Sin embargo, no podemos concluir y generalizar que el consumo de drogas sea un hecho inherente a la cultura EDM, pues, como he argumentado depende de contextos sociales específicos.

En el siguiente bloque nos acercaremos al trabajo colaborativo de las mujeres en la música electrónica (de baile) como recurso de empoderamiento en una escena ampliamente masculinizada. A través de distintos proyectos en todo el mundo estas ideas surgen unívocamente para contrarrestar las exclusiones de las mujeres en esta escena. Asociaciones, plataformas virtuales, festivales y eventos organizados y promovidos exclusivamente por mujeres (y en algunos casos para mujeres lesboqueer) cuestionan la baja presencia de las mujeres en la música electrónica 'oficial'. Además, mientras ocupan el 100% de participación femenina, desde sus propuestas alternativas invierten la estadística donde son los hombres los más representados.

## **BLOQUE II**

### **HERMANAMIENTO, COLECTIVO: PROMOCIÓN DEL MUNDO DJ ENTRE MUJERES**



En este segundo bloque argumentaré en qué medida el trabajo colaborativo de las mujeres en la música electrónica ha logrado cotas de apoyo y visibilidad para su desarrollo en este campo mayoritariamente masculinizado. Por un lado, consta la trayectoria histórica en la música popular desde el activismo político feminista enfocado hacia la formación de colectivos de resistencia a la cultura musical dominante masculina (Riot Grrrl, Womyn, Sistas); por otro, vemos la influencia de este activismo en la actualidad, desde sus principios políticos, potenciado y empoderado gracias al uso de Internet como una herramienta global de poder (redes de trabajo de mujeres en la música electrónica coordinadas virtualmente). La suma de conceptos: colectivo activista feminista más discurso ciberfeminista, nos ayudará a contextualizar la aportación personal de esta tesis, comprendiendo que los casos de estudio no son fenómenos socioculturales aislados de una escena musical concreta.

Para entender el sentido de 'colectivo', presente en los casos de estudio que propongo para esta tesis, es necesario conocer otras experiencias en la historia de lucha feminista en la música popular. Estas historias surgen desde distintos lugares del mundo y llevan en su herencia política como mentoras a las Riot Grrrl. Conoceremos el alcance que este movimiento norteamericano ha supuesto desde 1990 para las siguientes generaciones de mujeres en la música popular, concretamente en la música electrónica. Intentaremos encontrar las razones que explican una menor presencia de las mujeres en la música electrónica, ancladas en el discurso patriarcal que engloba las tecnologías y la cultura de club a su paso por la dominación masculina. Haremos un recorrido mundial por los diversos ejemplos de colectivización entre mujeres en la música electrónica. Mientras, nos plantearemos la repercusión e impacto que han supuesto estos colectivos para proyectar, afianzar, y en definitiva empoderar la imagen de las mujeres Djs profesionalmente. En este apartado hago un inciso para hablar de la escena electrolesbo, como un espacio alternativo dentro de la cultura de club y la música electrónica, un motivo para afirmar que existe una escena "femenina", movida exclusivamente por mujeres Djs, promotoras, managers, etc. Sin embargo, quiero anticipar que esta escena se bifurca en dos, según criterios estético-musicales y performativos: una escena con unas connotaciones feministas/queer de resistencia y

no competitivas con el *mainstream*; y otra escena musical lésbica enmarcada en un ocio comodificado por tendencias totalmente comerciales. Aunque definitivamente, ambas escenas vienen a servir de ejemplo en este capítulo para documentar el propósito de colectivización como recurso de acción en la cultura de club queer/lésbica. Por último nos vamos a detener en la reflexión crítica sobre la profesión como Dj siendo mujer, las particularidades que desprende por la cuestión de género, y cómo se presenta el panorama actual teniendo en cuenta la difusión y promoción de la electrónica básicamente enfocada desde Internet. Por esto también, será fundamental hacer una reflexión sobre ciberfeminismo en relación a la deconstrucción del género en la música electrónica, y en definitiva la propia 'revolution girl power' que esta suponiendo en la actualidad.

## CAPÍTULO 3

### LA UNIÓN HACE LA FUERZA, LA CONEXIÓN LA CHISPA

Como la maestría musical, pinchar es una disciplina que pasa de maestro a aprendiz casi de manera masónica, con poco espacio para las señoras

Brewster y Broughton (2007: 224)

Al igual que en las otras historias, la historia de la música electrónica arrastra sus propios ‘agujeros negros’ de desinformación, la ausencia historiográfica acerca de artistas mujeres. Sí, tecnología y música (popular) ha sido una asociación de dominio masculino y un ‘planeta alien’ que mujeres autodidactas han empezado a explorar a finales de los años 90 del siglo XX<sup>1</sup>. En esta exploración y conquista del mundo de la música electrónica, las mujeres han optado por formas colaborativas y de ‘amistad como método’ (Rodgers, 2010) para construir plataformas de apoyo, desarrollo y visibilidad. En este capítulo veremos cómo se han problematizado las categorías binarias del género desde las prácticas de la música electrónica y cuáles han sido las bases sociomusicales que han ofrecido estos modelos de resistencia y desestabilización. Esta parte de la tesis se suma a los textos recientemente editados fuera de España que hacen frente a la patrilinealidad de la historia de la música electrónica (Farrugia, 2012; Rodgers, 2010), sirviendo por un lado a la aportación contributiva de las mujeres y mostrando un discurso crítico sobre las políticas del género que han marcado la historia normativa conocida.

#### 3.1. Las redes de trabajo entre mujeres como capital social y cultural

Como argumenta Rebekah Farrugia en *Beyond the dance floor*, “las redes de trabajo de mujeres en la EDM basadas en Internet desde los años 90, son espacios distintivos y vitales para las mujeres y su habilidad para superar la marginalización en la cultura EDM” (2012: 67). La constancia y desarrollo de dichas redes ha proporcionado un soporte ‘social y emocional’ que finalmente se traduce en una ayuda para estas mujeres en “la construcción del necesitado capital social y

---

<sup>1</sup>“7 mujeres visionarias sin las que la música electrónica no sería lo mismo”: <http://pijamasurf.com/2014/03/7-mujeres-visionarias-sin-las-que-la-musica-electronica-no-seria-lo-mismo/> (Consultada, 14/11/14)

subcultural” cuya acumulación está empoderándolas (Farrugia, 2012: 68). Sarah Thornton (1996), basándose en el marco teórico de Bourdieu sobre gusto y estructura social, describe que el capital social emana más que de ‘lo que’ sabes, de ‘quién’ te conoce y ‘a quién’ conoces; y considera “el capital subcultural como las reglas que gobiernan una subcultura particular (citado en Farrugia, 2012: 69). Esta idea aplicada al campo musical electrónico actual y en relación a las mujeres Djs, se traduce en un acceso ‘social’ a las redes de producción, mercado y difusión de la música (promotores, propietarios de clubes y otros Djs) junto al acceso del conocimiento técnico y musical (sobre este aspecto hablo más detenidamente en el apartado 3.3.1.).

La baja cuantificación estadística de mujeres Djs con respecto a los hombres ha supuesto una menor consideración en el estudio de su contribución en la cultura Dj. En *Pink Noises: Women on electronic music and sound* Tara Rodgers (2010) esclarece la situación histórica y actual de las mujeres en la música electrónica a través de una revisión crítica bibliográfica, y de la aportación de entrevistas realizadas a 24 mujeres artistas relacionadas con la tecnología y la música. Una de sus conclusiones es que la mayoría de los estudios académicos realizados hasta la fecha, a menudo “dan la impresión de que las mujeres están raramente presentes en las culturas de Djs, la música electrónica y las culturas del arte sonoro” (2010: 11), con lo cual sus contribuciones no son tan significativas como el de los hombres. Justamente este aislamiento histórico, encontrado en casos como el de Pauline de Oliveros<sup>2</sup>, lleva a la ruptura de una continuidad histórica para las mujeres en la electrónica, a la vez que su trabajo queda posicionado con una estética ‘femenina’ esencializada. Tal vez el hándicap que ha apartado a las mujeres del lado activo y creador de la electrónica se remonta por un lado al origen de la música grabada, la invención de la radio, y el gramófono pensados para la reproducción y entretenimiento en la casa; y por otro a la revolución industrial que relegó a las mujeres al trabajo manual y mecánico lejos de la inventiva y manipulación tecnológica (Wajcman, 2006; Oldenzel, 1999). Mientras, los hombres se han

---

<sup>2</sup> Pilar Ramos hace una anotación sobre la desconsideración por parte de la musicología en relación a la música de vanguardia europea y norteamericana (1950-1980) y la participación de las mujeres en la misma. En su texto acusa la falta de visibilidad y ocultación de nombres como el de Pauline de Oliveros, que en la traducción al español del libro de Robert Morgan aparece como un varón (2010: 10, a pié de página número 16). La presunción de masculinidad dentro de la música electrónica es algo que sufren muchas mujeres Djs aún hoy cuando su nombre artístico no es explícitamente femenino y después cuando aparecen en escena sorprenden por su sexo a colegas y público.



relacionado con la producción cultural y han sido árbitros de las innovaciones tecnológicas. Esto sugiere

Cómo las narrativas históricas y los discursos técnicos de la música electrónica han dependido totalmente de las metáforas de 'femenino' y 'maternal', así como de los cuerpos de las mujeres más literalmente, para establecer una subjetividad masculina del sonido y reproducir prioridades de una cultura definida como masculina. Una historia patrilineal de la producción de la música electrónica es normativa, y las ideologías de la reproducción del sonido circulan sin marca por una particular política del género (Rodgers, 2010: 14-15)

Es lógico pensar pues, que si a las mujeres se las ha relegado a un papel de 'reproducción' (pasivo) de los dispositivos electrónicos y las tecnologías, valga el contrasentido de la palabra entrecomillada tratándose de las mujeres, ésta sea una de las causas pragmáticas de su tardía y condicionada visibilidad en este campo. Podemos estar de acuerdo entonces en que la forma en que se adquieren las tecnologías "es un proceso relacional en movimiento que se alcanza a través de las interacciones sociales cotidianas" (Wajcman, 2006: 85). Esta realidad de experimentación técnica se logra gracias al acceso de las tecnologías y al intercambio de conocimiento de las mismas. Esto es algo que las mujeres han logrado de forma autodidacta individualmente y, como intento argumentar en este capítulo, a través del trabajo colaborativo y el hermanamiento artístico y tecnológico de los colectivos en los últimos 25 años.

Teóricas feministas y culturales están igualmente de acuerdo en que la tecnología no es algo inherentemente masculino, sino que ha sido etiquetado así como resultado de narrativas socialmente construidas, mecanismos retóricos y prácticas materiales (Farrugia, 2012: 20)

Podríamos decir que en la actualidad nos interesa saber el porqué de esa ausencia de representación femenina en torno a las tecnologías y la música, algo que tal vez se responda ahondando en los mecanismos que han operado en torno a las tecnologías (Oldenziel, 1999) y que siguen operando en la música electrónica en relación a las políticas del género. Y digo esto porque estamos en un momento en el que las mujeres comienzan a ser visibles como productoras culturales que, más allá de la estadística, aparecen discretamente en el *mainstream* de la música electrónica, y por otro lado ocupan un lugar en el espacio público con propuestas alternativas. En esta visibilización se plantean varios paradigmas para las mujeres que aún hoy irremediamente pasan por el filtro del discurso de género, cuerpo, sexo y sexualidad sobre la cuestión de la profesionalidad y habilidades técnicas.

Autoras como Farrugia (2012) o Rodgers (2010) se han detenido en recoger y analizar historias de vida profesional de mujeres artistas en la música electrónica. Estas historias muestran una oscilación entre la necesidad de colectivización para una visibilidad, apoyo y reconocimiento mayor de su trabajo y, aunque esto sea necesario, la idea de que esta colectivización pueda resultar desafortunada porque acentúe las cuestiones de género por encima de las meramente artísticas. Esta dicotomía resulta en muchos casos contradictoria cuando las artistas se ven sumidas en ambas posturas, participando del colectivo pero sin querer verse catalogadas como feministas. Una estrategia para evitar este desencuentro puede ser repensar las normas de subjetividad del género y las limitaciones formales masculinistas asociadas a la música electrónica. Es curioso cómo Tara Rodgers relata los estereotipos que la sociedad americana tenía sobre los sonidos de la música electrónica en los años 60, cuando en plena guerra fría se temía por una guerra atómica. En este contexto se entendía que la música electrónica estaba hecha de electrones y átomos divididos, los mismos componentes de la bomba atómica, ingredientes con los que no se debía jugar y mucho menos hacer música:

Estas asociaciones persisten hoy día en la terminología de la música electrónica: “batalla” de Djs; un productor “detona” un *sample* con un ‘controlador’; ‘ejecuta’ un ‘comando de programación’; tipos de ‘choque’ para enviar una señal e intentar prevenir una ‘colisión’ (Rodgers, 2010: 7).

Esta terminología tan militarista queda anclada en los dominios técnicos masculinos<sup>3</sup>, en relación a una producción musical electrónica de cariz racionalista y ‘dura’, en oposición a los conocimientos ‘no técnicos y suaves’ codificados como prácticas femeninas. Por esto, Rodgers explica que muchas artistas hacen frente a esta tradición masculinista planteándose el ‘sonido’ como una categoría de análisis crítico y estético desde una perspectiva feminista (2010: 12).

En definitiva, esto muestra un estado de la cuestión sobre un tema que anda en proceso de exploración y reificación continua. No pretendo posicionar este texto

---

<sup>3</sup> Dentro del género hip hop, se suelen hacer competiciones entre Djs. Éstos se autodenominan ‘turnabalistas’, pues usan los platos como instrumentos musicales en sus sesiones en directo; o también ‘batalladores’ (battlers). Estos djs organizan competiciones - ‘batallas’- (Dj Battle) para exhibir sus habilidades técnicas y musicales entre ellos. Sobre éste tema véase Mark Katz (2010) “The turntable as weapon: Understanding the Dj battle”.

Con relación a este estilo desde la perspectiva de género Mark Katz explica que de los miles de Djs que han formado parte de los eventos de esta organización desde 1986, quizá no más de diez han sido mujeres, y solamente una ha llegado a la final. Al parecer la ausencia masiva de mujeres Djs en esta escena es un tema de discusión genérico al que no se le ha sabido dar respuesta (2006: 580-581). Katz sugiere una escena hip hop en general misógina y homófoba poco alentadora para la participación de las mujeres (2006: 583).

en ningún lado de la balanza, pero para esta tesis si veo relevante destacar el papel del colectivo en relación a la música electrónica y la construcción identitaria, atravesando ya no sólo el género, sino también la etnia, la clase y la orientación sexual.

Dicho esto me remito a Rebekah Farrugia y su estudio sobre colectivos de mujeres Djs en USA para combatir la marginalización y el sexismo.

Creados por y para mujeres, estas redes de trabajo proporcionan un soporte social y emocional, y a través de esta capacidad de conexión de redes, las mujeres ayudan a construir el necesitado capital social y subcultural (2012: 67-68).

Este capital se traducirá en un mayor acceso al conocimiento musical y técnico y por tanto a la configuración de las reglas del juego, como son la organización y producción musical. Además, este proceso lleva al incremento del capital económico, lo cual completa la cadena necesaria para contribuir a la cultura de la música electrónica por parte de las mujeres. La idea de trabajo colaborativo entre artistas de música electrónica es una constante común que se traduce en un distintivo diferenciador con respecto a otros estilos musicales. Además, esta disposición en la forma de trabajar entre las Djs supone un empuje y apoyo que se retroalimenta, importante a la hora de crear plataformas de visibilidad y proyección profesional entre artistas. Sobre esta idea ha escrito la académica y artista de música electrónica Tara Rodgers (aka Analog Tara), quien piensa que “las mujeres que hacen música electrónica como norma equilibran objetivos de logro individual, colaboración y comunidad musical” (2010: 243).

Otro autor, Mark Katz (2006), tras su estudio sobre mujeres Djs en el hip hop vaticina un incremento de participación femenina en este campo musical marcadamente masculinizado, gracias entre otras cosas, a la formación de colectivos: Females wit' Funk<sup>4</sup>, fundado en 2005 “para la simple misión de conseguir más mujeres implicadas en el arte del turnabalismo” (2006: 591), y Anomalies, un colectivo con base activista feminista cofundado por Kuttin Kandi<sup>5</sup> en 1997 y que representa a las mujeres en el hip hop – Djs, MCs (maestras de ceremonias), y b-girls (break -dancers).

---

<sup>4</sup> <http://www.femaleswitfunk.com/>

<sup>5</sup> Está considerada la mejor Dj hip hop del mundo y la única mujer que ha llegado a la final del festival- competición para turnabalistas DMC en USA.

Como veremos más abajo, estas redes colaborativas no sólo se han formado a través de conexiones virtuales, páginas web o listas de correo electrónico, sino que se han generado también por la necesidad de interacción e intercambio personal, como forma de producción cultural y crecimiento en la escena electrónica mundial.

### **3.1.1. Antecesoras del concepto de colectivo: Riot Grrrls; Womyn's y Sistas.**

Para elaborar este apartado es necesario remitirnos a las relaciones entre feminismo y música popular en Norteamérica. Los casos registrados allí, desde los años 70 ilustran la efectividad de la colectivización de las mujeres para reivindicar espacios públicos y una historia propia en la música popular. Por otro lado, es oportuno aclarar que estos casos forman parte de un contexto social, político y cultural muy distinto al español, aunque gracias a la translocalidad que alcanza la música popular podemos encontrar ciertas conexiones. No obstante, la trayectoria de las mujeres en la música popular en España tiene sus particularidades y aún está poco estudiada desde la musicología<sup>6</sup>. Esta es la intención de esta tesis, hacer una aportación en relación a este tema.

Comenzamos la revisión histórica con el colectivo llamado Womyn<sup>7</sup> surgido a finales de los años 60 y principios de los 70 y basado en las políticas de la segunda ola del feminismo y los discursos feministas lesbianos

Se dirige a reaccionar contra la dominación de los hombres dentro de las tradiciones de la música popular del momento (...) Buscaban crear un estilo y cultura explícitamente de música femenina incorporando a las mujeres en todas las parcelas de la música, incluyendo la composición, interpretación, producción, promoción y técnicos de sonido" (Taylor, 2012a: 152).

Este trabajo de autogestión y DIY (do it yourself) desde una visión feminista separatista y exclusionista se justificaba en pos de la visibilidad de las mujeres y de la institucionalización de la cultura lesbiana dentro del panorama cultural público. Este movimiento se centró en el desarrollo de la música folk (incluido sello discográfico propio: Olivia Record) pues era considerado 'más suave' y menos

---

<sup>6</sup> Un texto de referencia para la musicología feminista española dentro de la música popular es: *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología* (2003), de Laura Viñuela.

<sup>7</sup> El término womyn o 'wimmin' es una alternativa ortográfica a 'women' y ha sido usado ampliamente por las feministas como un medio de remover la referencia a 'men' (hombres) desde la categoría de mujeres (Taylor, 2012a: 150). Puntualizo que esta denominación encuentra su mayor sentido desde la lengua inglesa, pues la raíz de la palabra 'women' lleva implícita la de 'men' con lo cual se explica claramente la intención ortográfica separatista.

agresivo y masculino que otros estilos como el rock, metal o punk. Las letras de sus canciones trataban temas con problemáticas e intereses centrales para las mujeres como el voto, la maternidad, el lesbianismo, el cuerpo de la mujer, etc. Pero pronto las nuevas generaciones de finales de los años 80 no se vieron representadas del todo con la propuesta político-musical de las *Womyn* pues promulgaban el feminismo de la diferencia donde primaba el discurso sobre mujeres heterosexuales, blancas y de clase media; y no representaban la realidad sexual de las lesbianas, retratando su sexualidad como infantil o como sensualidad sentimental, y las identidades lésbicas butch-femme como una imitación del rol de género heterosexual:

La nueva generación de la tercera ola feminista fuertemente influenciada por el libertarismo, las actitudes descaradas de la cultura punk rock, la teoría queer y el activismo del SIDA, vieron que estaban haciendo demasiadas concesiones al poder hetero, blanco, y de clase media (Peraino, 2006: 175)

Con esta oposición al fundamentalismo feminista de la segunda ola surgieron las Riot Grrrls<sup>8</sup> a comienzos de los años 90 en la región Noroeste del Pacífico americano (Olympia –Washington y Portland- Oregon). Como un movimiento feminista punk DIY

Las Riot Grrrls evocaron un renacimiento en el enfado, el grito, la agresividad y las mujeres maleducadas en la música. Algo parecido al movimiento queercore, las Riot Grrrls se indignaron por la ortodoxia de género y el machismo prevalente en la escena punk hardcore americana, con sus formas violentas de interacción de la audiencia de baile agresivo y sus actitudes sexistas hacia las mujeres músicas (Taylor, 2012a: 154).

La propuesta activista de este movimiento<sup>9</sup> pronto empezó a hacerse visible en otros géneros musicales, por ejemplo dentro de la cultura Dj de la EDM donde muchas mujeres Djs se vieron inspiradas por sus principios feministas.

Uno de los colectivos de mujeres Djs más influyentes, que emergió en los años 90 fue the Sister collective. Comenzó en San Francisco en 1997 como Sister SF y con el tiempo se

---

<sup>8</sup> El nombre 'riot grrrl' señala la vitalidad de la juventud implícita en el término 'girl' como opuesta a 'mujer', mientras añade energía, rabia y gruñido a través de la ortografía onomatopéyica al añadirle tres 'r' (Taylor, 2012a: 154). La traducción al español podría ser 'chicas revoltosas/alborotadas'. No en vano adoptaron el eslogan de 'revolution girls style now' buscando establecer la igualdad de las mujeres dentro de las esferas musicales masculinas mientras a la vez abordaron asuntos sociales más amplios (p.155). En el texto de Taylor podemos encontrar una extensa bibliografía de este movimiento sociomusical.

<sup>9</sup> Artículos y publicaciones recientes sobre las Riot Grrrl podemos encontrarlas en la compilación de Sheyla Whiteley 'Sexing the Groove' (1997); Rosenberg, J., & Garofalo, G. (1998). Riot grrrl: Revolutions from within. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 23(3), 809–841;Jeffreys, E. (2008, June). Causing a riot. *Cherrie*, 9, 13; Downes, J. (2007). Riot grrrl: The legacy and contemporary landscape of DIY feminist cultural activism. En N. Monem (Ed.), *Riot grrrl: Revolution girl style now* (pp. 12–49). London: Black Dog Publishing; Schilt, K. (2004). 'Riot grrrl is...': The contestation over meaning in a music scene. In A. Bennett & R. A. Peterson (Eds.), *Music scenes: Local, translocal, and virtual* (pp. 115–130). Nashville, TN: Vanderbilt University Press; Spencer, A. (2005). *DIY: The rise of lo-fi culture*. London: Marion Boyars;

expandió a otras ciudades de USA, la más exitosas en Nueva York (Sister NYC) y en Portland, Oregon (Sister PDX) (Farrugia, 2012: 70-71).

Pero en realidad este colectivo surgió a partir de un evento que se organizaba cada jueves en San Francisco desde 1993, llamado 'Your Sister's House', donde un grupo de mujeres Djs se reunían para pinchar juntas en un momento en el que este mundo estaba emergiendo y en el que muchas chicas no tenían la oportunidad de participar. Sin embargo este grupo se declaró abiertamente no feminista y encaminaba sus acciones a "ser mejor vistas primero como Djs, y después como mujeres, detrás de los platos. SISTER no es anti-hombres en absoluto, es simplemente pro-mujeres". Farrugia explica que "la oposición del colectivo al feminismo no es de extrañar dado el contexto histórico en el cual el grupo se estableció". Al parecer esto mismo habían hecho durante los años 70 a 90 las emisoras de radio de mujeres (en USA y Reino Unido) temiendo no enemistarse con los hombres u ofender a oyentes potenciales, aunque el contenido de los mismos fuera explícitamente feminista. "Esta preocupación claramente viene de las falsas concepciones sobre lo que significa ser feminista, que las feministas están furiosas y odian a los hombres". Farrugia, 2012: 101). Pero, a pesar de esta declaración de intenciones 'no feminista' para salvaguardar al colectivo del rechazo social

El contenido de las páginas del colectivo de la web sistersf.com, que estuvo online entre 1997 y 2007, ilustraron el cometido del grupo hacia una ideología y práctica feminista a pesar de sus repudios. Claramente, Sister SF estuvo dedicado a mantener un espacio centrado en las mujeres Djs para proporcionarles acceso a la información, prácticas y espacios que típicamente eran (y siguen siendo) mucho más accesibles a los hombres (...) Tanto la cantidad como la calidad de la información disponible en la página ayudó a crear un espacio de comedia para incrementar la presencia de las mujeres en la cultura Dj de la EDM a través de la difusión de conocimiento, educación y red de trabajo. Colectivamente, estas características reflejaron una práctica feminista para empoderar a las mujeres en la cultura EDM (Farrugia, 2012: 102).

Esta trayectoria de producción de capital social y subcultural gracias a la colectivización y a la gestión DIY<sup>10</sup> emerge por la necesidad de mostrar

La desigualdad de género en el mundo de la producción mediática, incluidas la industria de la música y de la radiodifusión. Las mujeres reconocieron la importancia de mantener el control sobre sus producciones para presentar voces y opiniones que retaran los asuntos de la ideología dominante sobre ellas mismas, dentro y más allá de estas industrias (Farrugia, 2012: 94).

---

<sup>10</sup> Amy Spencer explica en su libro *DIY: The Rise of Lo-Fi Culture* (2008) que "el movimiento DIY significa usar algo que tú puedes hacer con tus manos para formar tu propia entidad cultural; tu propia versión de lo que esté en tu pensamiento y que está ausente en la cultura del mainstream. Tú puedes elaborar tu propio fanzine, grabación o álbum, publicar tu propio libro - el interés persistente de este movimiento es que cualquiera puede ser un creador o artista. El asunto es involucrarse" (citado en Farrugia, 2012: 94)

La herencia post-Riot Grrrl y su visibilización ha supuesto, concretamente para mujeres Djs de todo el mundo, un empuje y poder extraordinarios. Las Riot Grrrls, en contraste con las Womyn plantearon un activismo más amplio, a la vez que más radical, no sólo en relación con las políticas de género sino también con el capitalismo y la discriminación racial o social. Al mismo tiempo, ofrecieron formas más flexibles de representación para las mujeres, es decir, “las participantes en el movimiento eran libres de escoger entre un rango amplio de feminidades, jugar a ser aññadas o militantes feministas lesbianas” (Taylor, 2012a:154). Esta amplitud de miras más cercana a las políticas postfeministas y queer, ofreció un escaparate para la expresión más reprimida de las mujeres, es decir las lesbianas y las negras o latinas, y ambas cosas juntas. Val Phoenix sugiere que “para algunas mujeres queer, Riot Grrrl proporcionó un refugio contra la escena punk homofóbica y la cultura gay conformista” (citado en Taylor, 2012a: 156). Esta vertiente subcultural dentro del movimiento Riot es reivindicada por Halberstam (2006: 16), que hace una revisión de grupos musicales de lesbianas punk, punk/folk y queercore, pioneras de nuevos géneros; y en la actualidad herederas de esa generación del ‘pussy power’ anterior, ignorada por el *mainstream*. Curiosamente las Riot lograron su mayor visibilidad a finales de los años 90, gracias también a los intereses manipuladores del *mainstream*.

Actualmente las Riot Grrrls siguen activas, haciendo conexiones desde una actividad subcultural queer aunque con menos atención por parte de la prensa (y tal vez esto sea su salvación para no acabar absorbidas por el negocio de la música). Así, por ejemplo, a través del sello discográfico Riot Grrrl Ink, fundado por Gina Mamone, se ofrece apoyo al movimiento político LGTBIQ<sup>11</sup> mientras resiste al capitalismo y al mercado de masas convencional. Por el contrario este sello “elige negociar con los espacios publicitarios, participa directamente en proyectos de acción comunitaria y ofrece acceso artístico a diseñadoras gráficas y publicistas gratis” (Taylor, 2012a: 156).

En el contexto español, toda esta corriente de revolución cultural postfeminista llegará gracias a la extensión del espíritu punk Riot a través de los Ladyfest (Madrid, 2005 y Sevilla, 2008). Estos festivales comienzan a organizarse originalmente en Olympia, Washington en el año 2000, con la idea de una itinerancia global. Halberstam afirma que “los festivales recientes de música de mujeres como el

---

<sup>11</sup> Lesbianas, Gays, Transexuales, Bisexuales, Intersexuales y Queer.

Ladyfest son también claros herederos de una tradición de festivales de música feminista lesbiana, y reviven un modelo anterior de feminismo para una nueva generación de ‘grrrls’” (2006: 17).

Pero veamos a continuación cómo llegó a España esta “revolution girl style now” en la música popular. Así, podremos entender la trayectoria y evolución, ilustrada en parte en los casos de estudio de esta tesis, que ha alcanzado el movimiento Riot en nuestras fronteras.

### 3.1.2. Legado Riot en España

Un ejemplo del feminismo en España, más próximo ya a la corriente de la tercera ola y propiamente queer, se plasmó en el grupo *LSD*<sup>12</sup>. Fundado en 1993 en el barrio Lavapiés de Madrid guarda coincidencias con el movimiento Riot Grrrl, no sólo cronológicas, sino también con los principios y formas de autogestión DIY. En un “contexto bastante politizado” este grupo surge a la vez que la Radical Gai, otro grupo activista madrileño, con la idea de dirigirse a todo aquello que les parecía

normativo, impositivo opresor. Sin pensar que íbamos a tener efectos inmediatos tanto en la unión de la gente, en nuestro grupo como en un efecto revolucionario a corto y medio plazo (...) Establecimos alianzas en Francia, con grupos como Act Up, y con Mafucage, un grupo de música que actuó en varias fiestas que organizamos. También tuvimos contactos con el mundo anglosajón, con las Lesbian Avengers, WAC y las Queer Nation, con la escritora Sarah Shulman y con la artista Nicole Eisenman, y en general las influencias de este trasiego fueron tanto teóricas como en la iconografía de la revistas (entrevista a Fefa Vila. Trujillo, 2004: 161)

Las influencias anglosajonas y norteamericanas quedaron plasmadas en la publicación de varios fanzines, llamados *Non Grata*, donde utilizaron la expresión artística como un arma política reivindicativa

Hubo reflexión sobre cómo representarnos y cómo utilizar un lenguaje llamado “artístico”, o unas técnicas que utiliza el arte para hablar y para nombrar, y cómo utilizarlas a nuestro favor; cómo crear un lenguaje no solo a través de las acciones políticas, no solo contestando a los discursos políticos en el sentido clásico, sino también a través del arte, porque para nosotras el arte también era político, y en este sentido estaba contestando, interfiriendo y abriendo una brecha en un marco y en un lenguaje determinado, que es el lenguaje del arte, de la representación artística, a través de las fotografías, del vídeo, etc. (Trujillo, 2004: 165)

El grupo *LSD* de Madrid tuvo su programa de acción política feminista dentro de un contexto y necesidades reivindicativas distintas a las actuales por supuesto. Pero indudablemente abonaron un territorio que anteriormente era hostil para las

---

<sup>12</sup> Estas siglas que muestran un juego lingüístico homónimo con el nombre de una droga, recogen varias acepciones: “lesbianas sin duda”, “lesbianas se difunden”, “lesbianas sexo diferente”, “lesbianas sin destino”, “lesbianas sospechosas de delirio”, “lesbianas sin Dios”, “lesbianas son divinas”, etc. (Trujillo, 2004: 161)



mujeres lesbianas pues el feminismo de la diferencia de los 90 no las representaba. Aunque el activismo de LSD dentro del arte estuvo más enfocado hacia las artes visuales, algunas fiestas para recaudar fondos tuvieron como centro la música. Ahí estuvieron Arma Fuqueix o Mafucage, grupos musicales (el segundo de electrónica) formados por lesbianas queer que participaron de la acción política de *LSD* y “utilizaban la creación como lenguaje contracultural, contestatario o incisivo en el sentido de meter el dedo en determinados circuitos” (Trujillo, 2004: 166). Ese legado de lucha es el recogido por los colectivos de mujeres Djs, los desaparecidos *Clit Power* (Madrid) y *Soytomboi* (Bilbao), y los existentes en la actualidad: *LesFatales* (BCN)<sup>13</sup> y *Miss Moustache* (Madrid).

Amaya, Dj y organizadora del colectivo *Clit Power* me lo explicaba así:

Por nuestra parte no existen conexiones en relación a la actividad musical con las LSD, excepto las que puedan coincidir por pura cultura musical. Ellas fueron un colectivo que tuvo su momento, pero verás que más bien fue de carácter político. Hacían sus fiestas con el fin de recaudar dinero para sacar su fanzine. Eran muy activistas, hicieron mucho por nosotras. Nosotras nos animamos a hacer nuestra propia propuesta (con similitudes inevitables, ya que algunas son amigas nuestras y tenemos más o menos la misma edad) pero los tiempos son distintos y la acción es diferente<sup>14</sup>.

Por ejemplo, Liliana Couso, antigua integrante activista de *LSD* y muy amiga de las organizadoras de las fiestas *Clit Power* en Madrid, formó parte del elenco de Djs del colectivo como *Magicsof*. Actualmente esta Dj, Liliana *aka* Magicsof Mixe sigue en activo ofreciendo periódicamente sus sets en ambientes alternativos diversos de Madrid como: The Time Garden Club; fiestas y eventos relacionados con LGTB+; *Muestra Marrana*, festival de postpornografía. Y Amaya, Dj y organizadora también de *Clit Power*, ha participado en alguna fiesta de *Miss Moustache* como colaboradora musical y mantiene contacto y amistad con las integrantes de dicho evento. Estos son ejemplos fehacientes de la continuación y las conexiones establecidas por el activismo feminista queer y la música, en este caso electrónica.

La labor de colectivización y activismo se ha visto transformada según la propia evolución de las políticas feministas en cada momento, tal vez por la necesidad de resurgir con la misma fuerza. Como dice Fefa Vila es imposible que un grupo se perpetúe sin llegar a institucionalizarse, perdiendo así su poder de resistencia (Trujillo, 2004: 166). Quizás la forma de lograr hoy esos espacios

<sup>13</sup> Sobre estos colectivos, véase López Castilla (2014b).

<sup>14</sup> Email de Amaya – Clit Power- Madrid. 01/07/08

disidentes a la normativización sean los dedicados a la socialización (club, pista de baile) que escapan a 'leyes mordaza' mientras las minorías se 'manifiestan' en su tiempo libre. Sin duda parte del legado del grupo *LSD* lo podemos ver en estas mujeres que pertenecieron en su día al grupo y que han ido sembrando su activismo a través de diferentes vías. Por ejemplo, se ha plasmado el espíritu Riot en proyectos que desde otros campos de estudio, no musicológicos, han dado luz a la actividad musical feminista queer en España y resto de Europa.

Con el título 'Dig me out' (homónimo de una famosa canción/album del grupo Riot - Sleater-Kinney, 1997) se llevaba a cabo en el 2009 un interesante y multidisciplinar proyecto de investigación/difusión

El proyecto, en formato DVD, *Dig Me Out. Discursos de la música popular, el género y la etnicidad*, de María José Belbel y Rosa Reitsamer, financiado por Arteleku en 2009, se centra en la música popular como campo amplio de expresión híbrida que incluye otras artes como la performance, la moda, la visualidad, abarcando "diferentes perspectivas de personas, en su mayoría mujeres, que se dedican a la música, a la teoría, al periodismo, a la escritura y al activismo en relación a la música, y que ponen en tela de juicio la normatividad de género, el racismo, la homofobia y la transfobia en la música popular" (Trafí-Prats, 2012: 229).

Este estudio, no sólo contribuye a la inclusión de nombres de mujeres en una consulta alfabética, sino que supone una crítica al desplazamiento y segregación que han vivido las mujeres (lesbianas, queer...) como creadoras en las subculturas y en la oficialidad de la música popular. Esto justificaría que muchas hayan optado por la autogestión de colectivos, sellos discográficos, grupos de trabajo, fanzines, festivales de música de mujeres y organizado fiestas y eventos...

Para escapar de la cotidianidad de los roles de género inamovibles y socialmente controlados, del aburrido aburrimiento (...) Por lo tanto es necesario ampliar los espacios productivos en que se reconozcan las diferentes tradiciones de las artistas feministas, lesbianas y queer, espacios en las que se pongan en cuestión las concepciones sobre la femineidad blanca occidental en la música popular y espacios en los que llegue a ser visible la herencia feminista"<sup>15</sup>.

Sin duda, este trabajo constituye hasta la fecha un archivo muy valioso para el conocimiento del movimiento feminista / queer en relación a la música popular en España. Tal vez, se echa en falta que la web donde está colgada toda esta información, alfabéticamente bien organizada, estuviera periódicamente revisada e incluyera nuevos datos, pues no ha tenido actualizaciones desde su publicación en 2009.

---

<sup>15</sup> Introducción de la web, Dig Me Out. En línea: [http://www.digmeout.org/de\\_neu/intro.htm](http://www.digmeout.org/de_neu/intro.htm) (consultada, 9/02/15),

Aunque el movimiento de las Riot Grrrl sea un fenómeno social bastante alejado de nuestro contexto español posteriormente, ya en los 2000 sí que ha llegado su espíritu a través de los festivales Ladyfest. A través de ellos se ha conocido y difundido su activismo feminista y su principio DIY y por extensión ha alcanzado de alguna manera a los colectivos de mujeres Djs en España, como conoceremos en el bloque III de esta tesis.

### **3.2. Recursos de empoderamiento para la promoción de las mujeres en la música electrónica: del poder virtual a la cabina.**

La tecnología es un producto sociotécnico, conformado por las condiciones de su creación y uso

Judith Wajcman (2006: 56)

La consolidación del uso de Internet y las facilidades para acceder al mismo en la sociedad occidental no solo han afectado en la configuración espacio-temporal del trabajo, sino que han alcanzado plenamente nuestra forma de relacionarnos, de consumir bienes, de informarnos, y cómo no de acceder y gestionar nuestro tiempo libre en la vida diaria. Las páginas webs personales para artistas, clubes, festivals, etc... suponen una herramienta indispensable en la promoción de cualquier evento, y las redes sociales un eco imparable de la voz de promotores y Djs en la tarea de recepción, intercambio y flujo cultural entre sí y para el público. Farrugia contextualiza este valioso apoyo en relación a las mujeres Dj: “para enfatizar el valor de los espacios interactivos en Internet, tales como los *mailing list* de las SisterDjs, las mujeres resaltaron la importancia de las webs para hacer redes de trabajo y construir capital social” (2012: 82). En esta idea avanza el discurso ‘tecnofeminista’ de Judith Wajcman cuando afirma que “las tecnologías no se detienen en la fase de innovación, sino que evolucionan a través de su aplicación y utilización” (2006: 61) y es precisamente a través de ese uso donde se (re) generan los significados, intereses, e influencias. Tal vez, estemos siendo testigos de la democratización del espacio virtual y conociendo el alcance de todas estas ‘comunidades utópicas’ (entiéndase aquí también las redes de trabajo de mujeres en la música electrónica). Quizá por tanto tengamos que sumarnos a la afirmación de que “Internet y el ciberespacio están produciendo una revolución cultural y social” tal y como dicen los cibergurús Nicholas Negroponte, o Manuel Castells (citado en Wajcman, 2006: 91).

En este contexto postmoderno surgirá el concepto de cyborg<sup>16</sup> (Haraway, 1984), hibridación del cuerpo-máquina, humano-robot capaz de quebrar los dualismos de género y capacitar de otras subjetividades a las mujeres excluidas hasta entonces del discurso tecnológico. Como dice Rosi Braidotti (1996): “Esta mutua imbricación hace que sea necesario hablar de la tecnología como un material y aparato simbólico, es decir un agente social y semiótico entre otros”<sup>17</sup>. La necesidad de incorporar un discurso feminista capaz de trascender las limitaciones históricas de las mujeres en las tecnologías ha impulsado proyectos en red con este propósito. Así, por ejemplo, el proyecto *Código Lela*, que se difunde desde la web donestech.net y es promovido por un grupo de investigadoras catalanas desde 2006, realizó un esclarecedor documental: *Descifrando el código Lela*, una investigación activista sobre las relaciones actuales entre mujeres y tecnologías. Este trabajo de visibilización a la vez esta potenciando el acceso de las mujeres a las tecnologías y supone un observatorio ciberfeminista:

(...) un espacio para repensar la tecnología y sus representaciones, su vinculación con los cuerpos y las subjetividades así como sus relaciones con las nuevas formas de producción, de trabajo, afectos, identidades, conocimientos, deseos, sentimientos y acciones....<sup>18</sup>

Siguiendo a Manuel Castells podemos considerar Internet como la base tecnológica para una nueva forma de sociedad, la ‘Sociedad Red’

Esto supone una redefinición del concepto de comunidad como red de vínculos interpersonales. Las comunidades se basan en intercambios sociales más que en un emplazamiento físico; Internet mejora la conectividad y el capital social. Este nuevo modelo de sociabilidad en la ‘sociedad en red’ se caracteriza por un individualismo en red: “El individualismo en red es un modelo social, no una serie de individuos aislados. Por el contrario los individuos construyen sus redes, on line y off line, basándose en sus intereses, valores, afinidades y proyectos”. (En *La Sociedad en red* p. 131 versión inglés, citado en Wajcman, 2006: 95)

Pero, como en otros campos de teoría social, en relación a las tecnologías no ha habido menos vacíos y exclusiones a la hora de teorizar por las especificidades de las mujeres. En este sentido el ciberfeminismo viene a poner de relieve el androcentrismo presente en Internet. Este término fue acuñado por Sadie Plant y un grupo de artistas australianas a principios de la década de los 90 que “bajo el nombre de *VNS Matriz* tuvieron el objetivo de explorar la construcción del espacio social, la identidad y la sexualidad en el ciberespacio” (Wajcman, 2006: N. del T. p.

---

<sup>16</sup> “Mientras para Haraway, el cyborg es un mito político irónico capaz de regenerar el feminismo socialista, para sus seguidoras su atractivo radica en sus posibilidades discursivas” (Wajcman, 2006: 142)

<sup>17</sup> En: [http://www.let.uu.nl/womens\\_studies/rosi/cyberfem.htm#par1](http://www.let.uu.nl/womens_studies/rosi/cyberfem.htm#par1) (Consultada 12/03/15)

<sup>18</sup> Manifiesto de Donestech. <http://donestech.net/es?q=es/manifiesto> (Consultada 2/3/2012)

99). Así el discurso ciberfeminista rápidamente se adscribió a la nueva generación de chicas “que crecieron con los ordenadores y la cultura pop en la década de 1990, con sus canciones sobre ‘grrl power’ y los ‘wired worlds’ (mundos interconectados)” (Wajcman, 2006: 99). Una vez más, vemos el ‘aura’ Riot propulsora de las subjetividades de las mujeres en una nueva relación entre feminismo y tecnología, donde la jerarquización se ha transformado con el desarrollo del procesamiento paralelo y la formación de redes.

Esta nueva era que avanza por los caminos de la virtualidad ha despertado el interés de los académicos por el rol de la comunicación online en el fomento del capital social. Las investigaciones al respecto han demostrado que “la gente (joven) usa Facebook principalmente para mantenerse en contacto con gente que conoce en persona pues la página les ayudó a mantener y crear más conexiones de capital social ya que la participación no les exige mucho tiempo o trabajo” (Farrugia, 2012: 74). Sin duda, este sistema de comunicación, no solo ha incrementado las posibilidades de llegar a más participantes, sino que además ha potenciado el capital social y subcultural de los mismos. Para la realización de esta tesis ha sido de enorme valor el acceso a páginas webs y redes sociales relacionadas con colectivos de mujeres en la música electrónica.

Como vengo argumentando a lo largo de este texto, las herramientas digitales y virtuales forman parte del mecanismo de acción cultural y política de estos grupos, por lo que significan la puerta principal de entrada para el conocimiento y análisis de los mismos. Así mismo, el auge en apenas una década de las plataformas en *streaming* (Spotify, Youtube, Deezer) para consumir música va en aumento, al igual que la difusión de información online a través de revistas electrónicas junto con las emisoras de radio en Internet. Esta digitalización del mundo de la música, que abarca todos los géneros, ha empoderado profesionalmente a las mujeres en la música electrónica porque pone en la mano de cualquiera todo el proceso de creación y promoción musical, antes en poder exclusivo de las discográficas y de los medios de información de masas.

En este apartado quiero ofrecer una visión crítica de los recorridos virtuales que han trazado las mujeres para favorecerse profesionalmente. Para esto será

necesario comenzar por el registro de esta actividad en Norteamérica, un referente real y veterano en este camino.

Anteriormente al boom generalizado de las redes sociales y páginas webs como carta de presentación y canal de intercambio informativo, en Norteamérica se utilizaron los *listservs* (listas de correo electrónico). “Docenas de *mailing list* fueron creadas sobre cultura EDM en los 90 (...) surgieron organizadas geográficamente en los Estados Unidos para que los individuos pudieran estar al corriente de los eventos que sucedían en las cercanías a ellos” (Farrugia, 2012: 75). Al parecer este recurso alcanzó su cénit con la popularidad en esa época de la cultura rave. También para las Sisterdjs (en USA), que empezaron a usarlo en 1996, fue un influyente recurso de afiliación e intercambio humano y profesional pues las discusiones que llevaban a cabo a través de estas *listservs*

Muestran no solo la importancia de la lista para sus participantes porque les proveía de una comunidad de mujeres Djs inmediata que de otra manera no era posible, sino también y tal vez lo más importante, las relaciones simbióticas entre mujeres centradas en comunidades EDM en Internet y sus interacciones offline (Farrugia, 2012: 75).

La repercusión de este recurso entre los colectivos de mujeres Djs en USA para la posterior difusión y desarrollo de los mismos fue notoria. La fundadora de las Sister PDX (Portland, Oregon) se sintió animada a iniciar mensualmente ‘potlucks’<sup>19</sup> después de conocer la labor de las Sister SF (San Francisco) y de anunciar estos eventos a través de ‘mailing list’ (listas de correo) a mujeres que no se conocían entre ellas (Farrugia, 2012: 71). Esto corrobora la importancia de las redes y recursos virtuales en la tarea de hermanamiento y colectivización por la necesidad de compartir y crecer profesional y humanamente. Farrugia también apunta que es significativo que Portland fuera el primer sitio de Estados Unidos donde surgieran este tipo de encuentros DIY de mujeres relacionadas con las tecnologías y la música en los años 90, una localización muy próxima a Olympia, lugar donde surge el movimiento Riot Grrrl (2012: 72). Este dato revela el poder del germen de las Riot y su expansión en la música electrónica; pues como veremos este movimiento llega hasta nuestros días inspirando a una variedad de proyectos y colectivos de mujeres en la música electrónica desarrollados, entre otras cosas, gracias a Internet y a su potencialidad de alcance internacional.

---

<sup>19</sup> Reuniones mensuales en alguna casa donde se comparte comida y se intercambia y oye música que las participantes traen y pinchan.

La colectivización está en la base del avance y desarrollo de las mujeres en la música electrónica (Farrugia, 2012; Rodgers, 2010; Katz, 2006; Reitsamer, 2011). Como un fenómeno global se ha extendido en los países occidentales para dar cabida a redes internacionales, nacionales, regionales, comarcales, locales y viceversa en el recorrido de esta línea. Sin duda, los espacios de representación de nuevos modelos para las mujeres en la música electrónica se han ido extendiendo definitivamente desde principios del s XXI, aunque encontremos a las pioneras en los años 90 del s XX. Y esto se ha logrado gracias al esfuerzo y tenacidad de muchas mujeres que individual y colectivamente han persistido en su deseo de ser Djs, productoras, y promotoras superando las barreras de género, tecnológicas, sociales, ... En este sentido el colectivo ha sido efectivo y ha superado el desánimo patriarcal a la colaboración como empoderamiento para las mujeres. Como dice Laura Viñuela<sup>20</sup>

Cualquier mujer que realiza una actividad en un lugar visible del espacio público, creando su propio discurso y entrando en ámbitos tradicionalmente masculinos como la tecnología y la creación artística es, de por sí, subversiva y peligrosa; pero lo es más aún si esto lo hace un grupo de mujeres que establecen entre ellas una relación profesional y de amistad, ya que podrían actuar como modelos a seguir por otras.

Aunque colectivizarse y promocionarse como mujeres Djs sigue siendo controvertido por las razones que he expuesto anteriormente, he constatado una mayor tendencia al uso de este recurso por parte de las féminas que de los varones. Ya al margen de una perspectiva feminista y con el solo propósito de promocionarse o generar una 'marca' distintiva he encontrado (no estarán todos seguramente) varios colectivos de mujeres Djs: WOMEN ON WAX (USA) colectivo desde 2003, también comprende un sello discográfico; GIRLS GONE TECH(K)NO (Roma), creado por la Dj Miss Loony en 2014 es un proyecto que comienza para fomentar la escena Techno *underground* romana desde las mujeres Djs. Además de Miss Loony, Silvia Trix, Lady Maru, y Marta Vagante como Djs residentes, el colectivo va metiendo en cartel a Djs invitadas; WOMEN BEAT (Murcia, España) formado en 2013 por Cristina (Kuki), Esther (Plutonita) y Mamen (Me & The Reptiles) "Grandes fanáticas mitómanas cargadas de fuerza musical y eclecticismo sonoro a medio camino entre el "Electro-Indie"<sup>21</sup>; y GIRLS DJ'S ON TOUR (Gerona, España), una producción comercial de música *dance* organizado por la empresa Deliria Groups en

<sup>20</sup> Laura Viñuela: Dig Me Out. Femme Genial / Femme Musical. En línea: [http://www.digmeout.org/texte/Vinuela\\_span\\_ges.pdf](http://www.digmeout.org/texte/Vinuela_span_ges.pdf)

<sup>21</sup> Músh! Magazine: <http://mush.es/women-beat-es-increible-como-una-pasion-compartida-la-musica-puede-unirte-tanto/> (Consultada, 10/02/15)

2010 que abarca a varias Djs nacionales: Lady Chus, Sofia Cristo, Lady Evelyn, Lydia Sanz, Dj Luxury, Noe Gy, Claudia Tejeda, Nuria Scarp y Noe Morillas. Por cierto, esta última Dj, Noe Morillas<sup>22</sup> de origen granadino y con más de 12 años de recorrido y proyección dentro de la escena House nacional, forma parte además de otros proyectos profesionales entre ellos de 'Nómadas'<sup>23</sup>, un concepto de fiesta itinerante, un tour de música electrónica EDM a nivel nacional que dará paso a diferentes Djs (hombres y mujeres) en cada sesión-ciudad.

En este último colectivo (Girls Dj's on tour) hay Djs que han formado otros eventos exclusivamente para chicas (lesbianas) y/o que participan de ellas (Lady Chus, Sofia Cristo, Noe Gy) pero de este asunto trataré más abajo específicamente. A continuación nos acercaremos a la labor de varios proyectos internacionales que han ido surgiendo para dar respuesta a una misma cuestión: la baja participación de mujeres en la música electrónica, buscando minimizar las barreras aún existentes en la actualidad y cuestionando las causas y políticas de género implicadas en esta segregación en favor de los hombres.

### **3.2.1. El on y off –line de mujeres Djs en el mundo**

Siguiendo la progresión del modelo norteamericano desde las womyn, pasando por las Riot Grrrl y a partir de ahí a los colectivos de las Sister Djs a finales de los 90 y comienzos del 2000, llegamos a las redes internacionales actuales de mujeres relacionadas con las tecnologías y la música. Estos enormes 'globos de información virtual' funcionan como catalizadores para las múltiples historias de vida profesional de mujeres en la música electrónica; y como un observatorio crítico de la actividad, los problemas, logros y desigualdades en una escena que, si bien está abierta a la participación diversa, sigue dominada por los hombres. A continuación expondré los diferentes proyectos creados por y para mujeres en la música electrónica, que han supuesto un giro en la historia de la invisibilidad femenina en este campo.

---

<sup>22</sup> <http://noemorillasdj.wix.com/noemorillas#!bio/c24vq> (Consultada, 10/02/15)

<sup>23</sup> Revista Urbandeejay 11 de enero de 2015:  
<http://www.urbandeejays.net/actualidad/noticias/item/3133-nace-nomadas,-la-sesion-que-recorrera-espana> (Consultada, 12/02/15)



### 3.2.1.1. *Female Pressure*

En 1998, Susanne Kirchmayr aka Electric Indigo<sup>24</sup> Dj, compositora, productora y música internacional (Viena, Austria) creó una base de datos y red de trabajo en Internet a nivel mundial para mujeres Djs, productoras, trabajadoras culturales, investigadoras y artistas visuales en el campo de la música electrónica llamada *female: pressure*<sup>25</sup>. Esta plataforma fue premiada con mención honorífica en los *Prix Ars Electronica*<sup>26</sup> 2009. Entre sus principales objetivos está la visibilidad y el análisis sobre el reconocimiento del trabajo y esfuerzo de las mujeres en este campo. La intención de esta valiosa base de datos es

fortalecer las redes de trabajo, la comunicación y representación - un instrumento estandar para obtener información sobre artistas, contactar con ellas, y descubrirlas, quizá mujeres menos conocidas trabajando en el campo de la música electrónica alrededor de todo el planeta. Cada artista en la lista de la base de datos puede mantener su entrada personal actualizada. La red de trabajo abarca aproximadamente 1220 miembros de 64 países (cifra actualizada en marzo de 2014)<sup>27</sup>



Imagen 3.  
Logo de la red de trabajo *female:pressure*  
(obtenida de la web oficial)

Recientemente la autora Rosa Reitsamer (2012) ha dedicado un artículo al trabajo feminista translocal de *female: pressure*. En este texto, a través del análisis de *mailing list* de la web y de entrevistas realizadas a integrantes del colectivo ha

<sup>24</sup> Véase su biografía en el apartado de Djs - casos de estudio de esta tesis- bloque III.

<sup>25</sup> <http://www.femalepressure.net>

<sup>26</sup> Estos premios comenzaron en 1987 en Austria en relación a la música, diseño gráfico y animación por ordenador. A lo largo de los años han ido aumentando estas categorías, así en 2004 incluyeron un premio para las comunidades digitales. El Prix Ars Electronica es uno de los premios más consagrados del mundo en la competición de los medios de información de las artes. <http://www.aec.at/prix/en/> (consultado 14/02/15)

<sup>27</sup> <http://www.femalepressure.net/fempress.html> (Consultada, 14/02/15)

examinado las discusiones en torno a la exclusión que sufren las mujeres Djs de los clubes y los festivales de música internacionales. La resistencia a esta situación sería la inclusión a través de sus propias redes de trabajo virtual, la producción cultural, y el activismo político. Así, *female: pressure* entendida como un colectivo feminista que a su vez promueve el avance individual de las artistas en la música electrónica:

Comprende una base de datos en la cual pueden registrarse mujeres Djs, músicas productoras, y organizadoras de eventos, una plataforma online para compartir música, y dos listas de correo: 'Female Pressure' y 'Female Pressure Viena', para la socialización virtual, compartir habilidades, y anunciar eventos locales (Reitsamer, 2012: 399)

En el año 2013 *female: pressure* realizó un importante estudio para denunciar la desigualdad de género en la música electrónica en todo el mundo. Este dossier: *Booker's Guide to Electronic Music. # 1, Berlín*, realizado por Christin Bolte, Rona Geffen y Beth Pibernat, incluye gráficos muy simples que nos muestran, gracias a su código de colores, cuál es la desoladora situación actual mundial

Apenas un 10% de mujeres están representadas en los clubes y programas de festivales, e incluso menos en las listas (de éxitos o top de artistas) y sellos de producción en todo el mundo. Estos números miserables están ilustrando una profunda desigualdad en la así llamada: altamente creativa industria de la música independiente<sup>28</sup>

La gran atención de los medios y el debate público que provocó este estudio derivó en la creación de un festival – *Perspectives*<sup>29</sup> – “dirigido a revelar más variedad y diversidad en la música electrónica, así como a profundizar en la discusión sobre el problema de la desigualdad de género en la música electrónica y sus posibles soluciones”<sup>30</sup>. Este festival organizado en Berlín durante dos días, viene a rebatir el argumento de muchos productores y organizadores acerca de la falta de mujeres en la música electrónica como razón para no contratarlas. Por esto, paralelamente a las actuaciones programadas se hacen talleres, conferencias y coloquios para debatir y dialogar sobre esta realidad con responsables locales, artistas, promotores, etc.

Indudablemente, *female: pressure* también funciona como una poderosa herramienta para sensibilizar al mundo de la industria de la música electrónica sobre la diversidad de género, más allá del eterno prototipo ‘músico hombre, blanco y heterosexual’. Además, por otro lado, el festival *Perspectives* no surge como un evento separatista, sino para incluir y dar oportunidades a todas aquellas artistas

<sup>28</sup> (véase anexo 1)

<sup>29</sup> <http://perspectives-berlin.com/about/> (Consultada, 14/02/15)

<sup>30</sup> *Ibid.*

internacionales que no tienen acceso a otros festivales; que aunque están apoyados con dinero público ocupan su programación la ocupan mayoritariamente con hombres.

Otro proyecto colaborativo organizado por *female: pressure*, fue la compilación musical solidaria con la causa de las cinco componentes del grupo moscovita musical punk Pussy Riot. Recordemos brevemente, el delito de este grupo fue cantar el 21 de febrero de 2012 una canción denunciando las complicidades de la iglesia en las políticas de Putin, y animando a éste a irse del gobierno. Éste acto se llevó a cabo en el altar de la catedral Cristo Redentor de Moscú, “el principal templo ortodoxo del país”<sup>31</sup>. Tres de las integrantes fueron detenidas y encarceladas. Tras el polémico juicio, dos de ellas fueron condenadas por ‘vandalismo’ a cumplir dos años de cárcel. Todo el proceso penal de este grupo ocasionó una respuesta contestataria y reivindicativa por parte de famosos (entre ellos Paul McCartney, Sting, Madonna o Björk y bandas como Red Hot Chili Peppers) y no tan famosos, que organizaron múltiples conciertos para recaudar fondos en apoyo de su liberación. La aportación de *female: pressure* a la lucha de las Pussy Riot consistió en realizar una compilación con 17 temas de diferentes artistas (entre ellas la fundadora de *female*, Electric Indigo) que podías adquirir totalmente gratis<sup>32</sup> y con el que animaban a la gente a hacer donaciones económicas a The Voice Project<sup>33</sup>, una organización mundial dedicada a la denuncia y lucha por la libertad de expresión.

Sin duda *female: pressure*, el proyecto más veterano de todos, es un referente internacional para la visibilización de mujeres en la música electrónica en continuo crecimiento (en un año se han incorporado 8 países y 45 artistas nuevas). En su Facebook podemos encontrar a diario presentaciones de nuevas artistas emergentes y eventos relacionados con ellas en cualquier parte del mundo. Actualmente, *female: pressure* es un aval de calidad a la vez que un soporte para las mujeres en la música electrónica a nivel individual y colectivo; un lugar donde se sienten representadas, pues da cabida a pluralidad de identidades y perspectivas artísticas relacionadas con la música electrónica.

---

<sup>31</sup> Artículo, El Mundo - 17/08/12:

<http://www.elmundo.es/elmundo/2012/08/17/internacional/1345201504.html> (Consultada 17/02/15)

<sup>32</sup> <https://femalepressure.bandcamp.com> (Consultada 16/02/15)

<sup>33</sup> <http://voiceproject.org> (consultada, 16/02/15)

Yo misma me sorprendí de la eficacia y compromiso de Electric Indigo, la fundadora, cuando me dirigí a ella en un email solicitando información y posible ayuda para entrevistar a integrantes de esta plataforma. Rápidamente me generó una lista de correo electrónico con artistas relacionadas con la identidad queer o la perspectiva feminista. Con esto pude enviar una entrevista común a todas las interesadas y pronto comencé a recibir algunas respuestas, mayoritariamente de mujeres residentes en Berlín. Marine Drouan aka Kritzkom<sup>34</sup> (francesa afincada en Berlín desde 2008) diseñadora gráfica y música fue la que me envió el dossier comentado más arriba y los gráficos explicativos que ella misma había trabajado para *female: pressure*. En el correo que me envió Marine me decía que había oído hablar del grupo *LesFatales* de Barcelona y que ella se consideraba queer (comunicación personal 14/09/12). Christina Nemeč aka Chra, me escribió desde Viena para decirme que dirige un sello de grabación focalizado en artistas feminista/queer llamado *Comfortzone*<sup>35</sup>. Otras artistas que se presentaron a través de esta lista de correo lo hicieron desde USA, Rusia, Francia, etc. ofreciéndome información sobre su actividad artística a través de sus páginas webs, blogs, o contándomelo directamente.

Esto muestra la importancia de la labor de *female: pressure*, de su capacidad para interconectar intereses políticos, artísticos y humanos entre mujeres de una diversidad identitaria y artística compartida a nivel internacional.

He de comentar que en la web de *female* podemos encontrar catalogadas el nombre de algunas Djs y VJs españolas, entre ellas las componentes del colectivo catalán *LesFatales*, las cuales conoceremos en el Bloque III.

### **3.2.1.2. *Girls gone vinyl*: la historia no contada de las mujeres Djs**

Este otro proyecto viene a dar cuenta del poder de Internet para lograr un objetivo gracias a los dispositivos que pone en marcha. En este caso, el proyecto comenzó como parte del *Movement electronic music festival* de Detroit<sup>36</sup> que se celebra cada año. Aquí, la promotora de espectáculos, Maggie Derthick empezó a organizar desde 2006 una noche dedicada solamente a mujeres Djs, la cual tituló

---

<sup>34</sup> <http://www.kritzkom.com/> (consultada, 16/02/15)

<sup>35</sup> <http://www.comfortzonemusic.com/> (consultada, 16/02/15)

<sup>36</sup> <http://movement.us/>

“Girls gone vinyl”. En el año 2011 participaba en esa *afterparty* la Dj Jenny Feterovich aka Jenny Lafemme, fue entonces cuando se le ocurrió la idea, junto con Derthick, de hacer un documental para reunir la crónica de 40 mujeres Djs y otras mujeres implicadas en la escena de la música electrónica alrededor del mundo: “no vamos a realizar un película que enfrente a mujeres contra hombres, sino que queremos que ilumine la disparidad de género existente en la escena de música electrónica de dominación masculina”<sup>37</sup>. Derthick, que al igual que Jenny conocen desde la adolescencia la escena Techno de Detroit, empezó a llevar su empresa de promoción -Auxetic- en 2006, el mismo año que tuvo la iniciativa de lanzar ‘Girls gone vinyl’ tras observar que los organizadores del festival *Movement* de Detroit apenas contrataban a mujeres (en 2011 de 107 actuaciones solo 6 fueron mujeres Djs), un dato indicativo de la tendencia extendida a lo largo de la industria musical en todo el mundo.



Imagen 4.  
Logo del proyecto y documental ‘Girls Gone Vinyl’  
(obtenida de la web oficial)

Bajo la idea de *crowdfunding* (donación económica voluntaria por parte de la gente) a través de la página web Kickstarter, específica para este tipo de iniciativas, el documental ‘Girls gone vinyl’ lograba el presupuesto necesario para realizarse (15.000 dólares). El eslogan que abría la invitación a participar en la producción dice: “¿Qué hay que hacer para triunfar en un mundo de hombres? Esta es la verdadera historia de mujeres Djs intentando triunfar en una industria dominada por hombres”. Un poco más adelante, en la misma web, la explicación del proyecto decía: “Nadie pensaría que la industria de la música electrónica está en conflicto, pero la verdad es que las Djs estan más segregadas que las políticas o las ejecutivas de negocios”. Y finalmente la web, explica cómo será invertido el total del dinero recaudado entre costes de producción, vuelos para las Djs entrevistadas, equipo necesario, etc.

<sup>37</sup> Huffpost Detroit (24/05/12): [http://www.huffingtonpost.com/2012/05/24/girls-gone-vinyl-documentary-female-djs-movement-detroit\\_n\\_1542210.html](http://www.huffingtonpost.com/2012/05/24/girls-gone-vinyl-documentary-female-djs-movement-detroit_n_1542210.html) (Consultada, 15/02/15)

dejando claro que el personal que trabajará en la película estará donando su tiempo totalmente gratis. La propia Jenny Lafemme es la encargada de la producción y postproducción de video de la película filmada digitalmente para reducir costes<sup>38</sup>. En la página web de *Girls gone vinyl* se pueden ver alguna de las entrevistas realizadas para dicho documental, así como el estado del proceso del mismo<sup>39</sup>. También aclaran que para la realización del guión han contado con la ayuda de Rebekah Farrugia, autora del libro *Beyond the dance floor* (2012), texto citado en varias ocasiones a lo largo de mi tesis.

Finalmente, algo que llamó mi atención nada más abrir la web de este proyecto fue la imagen de portada. En ella podemos ver a la artífice de la idea, Jenny LaFemme, sentada frente a un tocadiscos y un montón de vinilos apilados a un lado. Junto a ella una niña de unos 9 años con unos auriculares en el cuello mira muy atenta mientras Jenny le muestra cómo poner un disco. Una escena preclara de lo que significa y está significando para las nuevas generaciones la existencia de modelos de representación femenina, de diversidad identitaria, dentro de la música electrónica: un ejemplo de visibilidad y empoderamiento del espacio público y de las tecnologías en relación a la música, hasta hace muy poco algo anecdótico para las mujeres.

También es llamativo (como podemos ver más arriba) que el logo elegido tanto por *female: pressure*, como por *Girls gone vinyl* se inscriban en un círculo, símbolo de reunión, solidaridad y diálogo tal y como se proyectan estos colectivos de trabajo. Además, y de forma más explícita para las 'Girls', remite a la imagen de un tocadiscos, de un vinilo o un CD, soportes y mecanismos implicados en el aprendizaje y dominio de la música electrónica.

---

<sup>38</sup> <https://www.kickstarter.com/projects/1766637287/girls-gone-vinyl-the-untold-story-of-female-djs>  
(Consultada, 18/02/15)

<sup>39</sup> <http://www.girlsgonevinyl.com/>

### 3.2.1.3. *Pink Noises*

Tara Rodgers aka Analog Tara<sup>40</sup>, afincada en Washington, es una compositora e intérprete multi-instrumentista de música electrónica y experimental desde hace más de una década. Inspirada por el activismo político y el legado de las Riot Grrrl (una de sus remezclas más conocidas es sobre el grupo Riot emblemático LeTigre); y “motivada por el espíritu persuasivo de finales de los 90 en Estados Unidos para crear comunidades online que pudieran trascender las barreras geográficas” (Rodgers, 2010: Introducción)<sup>41</sup> creó en el año 2000 la web Pinknoises.com. Éste es un sitio virtual de encuentro “para producir recursos sobre métodos de producción para hacerlos más accesibles a mujeres y chicas, y proveer un espacio online donde los asuntos de música y género pudieran ser discutidos” (Rodgers, 2010: Introducción). La web fue premiada como ‘Mejor sitio Web de Música’ (Best Music Web Site) en 2003 por el Webby Awards. Actualmente este punto virtual de encuentro y discusión continua su labor desde 2010 en Facebook<sup>42</sup>, donde mantiene una intensa actividad. En su muro podemos encontrar desde información de mujeres creadoras en la música electrónica, videos compartidos de hardware y software relacionado con la música y las tecnologías, hasta artículos o reseñas de libros sobre música electrónica y activismo queer/feminista.

Tras la creación de esta web, Rodgers publicó un libro en 2010 (*Pink noises: Women on electronic music and sound*)<sup>43</sup> a partir de sus experiencias, reflexiones y entrevistas a mujeres en la música electrónica donde además de hacer un repaso histórico feminista sobre esta escena ofrece información imprescindible desde el punto de vista técnico y profesional incluyendo un glosario muy útil sobre vocabulario específico

Para evaluar esta nueva cultura del audio, este libro ofrece destellos de las prácticas de música electrónica contemporánea a través de la historia de mujeres de varias generaciones, las cuales son activas productoras culturales en el momento del montaje de este manuscrito. Éste aporta una investigación genealógica de un momento presente, trazando vidas y carreras que interseccionan las unas con las otras y con un más amplio desarrollo histórico en el campo (2010: Introducción).

<sup>40</sup> <http://www.analogtara.net/wp/>

<sup>41</sup> Anoto que no puedo especificar la página porque el texto usado es ebook, y el lector –kindle- en este caso no me facilita la paginación. A partir de ahora todas las citas de este texto las haré nombrando el capítulo.

<sup>42</sup> <https://www.facebook.com/pinknoises>

<sup>43</sup> Esta publicación recibió en 2011 el premio Pauline Alderman, otorgado por la IAWM (International Alliance for Women in Music).

La autora comienza su investigación preocupada por la representación de las mujeres artistas en los medios de información y en la historia. Después, las 24 entrevistas que hace a diferentes artistas (Entre ellas a Pauline Oliveros, Eliane Radigue o Annea Lockwood) muestran

Cómo emplean las mujeres el sonido para trabajar creativamente con estructuras de tiempo y espacio, o voz y lenguaje; para retar distinciones de naturaleza y cultura usando el sonido y las tecnologías del audio; para cuestionar las normas de la práctica tecnológica; y para equilibrar sus necesidades de soledad productiva con la colaboración y la comunidad (Rodgers, 2010: Introducción)

Tara Rodgers se pronuncia desde un lado activista al decir “yo hago música e investigo la historia cultural del sonido y las tecnologías del audio. También abarco y promuevo las artes, tecnologías y educación como herramientas para la conciencia crítica y el cambio social”<sup>44</sup>. Su producción musical va desde la música *dance* (House, Techno, Electro) hasta composiciones electrónicas más experimentales, comprendidas dentro de la electroacústica. Recientemente fue emitido un programa especial dedicado a ella en Radio 3 - Resonancias: *Analog Tara. Experimentación y riesgo durante una década*<sup>45</sup>, el 24 de diciembre de 2014.

#### **3.2.1.4. The Mahoyo Project**

Este caso viene a ejemplificar la existencia de un activismo feminista/queer multiracial, multidisciplinar y translocal en la música *dance* electrónica. Desde 2010 surge este proyecto colaborativo que aúna un interés profesional por la moda, la música y la fotografía. Su estilo musical multigénero abarca “una mezcla única de hip hop, R&B, dancehall, Kuduro y House” y el objetivo de esta música con relación al público es directo, pues como dicen “nosotras, queremos algo más que pinchar tracks, cuando estamos detrás de los platos salimos a ganar el corazón de nuestro público y lo hacemos dándoles un espectáculo real. Todo por el amor a la música y el baile”<sup>46</sup>.

Formado por tres amigas desde la infancia, dos hermanas chinas Pi y MyNa Do, y la Somalí Farah Yusuf, todas de nacionalidad sueca pero con una mezcla racial interesante

---

<sup>44</sup> Citado en: <http://www.analogtara.net/wp/> (Consultada 12/09/14)

<sup>45</sup> <http://www.rtve.es/alacarta/audios/resonancias/141224-resonancias-analogtara-2014-12-19t12-26-29360/2918436/> (Consultada, 19/02/15)

<sup>46</sup> <http://mahoyo.com/dj> (consultada, 16/03/15)



Mahoyo es un colectivo de arte, moda y Djs donde estamos evolucionando (...) Nosotras trabajamos como estilistas, fotógrafas, Djs y *bloggers* en Suecia y en todo el mundo. Intentamos retar el *status quo* incorporando estilos de música y moda de varios géneros y culturas, llevando la inspiración de nuestros viajes internacionales y mezclas antecedentes. A través de nuestro trabajo cuestionamos los estereotipos de género, raza y lugar<sup>47</sup>.

El nombre del colectivo “es un homenaje a las vidas vividas rompiendo estereotipos. ‘Ma’ es la palabra ‘madre’ en Mandarín y ‘Hoyo’ significa lo mismo en Somalí”<sup>48</sup>. Por otro lado, este colectivo está abiertamente vinculado a los colectivos y activismo LGTBQ local.

En mayo de 2014 partieron de Estocolmo, su ciudad natal, para viajar a Johannesburgo con la idea de documentar otro retrato de la vida artística *underground* de Suráfrica, lejos de la visión estereotipada occidental de pobreza de este país. Pero realmente su plan era buscar ejemplos de mujeres artistas (moda y música urbana) que una vez más quedaban fuera de los circuitos de información. Por esto han realizado el documental ‘The Mahoyo Project’<sup>49</sup> recientemente estrenado en el *Tempo Film Festival* de Estocolmo, el 3 de marzo de 2015: “Un documental que sigue a Mahoyo, un trio creativo sueco, mientras se embarcan en un intercambio cultural – colaborando con artistas locales en los dominios de la creciente escena urbana de la música, moda y baile en Johannesburgo<sup>50</sup>.”

Una vez en Johannesburgo y con la ayuda de una amiga común, Dj Phola, organizaron un taller para enseñar a otras chicas a pinchar y una fiesta llamada *Shandeez With Gärís* (en una mezcla de jerga surafricana y sueca quiere decir “Party with girls”) en la que se dieron cita con otras mujeres Djs surafricanas para pinchar una mezcla de estilos musicales

The Mahoyo Project es un testamento del poder de colaboración entre redes de trabajo de mujeres en todo el mundo que han decidido crear –más que consumir- fiestas y experiencias culturales que las reflejen a ellas mismas. “El feminismo significa todo para nosotras”, dice Mahoyo. Siempre estamos trabajando para romper las limitaciones localizadas entre nosotras de raza, lugar y género”<sup>51</sup>

---

<sup>47</sup> <http://mahoyo.com/about> (Consultada 16/03/15)

<sup>48</sup> “The Mahoyo Project: A Feminist Network Of DJs & Creatives In Johannesburg & Stockholm” (25/02/15) <http://www.okayafrica.com/news/mahoyo-project-johannesburg-stockholm-documentary-film/> (consultada 16/03/15)

<sup>49</sup> Trailer del documental: <http://mahoyo.com/documentary#screening>

<sup>50</sup> <http://mahoyo.com/documentary> (Consultada 16/03/15)

<sup>51</sup> “The Mahoyo Project: A Feminist Network Of DJs & Creatives In Johannesburg & Stockholm” (25/02/15) <http://www.okayafrica.com/news/mahoyo-project-johannesburg-stockholm-documentary-film/> (consultada 16/03/15)



Imagen 5.  
Trio Mahoyo (Estocolmo)  
(obtenida de la web oficial)

### 3.2.1.5. Her Noise

Este proyecto fue impulsado desde Londres por Lina Džuverovi y Anne Hilde Neset en 2001 como un lugar de encuentro “para investigadoras de la música y las historias del sonido en relación al género, y así crear una serie de recursos actualizados en este área a través de la formación de un archivo”<sup>52</sup>. En 2005, *Her Noise* salta desde la virtualidad a un espacio físico: el South London Gallery, el Tate Modern y el Goethe Institut, lugares que han ido albergando distintas muestras de artistas internacionales “que usan el sonido para investigar las relaciones sociales, inspirar la acción o descubrir paisajes sonoros ocultos”. Es interesante destacar que durante el desarrollo de este proyecto se ha ido desarrollando un archivo, donado desde 2008 a *CRiSAP* (Creative Research into Sound Arts Practice) en el London College of Communication, (University of the Arts, Londres)<sup>53</sup>. Dicho archivo contiene una serie de materiales de investigación: libros, fanzines, CD’s, catálogos, y grabaciones de las diferentes interpretaciones y entrevistas realizadas a un número importante de artistas entre las que se encuentran por ejemplo: Pauline de Oliveros, Diamanda Galas, Lydia Lunch o Peaches. *Her Noise* mantiene vivo a través de su blog este archivo invitando a la colaboración a las interesadas dentro de las diferentes áreas del trabajo sonoro y la música electrónica experimental. En definitiva, esta idea de investigación-acción colaborativa “reune una amplia red de

<sup>52</sup> HerNoise Introducción: <http://hernoise.org/documentation/introduction/> (Consultada, 28/03/15)

<sup>53</sup> <http://www.arts.ac.uk/research/ual-research-centres/crisap/> (Consultada 28/03/15)

trabajo de mujeres artistas que usan el sonido como medio” mientras organizan eventos y fomentan la necesidad de documentarlos y compartirlos con la comunidad educativa.

### 3.2.1.6. Otros

Rebekah Farrugia a través de su estudio sobre las mujeres en la música electrónica ha destacado la importancia que adquieren los colectivos en la promoción y apoyo a jóvenes artistas, pues además suponen nuevos modelos para las mujeres en relación a las tecnologías y la música (2012: 136). A pie de página señala dos colectivos:

- LADYFINGERS DJ, fundado en 2009 en Melbourne (Australia) “para la creación de una iniciativa de empoderamiento social que enseñe las habilidades Dj a mujeres jóvenes con una base de diversidad cultural y social (...) Lo que comenzó como un proyecto comunitario rápidamente reunió una corriente de intereses de mujeres de todos los ambientes culturales”<sup>54</sup>.

- TWEE GRRRLS CLUB, es un colectivo formado en 2010 por seis chicas japonesas que da nombre a su grupo musical. Sumire, la portavoz y organizadora del colectivo promociona a Djs y bandas de música de Tokio y Osaka así como a internacionales (sobre todo de USA y Reino Unido). También es dueña de una tienda de discos en Tokio (Jet Set).

No puedo terminar este apartado sin nombrar dos proyectos españoles que suponen un espacio de representación y empuje para artistas dentro de una variedad interesante de música electrónica. Ambos proyectos son festivales organizados anualmente en torno al día de la mujer en marzo y la asistencia es totalmente gratuita:

FEMELEK (Barcelona). Impulsado por las artistas Marise Cardoso, Alba G. Corral y Beth Pibernat, desde el año de 2006 hasta 2011, ha estado programándose en torno al día Internacional de la Mujer en el centro cívico *El Convent de Sant Agustí* del conocido barrio barcelonés, el Born. El cartel de la VI y última edición (por ahora) decía:

---

<sup>54</sup> <http://popculturetransgressions.com/2010/05/04/spinning-tunes-for-the-sisterhood-lands-award-for-australian-women%E2%80%99s-dj-collective/> (Consultada 24/02/15)

Tiene por objetivo fomentar y promover el desarrollo de la mujer en el mundo de la creación y las nuevas tecnologías. Es gracias a esa constante investigación que ha conseguido convertirse ya en la cita anual de presentación de creadoras tecnológicas, musicales y visuales de vanguardia nacional e internacional, en un lugar común, llamado Barcelona<sup>55</sup>.

Este festival no sólo daba luz a un número importante de artistas nacionales e internacionales *underground*, sino que completaba el programa con actividades periféricas multidisciplinares, como exposiciones o instalaciones, debates, y otras intervenciones interactivas con el público asistente muy creativas y divertidas. Por ejemplo en esta última edición de 2011 (a la cual asistí y participé) se realizó un *stopmotion* (técnica de imagen con movimiento), llamado ElectroChok, en el cual la artista visual francesa Julie Guinches y la fotógrafa catalana Cristina Domenech, tras una pequeña descarga eléctrica al participante hacían una serie de fotos que después animaban. Cada año han organizado algún tipo de taller participativo para el público, que junto con el programa de música han hecho de este evento un momento de interés para mayor número de personas.

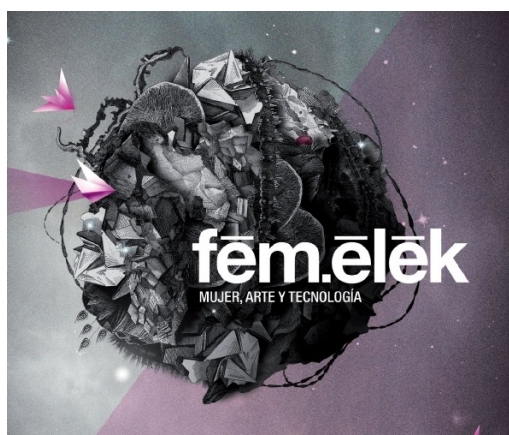


Imagen 6.  
Logo para el festival Femelek 2011 en Barcelona  
(obtenida del Blog de Alba G. Corral)

*SHE MAKES NOISE* (Madrid). Es una iniciativa de Natalia Piñuel con claras alusiones activistas políticas como desprende su título. La idea primera fue desarrollar un microblogging desde la plataforma *tumblr*<sup>56</sup> para recoger e intercambiar información entre artistas relacionadas con el arte sonoro y la música electrónica experimental e independiente. Como dice Piñuel en una entrevista reciente

El tumblr surge en la primavera del 2013 después de leer via la revista Wire el informe anual de *female: pressure* sobre la escasa presencia de mujeres en los festivales de música electrónica. Este suceso me cabrea bastante y con las armas que tengo más a mano, que es

<sup>55</sup> <http://blog.albagcorral.com/2011/03/03/femelek-2011-mujer-arte-y-tecnologia/> (Consultada, 26/02/15)

<sup>56</sup> <http://shemakesnoise.tumblr.com/>

internet, lanzo a través de tumblr la plataforma: She Makes Noise con el principal objetivo de visibilizar y compartir el trabajo de mujeres que se dedican a la música electrónica y el arte sonoro<sup>57</sup>

Con esta idea se programa este año la primera edición de un festival en la Casa Encendida de Madrid, donde dar cabida a artistas sonoras nacionales e internacionales, así como ofrecer un ciclo de proyecciones que apoyan el eslogan 'ellas hacen ruido'

Por un lado, se trata de un programa dedicado a cineastas que trabajan fuera de los circuitos comerciales y se hacen notar desde la más absoluta independencia en el mundo de la creación audiovisual contemporánea. Por otro lado, todas las cineastas seleccionadas tienen una especial vinculación con el sonido a la hora de trabajar, otorgándole la misma relevancia que la imagen en sus obras y colaborando habitualmente con diferentes artistas sonoros y compositoras<sup>58</sup>

El artículo de prensa online de *Eldiario.es* hace eco de este evento, que surge "para abordar una situación de lo más anómala: la postergación de las mujeres en la música electrónica". Es interesante la reflexión histórica que acompaña después, reivindicando el espacio que le corresponde a tantas mujeres pioneras en el uso, programación y difusión de las tecnologías relacionadas con la música y que sin embargo han quedado ocultas e ignoradas tras los 'relatos hegemónicos en la historia de la electroacústica'<sup>59</sup>. Recordemos que Tara Rodgers en la introducción a su libro *Pink Noises* (2010) hace la misma observación.

Desde la portada de la web de *She Makes Noise* podemos acceder a múltiples mujeres artistas, tanto pioneras como actuales. Además, hay entradas a otros apartados como: artículos, fanzines, el festival y otros links. Es interesante destacar que esta iniciativa se haya puesto en marcha gracias a la difusión del proyecto pionero de *female: pressure* y su trabajo de observación crítica sobre la presencia/ausencia de las mujeres en la música electrónica. Sin duda, el festival que ha dado lugar tras la plataforma supone una réplica del desaparecido *Femelek* de Barcelona, que cito más arriba, y da cuenta de la necesidad de dar voz a la música creada por mujeres. Como datos relevantes del festival podemos subrayar la presencia de géneros muy dispares entre sí pero que se interrelacionan (Techno, Ambient, House, Electro, Computer Music, Industrial...) quedando como

---

<sup>57</sup> Entrevista a Natalia Piñuel en Mediateletipos, 25/03/15:

<http://www.mediateletipos.net/archives/33762> (Consultada 5/04/15)

<sup>58</sup> <http://www.lacasaencendida.es/es/grupo-eventos/festival-she-makes-noise-4238> (Consultada, 27/02/15)

<sup>59</sup> "Ellas también hacen ruido y desde mucho antes que tu", *Eldiario.es* - 26/02/15:

[http://www.eldiario.es/cultura/musica/ellas-hacen-ruido\\_0\\_360814898.html](http://www.eldiario.es/cultura/musica/ellas-hacen-ruido_0_360814898.html) (Consultada, 27/02/15)

característica de este encuentro la mezcla de estilos electrónicos tanto para bailar como para escuchar, siempre desde la vanguardia y la experimentación.

### 3.2.2. La escena electro-lesbo como base de operaciones

En apenas una década, estamos siendo testigos de la ocupación del espacio público en el tiempo de ocio nocturno por parte de una cultura emergente lesbo-queer. Como he referido en el bloque III, apartado de los casos de estudio (locales y público), la amplia ploriferación de fiestas y macrofiestas multitudinarias (tanto en España como en el resto de Europa) para lesbianas, y la existencia de un circuito de eventos puntuales en torno a la cultura de club lesbo-queer dan cuenta de la existencia de una demanda músico-cultural e identitaria específica. La promoción y difusión de esta cultura lesbo/queer se lleva a cabo principalmente a través de revistas, páginas webs y blogs como: *coneccting girls*; *Lesbobcn*; *MasqueLes*; *Let's Guide*, etc. principalmente enfocadas en las grandes ciudades, Madrid y Barcelona. Tal como se desprende de la información obtenida a través de estas fuentes deducimos que este tipo de fiestas están programadas con una perspectiva más comercial. Aunque existe por otro lado otra escena, digamos más *underground* que responde a una demanda 'evasiva' de ese *mainstream* comodificador (véanse casos de estudio). Cada una de las fiestas tiene su propia imagen corporativa, marketing promocional y Djs residentes afines a un tipo de música ecléctico y más comercial en la mayoría de ellas. Por ejemplo aquí en España encontramos entre otras<sup>60</sup>: Melón Party - BCN (Rebeca Ross; Noemi GY Dj residentes); Tarantina Party - BCN (Dj Lady Chus residente); Lesbian Horror Story – Madrid (Melissa VanDoom); Nosotras somos todas - Madrid (Eri Dj, Rebeca Ross, Roxell Dj, Lady Chus, Sara Pinel, Maria Alegre); Wena Oscena – Tarragona (Jes Dj); Bollotronik – Gerona (Telastika); Girlie Circuit Festival – BCN (Nuria Scarp); Rice Party – Murcia (Roxell Dj); Nextown Ladies – Madrid y Barcelona; Chueca's Party – Madrid (Mia Wallas) y Winner Festival - BCN (Lady Chus). De este fenómeno sociocultural se desprenden múltiples significados extramusicales que interseccionan con la clase, la raza, el género y la orientación sexual. Tal y como he argumentado en el apartado 2.2, entendemos la música popular (electrónica) no sólo como un objeto sonoro, sino como 'un sistema intrincado de prácticas sociales y procesos' (Taylor, 2012a) ya que

<sup>60</sup> Información obtenida de la revista *Magles*, 17 (pp. 8 -13): <http://www.maglesrevista.es/magles-17/> (consultada 21/02/15)

incorpora una serie de elementos tales como el movimiento, baile, luces, visuales, en algunos casos letras y modos verbales de significación, comportamientos sociales y sexuales que en su complejidad son susceptibles ser teneidos en cuenta a la hora de saber cómo configuramos nuestra identidad.

Para este apartado quiero destacar qué supone para las mujeres Djs, que dan vida al campo musical de esta escena electrónica, la existencia de una plataforma de fiestas frecuentes, en ocasiones itinerante; y qué significados adquiere este contexto subcultural donde interaccionan público, música, performance y Dj. Para ello, quiero remitirme a la idea expresada por Sara Cohen: “simplemente saber de un local en particular, grupo o evento marca la frontera entre estar fuera o dentro de la escena” (En Whiteley, 1997: 20). Efectivamente, para que se genere una escena musical concreta tiene que desplegarse previamente un circuito de locales y eventos que mueva a un determinado público. Ahora bien, dentro de la escena lésbica hay que hacer distinciones, pues existe por un lado una escena bastante comercial musical y estéticamente hablando (todas las fiestas que he anotado más arriba), que mueve a un público mayoritariamente joven, tal vez más con el propósito de diversión e intercambio sexual y bastante conformista desde el punto de vista musical. En este tipo de ambientes se explica que las organizadoras expliciten que los chicos que asistan sean amigos de las lesbianas que van a la fiesta pues es frecuente, de lo contrario, ver cómo algún chico o incluso pareja heterosexual se cuele para intentar ligar, incomodando tal vez a las asistentes. Y por otro lado, la escena más próxima a identidades queer, más interesada o preocupada por la música de calidad, lejos de lo comercial, y afines a estéticas más ‘elaboradas’, en ocasiones próximas a tendencias vanguardistas dentro de las artes visuales, el diseño, y la imagen en general (casos de estudio de esta tesis). En esta otra escena las Djs que forman red de trabajo, o conexiones estilístico-profesionales son completamente diferentes, es decir, no participan de los circuitos y/o locales de la escena comercial lésbica. Si hay algo que se pueda considerar punto común entre ambas escenas, es en el objetivo de visibilizar el ambiente lésbico en torno al ocio, un espacio que anteriormente ha estado a la sombra de la hetero o gay, o como he sugerido antes, invadida u ocupada por estas. Como diferencia encontramos la música y la estética, algo que en definitiva habla de multiplicidad de representaciones y diversidad de subjetividades en torno a la escena electrónica

lesbo-queer. Así, podemos decir, que hay una escena musical lesbo-queer disidente al *mainstream* musical y estético; y otra escena comercial y comodificada que responde a una creciente demanda del ocio lésbico generalizado. La primera surge principalmente gracias a la iniciativa de mujeres (lesbianas/queer) que a la vez que son Djs o Vjs, fotógrafas, o relacionadas con el mundo del diseño gráfico y las artes visuales se lanzan a la organización de estos eventos como promotoras de espacios donde poder pinchar una música electrónica ‘no comercial’. Además, y en la medida de lo posible, invitan a Djs y productoras internacionales que en ocasiones también participan personalmente de forma identitaria dentro del ambiente ‘camp’ queer que se ofrece en estas fiestas (véase casos de estudio). La segunda escena más comercial responde a otra realidad musical con su propio público, y generalmente las Djs son nacionales y casi nunca productoras. Algunos ejemplos encontrados son: la Dj Lady Chus promotora de Winner festival en Barcelona, o Mia Wallas promotora y Dj de Chuecas’s Party y directora creativa del pub Mia en Alicante donde promueve fiestas temáticas para chicas.

He encontrado un evento organizado en Gerona por una Dj colaboradora tanto de *LesFatales* como de *Miss Moustache* (los dos casos que traigo a estudio en la tesis). Con este ejemplo quiero demostrar el poder de influencia que tienen los modelos existentes de mujeres Djs y emprendedoras para accionar iniciativas de negocio y cultura electrónica en otras Djs y promotoras que están impulsando esta escena electro-lesbo a nivel nacional.

#### BOLLOTRONIK – Gerona -

La Dj y promotora Tlasti-K de Gerona, conocida como Tela después de colaborar en las diversas fiestas de *LesFatales* y recientemente de *Miss Moustache* decidió comenzar con su propia fiesta en su ciudad natal. Así,

Bollotronik nació en Girona, un 2 de enero del 2009, con el concepto de mostrar una escena diferente y actual de la música electrónica en fiestas para chicas/os. Con el afán de hacerse sonar y dejarse ver en cualquier punto de España (cita sacada del blog de la fiesta, véase anexo IV).

Con esta idea de fiesta itinerante ha llegado a Barcelona, en colaboración con *LesFatales* (8/10/2010) o a Madrid en colaboración con Go Party (club Fulanita de tal el 1/05/11). Esta otra fiesta (Bollotronik) amplía el circuito de eventos en relación a una escena de música electrónica lesbo-queer en España, pues contribuye a



engrosar la lista de Djs nacionales representadas en dicha escena y supone una base de operaciones para intercambiar actuaciones entre ciudades y clubes.

Personalmente no conozco ninguno de los eventos citados, pero no es difícil hacerse una idea de los mismos a través de los videos y fotos colgados en las webs y Facebooks, recursos muy útiles para esta tarea.

## BOLLOTRONIK VS LESFATALES



Imagen 7.

Cartel para la fiesta de Bollotronik con Lesfatales en 2010.

En el centro, dentro del círculo podemos ver el logo de la fusión de estos eventos: en primer lugar la cabeza punky de Lesfatales y debajo unas tijeras entrecruzadas, simbolo de Bollotronik, y emblema sexual para las lesbianas (tribadismo= 'hacer la tijera')

Fuera de España este tipo de organización del ocio, fiestas temáticas para lesbianas, también es un fenómeno extendido que en apenas cinco o seis años ha empezado a proliferar. A continuación expondré algunos ejemplos encontrados para ilustrar este apartado.

### GIRLESQUE – Amsterdam – (Dj ALX<sup>61</sup>, residente)

*Girlesque* es un proyecto que se programa cuatro veces al año en locales de Amsterdam y Amberes. Fundado en 2007, organiza eventos para mujeres lesbianas (y sus amigos gays) y está focalizada en visibilizar el talento de mujeres Djs y *live-acts*. Como su nombre indica, en los eventos se incluyen exhibiciones burlesque (baile-striptease erótico) desde un punto de vista lésbico. Además organiza otras coproducciones relacionadas con el movimiento LGTBQ: Club Girlesque (Clubnight, Publik Antwerp 2012), Summer of Love (Womens Beach festival, Blijburg 2011), DirtyDiscoDykes (Disco Clubnights, Boom Chicago & Club Up, 2010 - 2011), entre otras. Ha sido premiado en varias ocasiones por el 'Gouden Kabouter' y el 'Sugar

<sup>61</sup> Esta Dj ha sido invitada por LesFatales para la fiesta 'Drag King Party' el 4/09/10. Véase biografía en el apartado de casos de estudio, bloque III.

Award in 2008', y aclamado por audiencia y profesionales como la mejor combinación de burlesque lésbico.

La portada de su web nos da la bienvenida así:

Girlesque: la mejor fiesta chica-chica desde hace siglos en Amsterdam. Es gay, es burlesque moderno y es tanto para 'gals' (chicas) como para gays!  
Espera montones de Shows sexis y entretenimiento con un sentimiento de nostalgia y un toque moderno. Lo que encontrarás en Gislesque es un escenario glamuroso y acción intercalada con electro filthy (obsceno), indie cool; y disco dirty (sucio)<sup>62</sup>.

La organizadora de Girlesque Bianca Moerel, recientemente ha formado colectivo con Rossane Bakker-Schut y Leonie Kamps para crear otro evento llamado *ReSet: Back to the bass*, fundamentado en la música Techno y el Deephouse. El estreno se llevó a cabo el 19 de diciembre de 2014 en la mítica sala Warehouse de Amsterdam. La peculiaridad de este evento está en sumar a cuatro Djs (dos chicas y dos chicos), cuatro performers y un presentador para formar una especie de espectáculo sonoro- visual lleno de expectativas para el público.

#### FIESTAS QUEER "BLONDE ON BLONDE", Grenoble (Francia)

Dj Rescue<sup>63</sup> (también productora) es una figura indiscutible de la escena indie de Grenoble desde 2002, combinando música urbana de Brooklyn, Bamako o Rio con variedad de sonidos electrónicos europeos. Rescue fue la co-fundadora de Chica Chic en 2003, una organización dedicada a la promoción de fiestas queer llamadas: Blonde on Blonde; Mini Blonde, Freaked Beatz y Chica-Chic Party... "con la intención de fomentar música no convencional y underground: música electrónica rara, hip hop innovador, pop bohemio, rock mutante, música marginal estruendosa..."<sup>64</sup>

Chica Chic también fue una tienda de discos online de 2003 a 2008 exclusivamente de sellos independientes no disponibles en el mercado de masas; y off line en Grenoble desde 2004 a 2006. Éste proyecto también ha desarrollado una radio (Chica Chic Radio Show), que emite el primer martes de cada mes en la Radio Campus de Grenoble.

<sup>62</sup> <http://www.girlesque.nl/> (Consultada 22/02/15)

<sup>63</sup> <http://chica-chic.com/djrescue/about/nggallery/thumbnails> (Consultada, 22/02/15)

Esta Dj fue invitada de LesFatales a la fiesta del 'día del orgullo' el 26 de junio de 2010 en la sala KGB de Barcelona.

<sup>64</sup> <https://soundcloud.com/chica-chic> (Consultada 24/02/15)

En abril de 2014 Chica Chic apoyó la celebración del X aniversario del colectivo parisino *Barbi(e)turix*<sup>65</sup> con un programa que abarcaba: exposiciones, proyecciones, debates y sesiones Dj durante los quince días que duraba la celebración. Este colectivo se suma a otros que existen en la actualidad en la ciudad de París como continuadores de una cultura de club lesboqueer surgida a finales de los años 90, momento en el que las mujeres queers jugaron papeles importantes en la música electrónica como Djs, promotoras de eventos, empleadas de bares y fans. En esta andadura tuvo mucho que hacer el club lésbico *Le Pulp* que abrió sus puertas en 1997 y supuso la formación de una cantera importante de mujeres Djs. Un imán para reunir a estas Djs fue Delphine Palatsi aka Dj Sexytoy, que era compañera de piso de una de las fundadoras del club *Le Pulp*. Ella reunió un equipo de chicas Djs para ser residentes del club, entre otras Jenifer Cardini, actualmente productora, Dj y jefa de un sello de grabación –Correspondant-. Cardini señala de esa etapa que

La energía de la escena lésbica parisina en aquel momento era bastante excepcional. En *Le Pulp* habíamos creado un lugar lleno de chicas que querían divertirse juntas, que se sentían sexis siendo lesbianas –y a donde los chicos les encantaba venir y ser ellos mismos. Todo el mundo venía de diferentes ciudades, tenía sexualidades diferentes, una clase y un fondo educacional distinto. Había un gran sentido de comunidad a pesar de todas las diferencias<sup>66</sup>

La relevancia de este club reside sin duda en la repercusión que ha producido en la promoción de mujeres queers en la música electrónica “inspirando a muchas de ellas a llegar a estar más implicadas en la escena”. Además de las propias residentes de *Le Pulp*, muchas otras mujeres queers Djs han llegado a profesionalizarse y lograr un alto reconocimiento fuera de París, como por ejemplo Chloé, Maud Scratch Massive, Fantômette, Léonie Pernet, y Ragnhild Nongrata.

El club cerró en 2007 tras diez años de intensa actividad, pero esto sólo ha significado la creación de un montón de colectivos de lesbianas en los últimos años (La Petite Maison Électronique, La Babydoll, Corps vs. Machine, Ladies Room, Kill The DJ, entre otros), como subraya Ragnhild Nongrata, fundadora y manager del citado más arriba *-Barbi(E)Turix-*. También se ha producido una expansión de

<sup>65</sup> <http://www.barbieturix.com/presentation/> (Consultada 24/02/15).

El colectivo BARBI(E)TURIX (formado por 15 chicas) afincado en París desde 2004, está dedicado a la cultura lesbiana y feminista desde los principios Riot Grrls: autofinanciado e independiente distribuye fancines gratuitos por los bares, galerías, tiendas alternativas y clubes parisinos. A su vez también es un organizador de fiestas lésbicas en París, llamadas WET FOR ME, a la que acuden más de 2000 personas por edición y por la que han pasado ya más de 130 mujeres artistas internacionales (entre ellas: Peaches, Chloé, Kin Ann Foxman, Jennifer Cardini, Clara Moto...).

Desde su web se promueve toda su proyección activista y cultural lésbica de la ciudad de París.

<sup>66</sup> Luís Manuel García, “An alternate history of sexuality in club culture”, *Revista Resident Advisor*, 28 de enero de 2014: <http://www.residentadvisor.net/feature.aspx?1927> (Consultada, 9/05/15)

locales de música electrónica promocionados por lesbianas, alguno formado por antiguas integrantes del equipo de *Le Pulp*, como *Le Troisième Lieu* y *Rosa Bonheur*.

En resumen, todo este compendio de reuniones festivas y colectivos citados anteriormente salen a la luz con objetivos comunes en cada contexto específico como son: dar paso a una cantera de mujeres Djs, artistas visuales, performers, etc. locales, a la vez que crean un espacio de contacto con artistas invitadas internacionales, intercambiando su acción entre la localidad y la translocalidad. El toque identitario va unido a la promoción de una cultura lésbica hasta la fecha 'secreta y oculta' en la minoría de las minorías. En una década las -soirées, parties, fiestas- han surgido decididas a lanzarse al público desde el *clubbing* como una opción de resistencia al anonimato y la despersonalización estético- musical y sexual de la cultura lesbo-queer.

### **3.2.3. Escaparates virtuales: revistas, radios y tiendas online de música electrónica**

Como vamos leyendo en esta tesis son muchas las referencias hechas a los soportes digitales relacionados con el mundo de la música electrónica (en el anexo IV encontraremos una relación de los mismos) y no sólo a nivel informativo, sino como parte instrumental de la elaboración de la tesis. Así, a través de las revistas especializadas online he conocido las biografías de la mayoría de las artistas citadas. Al mismo tiempo, en las plataformas musicales (Soundcloud, Mixcloud) he podido escuchar muestras de la música de estas mujeres. Además, son muchas las Djs y productoras que promueven y desarrollan su carrera también a través de emisiones de radio en *streaming* (véase glosario) con una programación frecuente. Como ejemplo podemos citar a alguna de las Djs internacionales que aparecerán en los casos de estudio: Dj Rescue - Radio Campus Grenoble (Grenoble, Francia); Sandrien – Red Light Radio (Holanda); Electric Indigo - RTS.FM (Viena); Dinamite Dj – Main Room Radio Show (Madrid); Xenia Beliayeva -Radio Samurai.FM (Moscú) y Anni Frost - Diamante Radio Show (Madrid). Podemos destacar la repercusión que alcanzan estos canales de radio en *streaming*, pues sirven eficazmente como

lanzadera y promoción profesional de estas artistas. El caso de Xenia Beliayeba<sup>67</sup> ilustra este efecto pues ha incrementado el número de fans gracias a su programa: Radio XenBel Show retransmitido en varias estaciones y ciudades del mundo. En España es destacable la labor de la radio *streaming* desarrollada por Vicious Magazine, donde entre otras se han dado cita a Djs nacionales como Cora Novoa, Anni Frost y Narol Margo, eso si, en un especial de chicas ofrecido en octubre de 2013<sup>68</sup>.

Pero, ¿cómo es la presencia de las mujeres Djs en las principales revistas de música electrónica? En primer lugar, la información se encuentra dosificada y muy esporádicamente; y en segundo lugar, en ocasiones la representación de estas mujeres por la prensa sólo sirve para incrementar los estereotipos de género. Si hacemos un recorrido visual general por estas revistas (DjMag, Vicious, Clubbingspain, etc.) es una constante encontrar información de mujeres Djs bajo títulos específicos que dedican artículos monográficos como un acontecimiento especial y aislado. Si queremos conocer el amplio espectro de artistas femeninas tenemos que remitirnos a esta clase de artículos o rebuscar en las revistas exclusivamente dedicadas a mujeres Djs, como por ejemplo *Shejay*, o a las revistas lésbicas como *Magles*, que dedicó un especial de Djs nacionales en la edición número 17, en noviembre de 2014. La realidad de la escena 'oficial' electrónica transmite una y otra vez que es ampliamente masculina y estereotipada. Los canales de difusión mediática, como son las revistas y los top charts, siguen siendo el termómetro de popularidad para los artistas dentro de la música comercial; pero se basan principalmente en el interés de mercado sobre la calidad artística. Así nos lo hace saber la reconocida artista EME Dj<sup>69</sup> al opinar sobre las listas de la revista *DJ Mag*:

Creo que se basan más en la popularidad del momento, es más un fenómeno fan que una valoración de las cualidades de un DJ por un experto en música y en DJing. Todo lo que

<sup>67</sup> <http://www.xenbel.net/> (Consultada 25/02/15).

<sup>68</sup> <http://www.viciousmagazine.com/revive-nuestro-vicious-live-especial-de-chicas/> (Consultada, 27/02/15)

<sup>69</sup> Marta Fierro AKA Eme Dj es una gallega afincada en Madrid, una de las Djs nacionales con más trayectoria en la escena indie-electro-pop en las pistas de toda España. Ha participado en: SONAR GALICIA, MTV EUROPE MUSIC AWARDS, FIB BENICASSIM, MTV DAY XACOBEO, 981, SOS 4.8 o DOLOROCK, entre otros. Ha sido nominada ya en cuatro ocasiones como mejor Dj del año por la revista Vicious Magazine y por la revista Rockdeluxe (2010 y 2011). Además de hacer remixes para multitud de grupos nacionales, ha editado dos EP's con el sello independiente español Subterfuge. Recientemente ha publicado su libro *Mama quiero ser Dj*, un relato autobiográfico con el que quiere compartir su experiencia como Dj, tant creativa como desde los aspectos más técnicos de esta carrera: <http://www.clubbingspain.com/artistas/espana/eme-dj.html> (Consultada 28/03/15)

implique que el público vote me parece más una estrategia de marketing que una valoración artística. Pero no me parece raro que hayan quedado así las votaciones puesto que es lo que el público demanda en la industria. Aunque, personalmente, tengo otros referentes<sup>70</sup>.

Para los escenarios más *indies*, las plataformas musicales y redes sociales funcionan en esta tarea de propaganda a través de las opciones 'like' y 'follow', como forma directa de opinión del oyente. Así, *Soundcloud* o *Mixcloud*, sobre todo para la música electrónica, permiten acceder a la música producida, o las sesiones de muchas Djs que de otra forma no sería posible conocer. En estas plataformas las artistas son las artífices de su perfil, y sólo encontramos su música y una breve biografía ofrecida por ellas. La ausencia de fotos u otro tipo de comentarios más personales hacen de estos canales informativos lugares 'inocuos' de otro tipo de significados extramusicales.

Como decía, lo primero que deducimos tras un acercamiento a la prensa sobre música electrónica es la baja presencia de las mujeres. Así, en un análisis reciente sobre la lista top 100 de Djs internacionales en la revista *DjMag*<sup>71</sup> podemos comprobar que la representación femenina se reduce a dos: (Nervo: dos hermanas gemelas afincadas en Londres, top 21) y Krewella (también dos hermanas, en este caso de Chicago, USA, top 33). Esto quiere decir que según el ranking (votado por el público) hay un 2% de mujeres Djs en todo el mundo que hayan sido más populares en 2014. Si seguimos *The Dj List*<sup>72</sup>, la segunda lista más popular y relevante a nivel internacional dentro de la escena EDM mundial, de 50 Djs solo encontramos igualmente a dos mujeres: repite la presencia del dúo londinense Nervo en el top 23 (electro house, y progressive house); y aparece la Dj francesa Juici M (Progressive House). Por otro lado, la revista *ClubbingSpain* dentro de su top 100 de popularidad (elegidos por el público) destaca a: la Dj Nina Kravitz – nº 5; Maya Jane Coles – nº 29; Anja Schneider – nº 54; Ellen Allien – nº 59; Steffi – nº 60 y Magda – nº 74<sup>73</sup>. Estos datos no sorprenden cuando hasta las propias Djs prefieren y/ o admiran nombres masculinos<sup>74</sup>.

---

<sup>70</sup> Entrevista a EME Dj por CentreGroove (18/01/15): <https://www.centergroove.net/2015/01/entrevista-eme-dj-mucha-gente-todavia-se-sorprende-al-ver-chicas-pinchar/1461#.VLwFrKSx5go.twitter> (Consultada 29/03/15)

<sup>71</sup> Lista Top 100 Dj Mag: <http://www.djmag.com/top-100-djs> (Consultada, 27/02/15)

<sup>72</sup> <http://thedjlist.com/djs/>

<sup>73</sup> Lista top 100 ClubbingSpain: <http://www.clubbingSpain.com/artistas/> (Consultada 27/02/15)

<sup>74</sup> El artículo que la revista *DjMag.es* de febrero de 2015 dedicó a las mujeres Djs nacionales desprendía esta conclusión, que la mayoría de ellas tenía como preferidos a hombres Djs.

El otro apartado que podemos analizar de las revistas es la forma en que representan a las mujeres Djs. Esta cuestión se trata en el apartado 2.1.1. de la tesis. Explicar los posibles motivos de esta disparidad tan abismal entre hombres y mujeres Djs en el reconocimiento y popularización profesionales puede ser fácil si nos remitimos a los intereses del mercado musical y de ocio, que no arriesgan demasiado en la promoción de nuevos artistas, entre las que se encuentran muchas mujeres. La tendencia de los sellos<sup>75</sup> más potentes de la industria de la música (sobre todo comercial) es editar música y contratar Djs que estén más o menos consagrados para garantizar que se vendan sus tracks o se llene la sala. Evidentemente, aunque la música electrónica (de baile) se siga considerando un género independiente y minoritario, igualmente la industria de masas encuentra sus 'filones de oro' a la hora de proyectar a algún artista de este campo, por ejemplo el caso de David Gueta.

La organización de Productores de Música de España – Promusicae- ha revelado en estudios recientes que el consumo de la música está cambiando, pues en 2014 subió el porcentaje de ventas un 21'1% gracias también al consumo en *streaming*<sup>76</sup> que ha supuesto un 42% del total del mercado. De estos datos se desprende que la música de baile comercial es una de las más escuchadas, encabezando el ranking el Dj y productor David Guetta<sup>77</sup>. Los criterios de cuantificación sobre las preferencias siempre están marcados por el consumo de los usuarios. Hay que tener en cuenta que estos estudios se basan exclusivamente en la música comercial de masas.

---

<sup>75</sup> El número de sellos es muy extenso, una cantidad importante la ocupan sellos independientes que a menudo comenzaron siendo impulsados por los propios productores para editar su música. Por citar algunos: Ministry of Sound y Toolroom Records (UK); Ultra Records (NY); Armada Music (Holanda), etc.: <http://www.empo.tv/news/2014/04/24/los-sellos-mas-destacados-de-musica-electronica/> (Consultada 12/03/15). En España contamos con Subterfuge Record (Madrid).

Estos sellos distribuyen sus ventas normalmente vía plataformas como Beatport (tienda online de multitud de estilos) que cuenta en su catálogo con 79 sellos,

<sup>76</sup> "La escucha sin descarga de música que ofrecen, en modalidades gratuitas o de suscripción, plataformas como Spotify, YouTube, Napster, Vevo, Deezer y Xbox Music, le ha supuesto a las discográficas unos ingresos de 47,2 millones, (un 36,3 por ciento más que los 34,6 millones obtenidos en el caso de 2013), sustentado en gran medida en un crecimiento en torno al 30 por ciento en el número de suscriptores" (10/02/15):

<http://www.promusicae.es/news/view/13-noticias/205-la-venta-de-musica-sube-un-21-2-en-espana-en-2014> (Consultada 1/03/15)

<sup>77</sup> <http://www.promusicae.es/news/view/13-noticias/203-david-guetta-encabeza-la-primera-lista-unificada-de-canciones-con-mas-exito-en-espana> (Consultada 1/03/15)

Aunque hay un sector de Djs que usa preferentemente el vinilo<sup>78</sup> para sus sesiones musicales, la mayoría usa soportes totalmente digitales para pinchar y producir, como hemos dicho antes por razones obviamente de rentabilidad, fácil acceso e inmediatez. Para ello, existen una serie de soportes digitales, tiendas de música online, como por ejemplo: Beatport, Junodownload, Discogs, Whatpeopleplay, y Bandcamp, con un catálogo amplio de géneros musicales y artistas donde poder hacer preescucha de tracks antes de comprar. Todas estas tiendas virtuales han emergido alrededor de 2007 desde Norteamérica y suponen un lanzamiento para muchos artistas independientes de la escena *underground*. Finalmente, estas tiendas online dan cuenta de una amplia representación de sellos de grabación para miles de artistas lo cual demuestra una diversificación en el número de producciones, tal vez gracias a una menor jerarquización burocrática en el proceso y distribución de esta música.

### **3.3. Desbancando el mito: mujeres sin miedo a los cables**

Como he sugerido en la introducción al apartado 3.1., el desequilibrio de género en torno a la música electrónica y las tecnologías puede explicarse por varias razones sociopolíticas y culturales que históricamente han favorecido una tecnofilia entre los hombres y una tecnofobia entre las mujeres. No es cuestión baladí que en los orígenes de la historia de la música grabada, el fonógrafo pasara a formar parte inmediatamente de los electrodomésticos asociados a la masculinidad dentro del hogar. “Los hombres reclamaron la máquina como de su propiedad organizando sociedades exclusivas del fonógrafo, y desarrollando un discurso distintivo masculinista alrededor de la tecnología” (Katz, 2006: 584). Otro ejemplo de masculinización tecnológica se hizo con la llegada de la guitarra eléctrica en los años 60, pues tanto las habilidades técnicas como la pose corporal para tocar el instrumento rápidamente se adjudicaron a la masculinidad y al ‘héroe’ *rock star* (Ganavas y Reitsamer, 2013: 54). Este modelo de autorepresentación identitaria para los chicos que tocaban la guitarra eléctrica fantaseando en sus dormitorios suponía un refuerzo de su masculinidad, mientras para las chicas era un momento para romper los códigos de género.

---

<sup>78</sup> Una discusión sobre este tema la podemos encontrar en el monográfico sobre la figura del Dj, recientemente publicado: *DJ Culture in the Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music* (2013), concretamente en el capítulo 7.



Las asociaciones entre tecnologías y masculinidad ha terminado generando una cadena de estereotipos, conocidos como 'estereotipos hilo' (stereotypes thread), con nefastas consecuencias para las mujeres. Según los psicólogos la sola consciencia de los mismos puede apartar a las chicas de las actividades tecnológicas o hacer que las eviten (Kartz, 2006: 584). Es oportuno deducir, que la ausencia de representaciones femeninas 'activas' en el relato histórico va a sostener la asociación tecnologías/dominio masculino. En la cultura EDM ha pasado lo mismo cuando monográficos como el de Brewster y Broughton (2006/2007) o Reynolds (1998) han perpetuado esta escena como 'distintivamente masculina'.

Pero ¿cuáles son las razones que sostienen esta segregación de género en el campo de la música electrónica?. Para empezar, podemos poner el ejemplo de la falta de documentación, de relatos sesgados o cargados de prejuicios masculinistas. Es el caso del documental sobre la evolución de la música electrónica: *Modulations: Cinema for the Ear*, realizado en 1998 por Iara Lee. Aún más inexplicable es que siendo la directora una mujer no registre y de voz a pioneras como Pauline de Oliveros, Annea Lockwood, Maryanne Amacher o Eliane Radigue, por decir algunos nombres. Por el contrario las únicas mujeres que aparecen no hablan, son imágenes de trabajadoras en las fábricas japonesas de montaje de sintetizadores, mientras un par de testimonios masculinos hablan de la importancia del sintetizador Roland TB-303 en la historia de la música electrónica (Rodgers, 2010: Introducción). Probablemente, tras este tipo de documentos patrilineales se pueda explicar que autores como Stephen Amico corroboren la construcción social de la tecnología como dominio de los hombres

Incluso el propio rol de Dj puede tener un prejuicio 'masculino'. En el reciente documental 'Modulations' (Lee, 1998), que trata de las raves internacionales y la cultura Dj, la falta de mujeres Djs, productoras, performers o managers, fue flagrante (Amico, 2001: 365 –nota 15).

Gavanas y Reitsamer explican que la baja representación femenina en la escena electrónica en parte está originada

Por la construcción social de género y tecnología, y en parte por el carácter informal de los entornos de trabajo y redes de trabajo sociales en las culturas de la música electrónica de baile, dominada por imágenes de hombre artista/músico/productor y empresario y las imágenes sexualizadas de mujeres (jóvenes) (2013: 54).

Si bien la digitalización de la música (ordenadores, software, Internet) ha permitido una desterritorialización y democratización para el acceso de las mujeres en la música electrónica, hay que recordar que "la tecnología no sólo se aplica a los

objetos tecnológicos sino al conocimiento y las relaciones sociales de la que son parte, así como a la imaginaria de género asociada alrededor de los productos” (Ganavas y Reitsamer, 2013: 55).

Como veremos más abajo, las mujeres han llegado a dominar las tecnologías de la música gracias al apoyo de sus familias, y paradójicamente, también con la ayuda de los varones (hermanos, novios o amigos) cuando empezaron por regalarles los aparatos necesarios y las animaron a usarlos y dominarlos. Tal vez, las mujeres aprendieron como aprendieron los chicos, pero con la diferencia de que ellos encontraron más apoyo y proyección pública, pues en los clubes eran ellos los que eran contratados para pinchar, y los que establecían alianzas y modelos de representación masculina para ampliar la cantera. Algo que vengo discutiendo en esta tesis, como punto clave en el desarrollo y evolución del Djing, del hecho de ser y actuar como Dj. Por tanto, es lícito pensar que las mujeres Djs hayan elegido formas de desarrollo y apoyo colaborativo dejando de lado métodos más agresivos y competitivos para visibilizarse. Considero indiscutible el hecho de que los modelos de representación femenina proactivos en el mundo de la tecnología y la música son necesarios para alcanzar las habilidades requeridas en el mismo. Por esto, es indispensable repensar críticamente estos modelos identitarios, pues la identidad es un proceso de construcción continuo que se ve influenciado por factores culturales dentro de la socialización. La idea de las representaciones identitarias para las mujeres Djs queda planteada por Farrugia (2012) en su estudio, muy oportuno para poder comprender y analizar los campos de actuación y las políticas de proyección profesional de las mujeres Djs (véase apartado 2.1.1.). Porque aunque todas las mujeres estén incluidas en la misma lucha por desdibujar las desigualdades en la escena electrónica, cada una de ellas adquiere su particularidad desde la diversidad identitaria.

### **3.3.1. Cómo ser Dj y no morir en el intento**

Ciertamente no es tarea fácil para una mujer Dj profesionalizarse, es decir, lograr un reconocimiento oficial, editar su música, un mercado público, y un club o red de clubes que la contraten para poder vivir de la música que produce o pincha, o ambas cosas. En los últimos años existe un positivismo generalizado por parte de algunas de mujeres Djs que piensan que ‘algo’ está cambiando, y cada vez más

vemos en los 'lines up' de los clubes importantes el nombre de mujeres Djs residentes e invitadas. Todavía a finales de los años 90, Sheyla Whiteley destacaba cómo los ámbitos de poder dentro de la industria musical estaba totalmente copada por hombres, particularmente en las áreas de ingeniería y Djing, "donde el incremento de la sofisticación en las tecnologías ha sido acompañada por otra historia de la marginación" (2000: 4).

Como vengo argumentando en esta tesis, la escasez de mujeres Djs en los clubes, festivales, producciones, etc. ha sido motivada en el pasado entre otras cosas, por la ausencia de formación, recursos, apoyo, libertad y una falta de intercambio entre profesionales, algo que contrasta con las posibilidades que si han experimentado los chicos. Además un hándicap con el que tienen que luchar la mayoría de mujeres Djs es el de la profesionalización, el no poder vivir de su actividad como Djs les impide crecer y dedicarse de lleno mientras compatibilizan con otras obligaciones. Como dice Carolina Gómez López aka DJ k-RoL

(...) tener que combinar la vida de Dj con otro trabajo y/o estudios hace que tu grado de implicación sea más difícil de llevar a cabo. Es extremadamente difícil ser capaz de preparar sesiones para el fin de semana cuando estás exhausta del cansancio del día de trabajo y Universidad<sup>79</sup>

La revista *DjMag* (española) de febrero de 2015<sup>80</sup>, ha publicado un artículo donde recoge la voz de 40 Djs españolas. Por orden alfabético ofrecen su experiencia y opinión sobre la actualidad de su profesión, especialmente como mujeres en un mundo musical tradicionalmente masculino. Por ejemplo la Dj y productora Alienata, levantina residente en Berlín, piensa que hay mayor número de mujeres Djs donde reside que en España. Según ella por cada 50 hombres hay una mujer que destaca porque cree que a las mujeres se les exige más. Esta afirmación es secundada por más mujeres Djs de este mismo artículo. Otro de los puntos que trata la revista es la diferenciación de género a la hora de expresar (pinchar) la música. Encontramos una mayoría que piensa que la música no es cuestión de género, y una minoría que con cierto toque esencialista, opina que las mujeres tienen cierta sensibilidad y delicadeza ('toque femenino') a la hora de poner música. En este sentido la Dj bilbaína Les Alborregach (Irati Etxebarria) piensa que es momento de romper clichés y evitar generalizaciones sobre el estilo de las Djs pues:

<sup>79</sup> "Dig me out": [http://www.digmeout.org/texte/Karol\\_eng\\_ges.pdf](http://www.digmeout.org/texte/Karol_eng_ges.pdf) (Consultada 9/02/15)

<sup>80</sup> "Ellas son electrónicas: Caras y cruz de las 'jefas del baile' en el clubbing nacional", *Revista DjMAg.es*. Febrero, 2015: [https://issuu.com/djimages/docs/djimages\\_049/14?e=0](https://issuu.com/djimages/docs/djimages_049/14?e=0) pp. 13- 28. (Consultada 2/02/15)

“Hay tías que son muy cañeras pinchando y tíos muy sensibileros”<sup>81</sup>. Otro dúo bilbaíno que rompe estereotipos en la escena electrónica es el formado por Eva y Lorea -las Tea Party DJ-. Ellas encuentran la forma de cambiar esquemas con un repertorio “bastante macarra”, que va desde la electrónica, trap, EDM, glitch hop, dub step, pero también con su actitud pues en muchas ocasiones terminan sus sesiones tirándose al público, algo que no esperan que hagan dos chicas. Además, animan a su público femenino “a estar en primera línea, a dejarse llevar y bailar a lo loco; a que se despeinen como en un concierto de punk”<sup>82</sup>.

Hay una consideración ‘bífida’ por parte de las mujeres Djs en su relación con los promotores de festivales y clubes: por un lado, las que expresan que “no terminan de tomarlas en serio” y no favorecen su presencia en la escena; y por otro las que declaran que el hecho de ser mujer les confiere una consideración especial por vertiente ‘exótico y sensual’, algo que delata una posible discriminación ‘positiva’ camuflada en un machismo heteronormativo. Tal vez, como dice Alienata, “cuando se deje de usar el género como si fuera algo extraordinario, la escena empezará a sanearse en ese sentido”. Pero hasta que eso suceda no viene mal indagar en las razones del desequilibrio numérico, del machismo en el clubbing, y de los raseros que escrutan el trabajo femenino al máximo mientras lo pagan al mínimo. Si una de las razones es una incorporación tardía y tímida a esta escena, no se explica que dedicaciones tradicionalmente femeninas como ‘cocinar’, ‘peinar’ o ‘coser’ en apenas un siglo se hayan convertido en profesiones altamente cotizadas, reconocidas y mediáticamente masculinizadas. El artículo referido de *DjMag* termina haciendo una serie de conclusiones dejando el discurso en tablas, ni es válido el ‘feminismo exacerbado’ ni el ‘machiruelismo’ (dominio masculino preferente con tintes machistas) a la hora de posicionarse en la escena electrónica. Se reconocen los poderes económicos masculinos que mueven los hilos de las promotoras, productoras, clubes y festivales, tal vez el primer y más importante filtro para frenar o lanzar la carrera de un/a Dj. Finalmente el autor del texto, hace una revisión sobre el discurso esencialista que también impregna este mundo, reivindicando la abolición del trato ‘interesadamente exótico’ que alcanza a las mujeres Djs. Algo en lo que mayoritariamente están de acuerdo las Djs es en lo referente a ser llamadas

---

<sup>81</sup> Emilia Laura Arias Domínguez “Bailad Malditos”, Revista Píkara -25 de marzo de 2015: <http://www.pikaramagazine.com/2015/03/bailad-malditos/> (Consultada 8/05/15)

<sup>82</sup> Ibid.

'diyeisas', muy extendido en Latinoamérica, y que ven como artificial, una diferenciación peyorativa, innecesaria y odiosa. Tan solo a las Djs Pelacha y Cora Novoa, curiosamente las más reconocidas y cotizadas a nivel internacional, les pareció que no les importaba este nombre y que incluso lo veían 'tropical y divertido'.

Muchas y variadas son las maneras de comenzar en el mundo de la música electrónica como Dj. Así, de las lecturas de las biografías de las Djs, he deducido que el contacto con la música grabada, y un fácil acceso a las tecnologías para la música electrónica ha sido determinante en sus carreras para despertar la afición y después la profesión. Por ejemplo, hay muchas Djs cuyo amor por la música lo alimentaron trabajando en importantes tiendas de discos. Es el caso de Vicky Groovy (Palencia, España), según nos cuenta la revista *clubbingspain*<sup>83</sup>; o de Electric Indigo (Viena, Austria), que trabajó durante tres años (1993-1996) en la legendaria tienda de discos Hard Wax. Otros motivos para comenzar a ser Dj fueron el acceso a las colecciones de discos de los padres y el empezar a coquetear con los platos desde casa; o comenzar pinchando en fiestas con amigos. Como vemos se trata de comienzos mayoritariamente en entornos privados, caseros y totalmente autodidactas. Para todas y cada una de ellas, el paso del aislamiento del 'aficionado' a la luz pública como 'profesionales' vino de la mano de apoyos y confianzas externas. Evidentemente, esta puerta en muchos casos fue abierta por hombres pues mayoritariamente fueron y son, los promotores, managers, periodistas, propietarios de clubes, y gestores de la música electrónica de baile. En este proceso de entrada y filtro masculino caben dos posibilidades: la positiva, que valora el trabajo de la artista y no subraya el género para bien o para mal; y la negativa, que carga de prejuicios, paternalismo, discriminaciones, y oportunismo por cuestión de género. Con estas dos caras de la moneda las mujeres Djs se han ido haciendo hueco, y participen o no del discurso y activismo feminista, indudablemente se han visto reforzadas y reconocidas en el trabajo y proyectos feministas del tipo que hemos descrito más arriba. Son muchas las Djs que aún reconociendo desigualdades de género en este campo se cansan de la distinción pública reiterada en entrevistas, prensa, etc. Por ejemplo Marta Fierro aka Eme Dj lo expresa así

Es un mundo de hombres, hay paternalismo... al final es que mucha gente todavía se sorprende al ver a chicas pinchar. Y como lo tenemos ya tan asumido lo del sexismo a veces

---

<sup>83</sup> <http://www.clubbingspain.com/artistas/espana/vicky-groovy.html> (consultada 4/02/15)

no lo tenemos en cuenta. Está bien que la gente se preocupe por si lo hay, pero ya basta de preguntar si es difícil ser mujer y ser DJ<sup>84</sup>.

Otra de las cuestiones que se encuentran en el camino las mujeres Djs es el escrutinio de su trabajo por parte de sus colegas masculinos como parte de esa idea preconcebida de la inutilidad de las mujeres ante las máquinas y aparatos electrónicos. Este prejuicio 'tecnológico' de género origina una serie de inseguridades y/o exigencias extras para una mujer Dj en la cabina, y por esto se ven en muchas ocasiones infravaloradas a pesar de destacar por su esfuerzo. Anja Schneider<sup>85</sup> que fue entrevistada para el documental 'Girls gone vinyl' lo expresa así: "siempre soy bastante crítica conmigo misma, y creo que es algo muy típico de las mujeres, nunca decimos estuvo genial, sino que pensamos en la noche anterior como que fue terrible. Un chico nunca pensaría esto sobre sí mismo"<sup>86</sup>.

Asumiendo que una Dj es una artista (no sólo cuando produce, sino cuando 'interpreta'/pincha) este asunto podría relacionarse bien con el concepto de 'la ansiedad de la autoría' (*anxiety of authorship*), trasladado desde la crítica literaria al campo musical por Marcia Citron para explicar cómo la creatividad musical en las compositoras ha sido minada bajo el canon patriarcal de la música

Naturalmente, las dudas sobre el talento compositivo chocan con el género. Pero las mujeres asumen la creatividad artística desde una posición subjetiva potencialmente diferente a los hombres, al menos en términos de retórica social sobre los propios roles (Citron, 1995: 58)

Otro asunto es el de las mujeres que se enfrentan a la sexualización del género al pasar por la visibilidad pública de la cabina. Son numerosos los testimonios de mujeres Djs denunciando este machismo discriminatorio que potencia una vez más el cuerpo e imagen de las Djs por encima de su técnica o profesionalidad musical. El discurso del uso del cuerpo como 'carnaza' para atraer a público-fans a un club es un tema que levanta ampollas entre algunas Djs. Sin embargo, como otras Djs opinan, mostrar 'tu lado atractivo y sugerente' debería ser una elección no coartada y que tampoco fuese en detrimento de tu imagen

---

<sup>84</sup> Entrevista a Eme Dj en Center Groove (18/01/15): <https://www.centergroove.net/2015/01/entrevista-eme-dj-mucha-gente-todavia-se-sorprende-al-ver-chicas-pinchar/1461#.VLwFrKSx5go.twitter> (consultada, 30/03/15)

<sup>85</sup> Esta mujer además de reconocida Dj en Berlín, residente en el club Watergate, es productora y propietaria de un sello de grabación Mobilee Records, y locutora de un programa de radio local muy exitoso, llamado "Dance under the blue moon". <http://www.clubbingSpain.com/artistas/alemania/anja-schneider.html> (Consultada 18/02/15)

<sup>86</sup> Entrevista para *Girls gone vinyl* 11 de junio de 2011: <https://www.youtube.com/watch?v=-HCZUAhQcHk> (Consultada, 18/02/15).

profesional y técnica, como suele ocurrir. En algún momento de sus carreras, la mayoría de Djs se ven en esta situación de 'mujer objetificada' por promotores, por fans masculinos, o por el sexismo de la prensa. Por ejemplo, Sheyla Whiteley ponía de relieve el artículo de Brian Logan "Provocations. So you want to be a Dj? Let's See Your Legs" publicado el 11 de julio de 1998 en *The Guardian* donde Logan criticaba el sexismo hacia la Dj Rap por la revista *Ministry* (Whiteley, 2000: 4). El testimonio de la Dj Anja Schneider es revelador al respecto cuando respondía a la cuestión de qué era lo peor que le habían dicho nunca desde la cabina: "un chico me pasó una nota que decía, si follas igual que pinchas debes de ser muy buena"<sup>87</sup>. Por supuesto esta declaración podría ser un agradable cumplido para alguna mujer heterosexual pero, de cualquier forma traspasa una barrera para meterse en la parcela personal de la artista mientras está valorando su técnica musical. Si pensamos en el caso contrario, una fan chica que expresara esto a un chico Dj, en lugar de socavar su profesionalidad el chico se sentiría doblemente potenciado por la seguridad sociocultural que ya dispone sobre este tema. Es decir, sobre los chicos no se arroja ningún asunto de género ni 'machismo' a la inversa al unir profesión con sexualidad.

Otro ejemplo novelesco es el caso de Tatiana Álvarez, Dj cubana que vive a caballo entre las Vegas y Los Ángeles, que estuvo durante un año (comenzó en el 2006) vistiéndose de hombre con el seudónimo de Matt Mset, alias Musikillz para lograr consideración: "Decidí que tenía que parecer un chico y ser todo lo contrario a lo que se pudiera considerar sensual. Me vestí con ropa de tío, me puse peluca, disimulé el pecho con un sujetador deportivo muy apretado y abulté mi entrepierna con relleno"<sup>88</sup>. Una historia real que ahora la Warner va a llevar al cine<sup>89</sup>. Esta mujer tuvo que renunciar a su identidad e imagen sexy porque era sistemáticamente etiquetada tanto por el público masculino como por los productores, algo que sólo le hacía sufrir el ostracismo y discriminación sexual en la música electrónica. Su testimonio habla por sí solo:

Quando eres una mujer, siempre hay personas que analizan lo que haces y que piensan que eres estúpida. Cuando eres un hombre, simplemente te dejan en paz (...) Hay un montón de

<sup>87</sup> Entrevista para "Girls..." Ibid.

<sup>88</sup> Emilia Laura Arias Domínguez "Bailad Malditos", *Revista Píkara* -25 de marzo de 2015: <http://www.pikaramagazine.com/2015/03/bailad-malditos/> (consultada 8/05/15)

<sup>89</sup> Ahora, los productores Brian y Mike Medavoy (responsable de la producción de 'Shutter Island' o 'Cisne Negro') van a llevar su pequeña lucha a la gran pantalla. Ella misma supervisará la banda sonora de la película. (Ibid)

mujeres DJs ahora, pero no ganan mucho dinero. Se nos pide más y si llegamos a lo más alto somos sospechosas (...) Cuando me vestía como un hombre, los otros chicos no me miraban por encima del hombro<sup>90</sup>.



Imagen 8.  
Dj Tatiana. A la izquierda  
travestida de chico, a la derecha  
su imagen actual  
Foto de la *Revista Píkara*:  
25/03/15

La Dj bilbaína de 27 años Irati Etxebarria aka Les Alborregach piensa algo parecido “Hay algunos hombres que cuando ven pinchar a una mujer están pensando ‘a ver qué hace esta tía’ y eso, cuando pincha un hombre, no pasa”<sup>91</sup>. Esta joven Dj, que comenzó con la referencia de mujeres Djs conocidas como Eme Dj y Lourdes Madow<sup>92</sup>, trabaja como residente cada semana en la sala Stereorocks de Bilbao, además de haber participado en numerosos festivales, discotecas y clubs, lugares que aún siguen muy masculinizados. Pues como ella asegura

A nivel amateur este mundo es abierto, pero en España trabajar a lo grande como mujer es más complicado, sobre todo sin un padrino. El público más chapado a la antigua desconfía si ve pinchar a una mujer. Tenemos que estar demostrando que somos capaces de hacerlo bien y también mejor que muchos hombres<sup>93</sup>.

Tara Rodgers (Analog Tara) explica desde su experiencia las barreras de género encontradas cuando comenzó en el mundo de la electrónica a finales de los años 90

Quando yo comencé a investigar los métodos de producción, encontré que los espacios donde circulaba el conocimiento – principalmente tiendas de discos y foros de discusión online – estaban popularizados a menudo por hombres que alardeaban de conocimientos técnicos y eran poco serviciales para los recién llegados en ese campo. Muchos hombres fueron comprensivos, pero las culturas de la música electrónica en general parecían desanimar o negar la participación de las mujeres” (2010: 4)

---

<sup>90</sup> Ibid.

<sup>91</sup> Ibid.

<sup>92</sup> Tanto Les Alborregasch como las Tea Party coinciden en señalar como referente a Lourdes Madow. Veterana a los platos y agitadora cultural desde los ochenta en Bilbao. Madow aprecia cierto machismo en los empresarios, por ejemplo dejando entrar a las chicas gratis y cobrando entrada a los chicos. Además, observa el paternalismo y la condescendencia dentro de la profesión, pues cuando trabaja con Madelman, bajo el nombre de “La Pareja Más Deseada”, si hay algún problema técnico, el técnico de sonido, empresario o programador se dirige siempre a él aunque sea ella la que pincha en ese momento. En: <http://www.pikaramagazine.com/2015/03/bailad-malditos/>

<sup>93</sup> Ibid.



Esta cita aclara la importancia que ha tenido para muchas mujeres Djs trabajar en tiendas de discos como lanzadera a la cabina de un club. Otro testimonio de este hecho es el caso de la Dj Susan Morabito una de las pocas mujeres que alcanzó reconocimiento en la escena House gay neoyorquina de finales de los 80 y 90 (véase apartado 2.2)

Susan se trasladó a NY en 1987, y entre tanta actuación ella hizo lo que tantos Djs emergentes suelen hacer: trabajar en una tienda de discos. No satisfecha con trabajar solamente para una, ella abrió su propia tienda de discos en el Greenwich Village de NY. En unos pocos años ella era en el centro como residente en verano del club Fire Islands Pines<sup>94</sup>

El acceso a la música de primera mano, y el contacto directo con material sonoro diverso sin duda alimentó su gusto y conocimiento musical, y la necesidad de expresarlo y compartirlo desde la cabina. Por eso también es complementario en este proceso el que estas mujeres Djs vivieran la escena de club saliendo a escuchar y bailar música y conociendo a Djs que en el camino les alentaran y ayudaran. Pero también es interesante destacar cómo las pioneras en este campo han jugado un papel clave ofreciendo un modelo para las generaciones de mujeres Djs posteriores. Por ejemplo, en Estados Unidos Sharon White (negra y lesbiana) abrió camino en los años 70, la más próxima a ella era Susan Morabito que habla así de su referente

Sharon White fue la primera mujer Dj que rompió en la escena masculina de NY, la primera que tuvo un gran nombre y seguidores. Ella realmente abrió las puertas para todas nosotras. Fue popular y tuvo un talento extremadamente bueno. Ahora, a mi, cuando tenía veinte años, saber que una mujer lo hizo, me dió esperanzas. Eso me hizo darme cuenta de que era posible (Rodgers: 2010: cap. 4)

En España quien ha destacado como propulsora y referente de otras mujeres Djs es la productora, *label manager* (Redsonja Records), promotora de fiestas y Dj Pelacha (Esperanza Camacho)<sup>95</sup>. Como veterana Dj de la escena electrónica madrileña desde finales de los 80 (comenzó siendo parte del equipo del mítico club One), ha dado abrigo a otras chicas Djs nacionales emergentes entre las que destacan la reconocida Cora Novoa, y otras como Anni Frost o Helena Piti, por decir algunos nombres.

---

<sup>94</sup> Web personal de Dj Morabito: <http://djmorabito.com/info.cfm> (Consultada 22/02/15)

<sup>95</sup> Entrevista para Natural Selekted el 2 de octubre de 2014: <http://www.naturalselekted.com/pelacha-reina-del-techno-en-natural-selekted/> (consultada 19/11/14)

Siguiendo con la Dj Morabito, también ha comentado las dificultades que tuvo a finales de los 80 para abrirse camino como Dj en los clubes de NY, siendo un hándicap el hecho de ser mujer y no ser la mejor

Fue duro conseguir trabajo en ese campo en Nueva York. El ser mujer no me ayudó en ese momento. Hubo varios hombres – propietarios de clubes y managers – que me dijeron después que no me contrataron primero porque yo era mujer. Ellos no entendían que una mujer lo consiguiera. Entonces había pocas mujeres. Yo ví más chicos pasando por encima de mí para ciertos trabajos. Yo iba a todos sitios, a los mismos clubes, y alguna gente conseguía trabajo más rápidamente (Rodgers, 2010: cap. 4).

La Dj Rekha<sup>96</sup>, con raíces indúes y afincada en NY está reconocida por el *New York Times* y el *Newsweek* como una de las mujeres más influyentes de la escena musical céntrica de la ciudad (responsable de impulsar el Bhangra en USA), combina su labor como promotora y Dj con el activismo comunitario usando sus eventos para recaudar dinero para los derechos humanos y organizando talleres para enseñar a las chicas a ser Djs. Ella apunta a la socialización machista como causa cultural de la poca consideración de las mujeres en la electrónica. Y anima al empoderamiento de las mujeres desde la infancia para lograr romper el techo de cristal ‘tecnológico y cultural’ que aún aplasta a las mujeres en la música electrónica. Por esto en sus talleres invita a las chicas a tocar los equipos como primer ejercicio básico para disipar miedos adquiridos *a priori* por esa socialización estereotipada hacia las mujeres.

La siguiente entrevista que hace Tara Rodgers (2010, capítulo 4) es a la Dj Mutamasik quien opina que hay una línea de mujeres Djs que explotan su cuerpo por encima de sus habilidades técnicas, lo cual es una pésima imagen para acabar con los estereotipos en la música electrónica, sepultando en ocasiones el esfuerzo de la otra parte de mujeres Djs que no participan de esta muestra. A su vez, Mutamassik denuncia estos modelos de representación como nocivos para los jóvenes, pues mientras son más influyentes que los políticos, están minando las oportunidades de un cambio cultural al respecto.

En muchos casos ser Dj, y tener éxito y reconocimiento para la industria de la música, va asociado al hecho de producir tu propia música. Aunque obviamente requiere de habilidades completamente distintas y de una dedicación personal con un esfuerzo superior añadido. Este apartado de la música electrónica se está viendo enriquecido cada vez más por la participación de las mujeres, en parte gracias a la

---

<sup>96</sup> Información obtenida de la entrevista realizada por Tara Rodgers, 2010: cap 4.

diversificación de las herramientas digitales que han aumentado las posibilidades de acceso a la producción abaratando los costes y derribando barreras, tanto técnicas como burocráticas. Anteriormente a esto, es lógico pensar que la ausencia de productoras haya sido motivada “por el conjunto de prácticas sociales, discursivas y materiales” (Farrugia, 2012: 138) que ha promovido una industria de dominación masculina. Pero, si bien al igual que los otros apartados (managers, propietarios de clubes, Djs) están mayoritariamente ocupadas por hombres y favorecen el trabajo y visibilidad masculina, estamos siendo testigos de la existencia de otros escenarios paralelos al *mainstream* que relatan otros discursos. Definitivamente, el advenimiento de las tecnologías digitales en la música han capacitado a una sola persona para

Adoptar múltiples roles musicales, o poner en juego un número de personalidades previamente discretas. El uso de los secuenciadores, los samplers, y otras tecnologías digitales han extendido este despliegue de subjetividad performativa (Gilbert y Pearson, 1999: 117)

Esta especie de ‘nuevos juglares’ tecnológicos (capaces de construir, componer e interpretar su propia música) como sugieren Gilbert y Pearson (1999: 118) parafraseando a Jacques Attali, encuentran sus conexiones con la economía política promulgada por el movimiento punk. Es decir, tener y controlar los medios de producción, emitir las grabaciones a través de una profusión de pequeños sellos independientes y la distribución a través de las redes sociales, lo que definitivamente quita de enmedio a los mecanismos opresores y segregacionistas para las mujeres en la música electrónica.

Rosa Reitsamer describe al Dj actual como “un híbrido entre músico inspirado, intérprete persuasivo, genio del mercado, y estrategia del negocio” (2011: 28), pues su éxito económico no solamente consiste en pinchar en un club sino también en producir música, realizar grabaciones, la promoción artística a los medios, organizar los eventos de los clubs donde vas a pinchar y llevar sellos de grabación o dirigirte a ellos para lanzar tus producciones. Es interesante cómo Reitsamer, basándose en el campo teórico de Bourdieu sobre la producción cultural, sugiere cómo las fronteras entre arte y comercio en el trabajo de un Dj tienden a disolverse; y cómo los Djs adscritos al ‘subcampo de producción cultural restringida’ (en su estudio de la escena Techno y Drum&Bass de Viena) siguen una lógica de ‘economía antieconómica’ “que se manifiesta en el rechazo de la economía y la

acumulación de capital simbólico y cultural” que opera en muchas ocasiones gracias al ethos DIY. Este ejemplo de estudio realizado por Reitsamer se ajusta completamente a los casos de estudio de esta tesis, y más generalmente a muchas Djs, nacionales e internacionales, que independientemente de sus géneros musicales aparecen representadas bajo esta política de acción autónoma. Todo esto se contrapone y contrasta con el ‘subcampo de producción de masas’ basado en una industria musical globalmente organizada por un conglomerado de unos pocos medios de comunicación. Aquí es donde tiene lugar “la producción y venta de bienes culturales, y como resultado, los productores culturales tienen éxito comercial porque su objetivo es hacer ‘el negocio de los bienes culturales como otro negocio’ (Reitsamer, 2011: 29). Esta autora hizo un análisis sobre la auto-(re)presentación de 18 Djs (10 chicos y 8 chicas) trabajando en la escena Techno y Drum&Bass de Viena desde los años 90

Para mostrar cómo definen estos Djs sus roles creativos y el desarrollo de sus carreras (este análisis) ilustra la importancia que estos Djs suscriben a las escenas de redes de trabajo y sus estrategias para autopromocionarse y lograr trabajo regular en los clubes nocturno, así como el rol de la producción musical y el lanzamiento de grabaciones en la ayuda de hacer la carrera de Dj económicamente exitosa (Reitsamer, 2011: 29)

Reitsamer concluye, tras su estudio y entrevistas a estos Djs, que los chicos encontraban una red de trabajo ‘masculina’ y basaban su auto-presentación en ‘la suerte y la oportunidad’ de comenzar y desarrollar sus carreras en los clubes, considerándose así co-fundadores de la escena Techno en Viena. Por el contrario, las chicas se encontraron excluidas de esa escena informal de ‘red de trabajo masculina’ y su auto-presentación se basaba en la auto-organización y el trabajo (2011: 34).

Es claramente evidente en esta narrativa el hecho de que los colectivos de Djs y las élites organizativas pueden ejercer una influencia considerable sobre las carreras de los Djs desconocidos, cuando los actores en estas escenas informales de redes de trabajo pueden extender invitaciones para interpretar en sus clubes nocturnos o no. Esta clase de inclusión o exclusión es instrumental en la definición y distribución del capital simbólico en las escenas musicales -capital que los Djs pueden obtener solamente a través del reconocimiento y valoración de sus colegas y de los otros actores de la escena (Reitsamer, 2011: 33)

Las dificultades en las que se encuentran muchas mujeres no sólo se encuentran en el desarrollo de su carrera en los clubes como Dj, sino también en la producción de música. Igualmente Reitsamer encuentra determinante la unión producción musical y edición para lograr el éxito como Dj en cualquier sello, pues es lo que definitivamente avala su calidad y asegura mayor número de contratos para pinchar. Para corroborar las desigualdades entre chicos y chicas Djs en relación al

apartado de la producción y edición musical se apoya de nuevo en las declaraciones de sus entrevistados. Así, mientras la mayoría de los chicos Djs simultáneamente pinchaban y producían música, en el momento de su estudio, también realizaron más grabaciones que sus colegas femeninas (2011: 36). La declaración de una de las Djs enumera las tres razones por las que un/a Dj debe entrar en el estatus de productor/a para realizar y lanzar grabaciones: 1) transforma su capital (sub)cultural en producto; 2) puede incrementar sus oportunidades de ser contratado para sesiones en un club, y 3) al producir música se distingue del resto que no lo hace (Reitsamer, 2011: 37). Aunque definitivamente tiene las ventajas señaladas anteriormente, la mayoría de los Djs fuera del *mainstream*, coinciden en afirmar los bajos beneficios que adquieren de sus grabaciones (ya sea editadas de forma externa o creando sus propios sellos), siendo su trabajo como Djs su principal fuente de ingresos y lo que les permite vivir de eso.

Como vamos viendo a lo largo de este trabajo, son muchas las mujeres que toman parte en este 'subcampo de producción cultural restringida' a través del capital cultural y simbólico que promueven sus actividades como Djs, productoras, promotoras, etc. La actividad DIY se lleva a cabo sirviéndose de las redes sociales y las plataformas online para difundir y vender su música, así como para promover sus propios eventos personales y/o colectivos. De esta forma han terminado evadiendo a la industria musical dominante y para abrirse camino han generado sus propias vías de negocio y expresión alternativas. La realidad que intento documentar en esta tesis es el testimonio de que existe una escena de música electrónica producida, pinchada (y en algunos casos organizada) por mujeres que a menudo no aparecen en el circuito de masas (probablemente tampoco sea ese su interés, en algunos casos) pero que lleva años elaborando un trayecto sociomusical con esfuerzo, público y logros. Como en otros campos musicales, el trabajo de muchas mujeres en la música electrónica está impregnado de activismo feminista y social, seguramente motivado por una necesidad personal y política a la que no se tienen que enfrentar los hombres acomodados en el patriarcado.

Las 40 mujeres Djs entrevistadas para la revista *DjMag* de febrero de 2015<sup>97</sup> coincidían en declarar que la escena clubbing sigue siendo machista en España y en el resto del mundo, al igual que lo es la industria de la música. Aunque este dato no es muy alentador hacia un cambio en la consideración desigual del género en la música electrónica ‘oficial’, las vías alternativas que van creciendo alrededor están logrando una escena electrónica contestataria y divergente a la dominante, donde las mujeres (y sus subjetividades infinitas) aparecen despreocupadas de la estadística y la industria que no las representa. Si bien, estas alternativas no terminan con el problema de la desigualdad de las mujeres Djs, mientras éstas no participen mayoritariamente del “modelo empresarial competitivo neoliberal” (Retisamer, 2011: 40).

## RESUMEN

¿Es necesaria aún la existencia de propuestas separadas que fomenten el trabajo de mujeres en la escena electrónica? O, por el contrario esto ¿interrumpe la inclusión de las mismas en los circuitos ‘oficiales’? Si es así ¿por qué hay tan poca representación de mujeres en festivales de música electrónica nacionales e internacionales? ¿Denota esto una masculinización resistente en la actualidad? O ¿los factores de exclusión están marcados por otras vías como por ejemplo los canales de difusión: revistas electrónicas, prensa, crítica, etc.? Son preguntas familiares en los estudios sobre las actividades de las mujeres planteados desde una perspectiva feminista.

Una primera conclusión del estudio realizado en este capítulo es que aunque la escena electrónica siga siendo ampliamente masculina y siga teniendo tintes machistas, el número/la presencia de mujeres Djs, productoras, promotoras, etc. de proyección internacional es cada vez mayor. En parte, este aumento participativo se debe al apoyo y hermanamiento entre Djs que ha proporcionado nuevos modelos de representación para las mujeres en relación a las tecnologías de la música. Con la colectivización como plataforma de intercambio han surgido otras formas de romper el hermetismo masculinista de la electrónica por parte de las mujeres, inspiradas por

---

<sup>97</sup> “Ellas son electrónicas: Caras y cruz de las ‘jefas del baile’ en el clubbing nacional”, *Revista DjMAg.es*. Febrero, 2015: [https://issuu.com/djimages/docs/djimages\\_049/14?e=0](https://issuu.com/djimages/docs/djimages_049/14?e=0) pp. 13- 28. (Consultada 2/02/15)

el feminismo DIY del movimiento Riot. En esta labor ha sido determinante el fácil acceso y poder de expansión de Internet, gracias al cual muchas artistas han salido de la virtualidad para generar eventos, espacios de trabajo, festivales y documentales capaces de visibilizar a muchas mujeres Djs que no alcanzaban los 'circuitos oficiales' de la escena electrónica. Además, los recursos para generar un discurso analítico sobre las representaciones de género están ahí, más presentes que nunca gracias a la repercusión masiva de Internet, donde revistas, tiendas de música, radios en *streaming*, etc. ofrecen herramientas de intercambio y poder para incrementar elpreciado capital social y cultural para las mujeres dentro de la música electrónica y la cultura Dj. Como hemos visto tras los ejemplos citados, son características comunes en los colectivos: una sensibilización hacia la deconstrucción del género, la raza, la nacionalidad, etc.; una multidisciplinariedad que oscila entre las artes visuales y sonoras; y una preocupación feminista/queer por generar espacios de representación urbana desde el ocio nocturno y la cultura Dj.

Tras este bloque, capítulo 3, comprendemos la importancia que adquieren modelos de representación 'activos' para las mujeres Djs en la música electrónica como propulsores de espacios de resistencia e inclusión cultural y laboral. El alistamiento de colectivos, eventos, etc. sólo puede servirnos para entender la formación de una red mayor que interconecta todos los nombres para ofrecer una multiplicidad de subjetividades, estilos, intereses necesarios en esta escena musical electrónica. Hemos visto la importancia que han adquirido en particular las mujeres (queers) en la creación y promoción de locales y colectivos en relación a la música electrónica. Esto está significando un auge de la cultura de club lesboqueer que amplía y genera un espacio de acción para la cultura Dj de estas mujeres, mientras suscribe una escena interesante para abrigar las subculturas queer de chicas.

Ahora ya podemos dirigirnos hacia el siguiente bloque para conocer el contexto de la cultura de club donde se ubican estos 'nombres', concretamente desde el activismo postfeminista/queer, donde los casos de estudio en España dejan de ser fenómenos aislados para participar del conglomerado sociocultural emergente alrededor del mundo occidental.





## **BLOQUE III**

### **CASOS DE ESTUDIO. CONTEXTO Y TRAYECTORIA**



El bloque tres está dedicado a exponer los casos de estudio encontrados en España en relación a la cultura de club, la música electrónica y la identidad postfeminista y queer. Previamente veo oportuno discutir en qué sentido hablamos de ‘escena’ y ‘subcultura’ queer, términos en los que se basa el análisis contextual de los casos de estudio aquí planteados. Dividido en dos capítulos, en el capítulo 4 discutiremos en qué sentido la cultura de club supone un escenario idóneo para la configuración y expresión de identidades, centrándonos en la especificidad del entorno queer. Después nos desplazaremos a conocer las peculiaridades de la escena postfeminista/queer en la música electrónica germinada por los colectivos de este estudio. En el capítulo 5 describo la génesis, desarrollo y evolución de *LesFatales* y *Miss Moustache*, colectivos españoles estudiados que sirven como testimonio de la realidad donde se inscriben los discursos teóricos planteados en los capítulos anteriores.



## CAPÍTULO 4 - ESCENA VS SUBCULTURA EN LA MÚSICA ELECTRÓNICA

Los actos de consumir o producir música son profundamente significativos para muchas personas - nos ofrecen la oportunidad de saber quiénes somos, la cultura en la cual estamos inmersos, y los valores a los cuales nos adherimos

Johansson (2009: 1)

Según Johansson, en el acto de producir y consumir música es donde tienen lugar las construcciones y significantes (en relación a las tendencias estéticas, identidad, raza, clase, género...) de los diferentes colectivos sociales. Es decir, “La música popular, en este sentido, es una forma cultural que produce activamente discursos geográficos y puede ser usada para entender relaciones sociales más amplias y tendencias, incluyendo la identidad, etnicidad, adhesión a un lugar, economía cultural, activismo social, y político” (Johansson, 2009: 2). En torno a la música popular se han manifestado multitud de subculturas mientras articulaban su resistencia a la cultura dominante y la política opresora. La formación de las subculturas ha supuesto en cada momento histórico y contexto una forma diferente de expresar la identidad colectiva. En este proceso, la música es un agente cohesionador y estructurador que funciona en la formación de la identidad en interacción con los oyentes. Uno de los escenarios que favorecen este proceso de construcción identitario es el club. Mediante la actividad musical que tiene lugar en los clubs se vertebran y articulan todos los componentes necesarios para generar una escena concreta con sus particularidades socioculturales específicas.

No es mi intención discutir aquí sobre valores de autenticidad y jerarquización en la cultura de club, sino más bien, identificarla como un devenir relevante en la formación e intercambio de identidades de género. Sin entrar en un estudio comparativo, excluyente o exhaustivo de la cultura de club en España, mi objetivo es situar los parámetros necesarios para entender los significados socioculturales que se estructuran en una escena de club, que bien puede ser la escena queer y postfeminista.

#### 4.1. Subcultura Queer y escena: Justificación y contexto.

El estudio de las subculturas comenzó en los años 20 del siglo XX con la denominada escuela de Chicago (Whyte, 1943: *Street Corner Society: The Social Structure of an Italian Slum*; y Cressy, P. G. 1932. *The Taxi-Dane Hall*). En ese momento el objeto de estudio se centraba en la delincuencia y los comportamientos antisociales de los jóvenes. 50 años después, la escuela de Birmingham (Hebdige 1991 [1979]) planteaba los estudios de las subculturas según la relación entre jóvenes, música popular, acción social, e identidad colectiva (mods, teddy boys, rockers, etc...).

Sin embargo, estos estudios subculturales han sido discutidos (McRobbie 1994; Driver 2007; Halberstam, 2005) porque principalmente se basaban sobre hombres blancos, heterosexuales y de clase trabajadora; mientras dejaban fuera, entre otras cosas, la especificidad de las mujeres. A partir de los años 90 se ha replanteado esta cuestión, y desde los estudios post-subculturales se ha aplicado una perspectiva analítica de las subculturas como constructos reflexivos y procesos autoconscientes fuera de ser formaciones homólogas<sup>1</sup>.

No obstante hasta ahora no se había tratado aún académicamente la existencia y particularidades de las subculturas queer. Será Judith Halberstam la que avance un estudio sociológico de las subculturas musicales queer norteamericanas, ya que:

Las subculturas queer ilustran vívidamente los límites de las teorías subculturales que omiten la consideración de la sexualidad y los estilos sexuales. Las subculturas queer no pueden solo tener lugar en relación a la cultura de los padres, y tienden a formarse tanto en relación al lugar como al género de la expresión cultural, y finalmente, ellas se oponen no solo a la hegemonía de la cultura dominante, sino también al *mainstream* de la cultura gay y lesbiana (2006: 8)

Judith Halberstam acentúa la importancia de las subculturas queer como un punto de resistencia cultural al voraz *mainstream*. Pero advierte del poder mediático que éste presenta en sus formas ‘voyeristas y predatorias’, pues “La cultura del

---

<sup>1</sup> Bibliografía extensa en relación al estudio de subculturas desde la cultura de club, las nuevas tribus o la escena: Club Cultures (Thornton 1995), The Clubcultures Reader (Redhead et al. 1997), The Post-subcultures Reader (Muggleton and Weinzierl 2003), After Subculture (Bennett and Kahn-Harris 2004), Music Scenes (Bennett and Peterson 2004) and Youth Cultures: Scenes, Subcultures and Tribes (Hodkinson and Deicke 2007). (Citado en Taylor, 2013: 197)

mainstream dentro del posmodernismo debería ser definida como el proceso por el cual las subculturas son a la vez reconocidas y absorbidas” (2006: 4).

Es por esto, que uno de los principios activistas de la cultura queer es la oposición a la comodificación a la cultura comercial existente entre la comunidad gay y lésbica, la cual ha restado su poder subversivo y reivindicativo. En el contexto de la música electrónica, este principio se dirige a generar otros espacios socio-musicales al margen del ocio comercial, ya que la expresión de la sexualidad y la construcción de la identidad son agentes culturales que se refuerzan en interacción con la música, es decir en el espacio de la cultura de club.

Rebekah Farrugia no considera que las mujeres constituyan una subcultura dentro de la música electrónica por la diferencia de edades, política e intereses. Además, ella también cree que no pueden ser categorizadas como un único grupo colectivo con unos intereses que se diferencien así mismos de la sociedad dominante (2012: 23). Sin embargo, los casos de estudio de la presente tesis discuten ampliamente esta afirmación y prueban, desde un enfoque queer, que estos colectivos de Djs dentro de la música electrónica si constituyen una subcultura, una subcultura queer. Tanto *LesFatales* como *Miss Moustache*, Djs y público, participan de unos mismos intereses socioculturales que como se demuestra, se oponen en varios puntos a la cultura dominante (consumo de música comercial, vestir conforme a la moda normativa, etc.).

He de puntualizar que aunque las componentes de ambos colectivos se unen en una misma lucha: visibilizar a mujeres Djs, fomentar una música electrónica al margen de las imposiciones comerciales y generar un espacio libre y cómplice con la diversidad sexual (especialmente la lésbica); *Miss Moustache*, en contraste a *Lesfatales*, no participa abiertamente de la estética y política queer. Pero no obstante, he de decir que la fiesta *Miss Moustache* en definitiva se adscribe a una perspectiva postfeminista dentro de la escena de la música electrónica en España, como veremos más adelante.

Un aspecto interesante que se desprende de los casos de estudio de esta tesis es la afluencia de público intergeneracional, dato que rompe con la asociación juventud/subcultura. Como dice Halberstam “finalmente las subculturas queer nos

ofrecen una oportunidad para redefinir el binarismo entre adolescencia y adultez que estructura tantas investigaciones dentro de las subculturas” (2006: 9).

Las subculturas de lesbianas/queer se escapan de este binarismo normativo pues no cumplen las expectativas tradicionales sociales de reproducción, y modelo matrimonial. Además, como he podido observar en mi trabajo de campo, sobrepasan la etapa de juventud pues siguen participando de las subculturas en la madurez. Esta forma de escapar de los valores tradicionales supone una deconstrucción clara del género, donde las lesbianas/queer ofrecen “un cuestionamiento de esquemas de pensamiento binarios (homo/hetero; hombre/mujer; naturaleza/cultura), y del propio concepto de ‘verdad’ aplicado a los sujetos, las identidades o las sexualidades” (Sáez, 2004: 86).

Esta resistencia al patriarcado a través de la cultura de club a mi entender genera una subcultura de mujeres (lesbianas, queer, etc.), que como he dicho anteriormente queda vinculada por una serie de identificaciones sexuales y de género donde la música (electrónica) juega un importantísimo papel cohesionador.

Algo en lo que han coincidido la mayoría de los sociólogos es que la música popular es un recurso poderoso a lo largo de nuestra vida diaria en relación a la producción de identificaciones colectivas, y prácticas de resistencia. Por ejemplo Tia de Nora encuentra en la música (popular) un agente influyente en la autoconstrucción (cuerpos, emociones) de las personas. Y en esta tarea le otorga una importancia extra al papel del Dj, pues:

La habilidad para explotar los poderes sociales de la música es fundamental para cualquier Dj mañoso. En efecto, uno de los mejores laboratorios naturales para observar bandas sonoras en *tracks* sociales y psicosociales – trayectorias de sentimiento, modos de agencia- es el humilde karaoke de la noche (De Nora, 2000: 17)<sup>2</sup>.

En efecto, la música electrónica que elegimos para unirnos en un mismo baile en nuestro ocio nocturno alcanza de lleno nuestro potencial de subjetivación mientras la consumimos y nos la reapropiamos cargada de significados. Como vamos viendo a lo largo de este texto, la música electrónica escogida por estos colectivos tiene la intención expresa de diferenciarse de la EDM (Electronic Dance Music) más comercial y asociada al *mainstream* cultural (véase apartado 1.6.5.).

---

<sup>2</sup> The ability to exploit music’s social powers is fundamental to any disc jockey’s craft. Indeed, one of the best natural laboratories for observing soundtracks as they are converted into social and social psychological tracks, into action – feelings trajectories, modes of agency, is the humble karaoke evening.



Por lo tanto, en este sentido consideraré que estamos tratando con una subcultura queer que a la vez que se desarrolla y evoluciona consigue no quedar absorbida por el negocio comercial del ocio nocturno, pues muy al contrario surge como resistencia al mismo. En su lugar viene a ofrecer alternativas espacio-temporales para la expresión identitaria y sexual. Esta escena queer de música electrónica puede ser como una audiotopía, es decir “un espacio comprendido y producido por un elemento musical que ofrece al oyente y/o músico nuevos mapas para re-imaginar el mundo social presente” (Kun, 2005: 22-23).

Como dice Susan Driver (2007) hablando de las subculturas queer de chicas norteamericanas, lo cual vale perfectamente a nuestro contexto español:

Para muchas chicas, el término *queer* provee de maneras de comunicar la contingencia del lenguaje en relación a sus subjetividades. Estas chicas están utilizando modos dialógicos y performativos de comunicación para articular sus deseos específicos, mientras al mismo tiempo, intentan salir de la habitación de la ambigüedad y la incertidumbre (2007: 28).

Probablemente esta nueva forma de empoderamiento epistemológico se aplique eficazmente a estas subculturas contemporáneas queer de chicas que “extraen significados de múltiples sitios de la música popular, desdibujando categorías de distinción estilística” (Taylor, 2013: 199).

Esta apreciación será documentada más adelante, donde veremos cómo los estilos musicales electrónicos usados por las Djs, que acuden invitadas a las sesiones de los colectivos de estudio se acercan a una estética y proyecto musical muy alejados del gusto comercial. Además, algunas tienen la impronta de generar su propio estilo musical electrónico, asociado a características contraculturales y subversivas también en relación al género y sexualidad. Por ejemplo, Karol aka Elektroduenda, cofundadora del colectivo *LesFatales* denomina la música que ella pincha como “Elektrovarieté”. La Dj Sügüs, invitada local de *LesFatales*, pincha “Rockindidance”. Y las Djs internacionales invitadas por *LesFatales* Katja Gustafsson de Suecia, y Dj Rescue de Grenoble (Francia), denominaron su música como “Dirty Electro” y “Electro Booty Queer” respectivamente. Esta idea además, es totalmente activa en la producción de una escena queer electrónica donde las Djs toman parte, transformando en diversas direcciones la norma cultural dominante<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Taylor (2013) expone la consideración de multigéneros dentro de la música queer, bebiendo todos ellos de las fuentes de la música popular urbana existente (pop, punk, rock..) pero persistiendo como ejemplos de la transformadora acción contracultural (queercore punk, dykecore)

Sarah Cohen sugiere que el término 'escena', a diferencia del de 'subcultura' o 'comunidad', reconceptualiza la actividad musical dinamizando el contexto local donde tiene lugar (Taylor, 2012a). Por este motivo veo más adecuado para la narrativa de esta tesis considerar como descriptor el término 'escena'. Pero quiero subrayar que la actividad musical urbana que describo no se limita a un contexto local específico, esta fluidez de espacios y contenidos se mueve en concordancia con la flexibilidad de la identidad queer.

Para introducir el concepto de 'escena' en el contexto de este estudio, y en relación a la música electrónica, es válido considerar que:

La música popular, en este sentido, es una forma cultural que produce activamente discursos geográficos y puede ser usada para entender relaciones sociales más amplias y tendencias, incluyendo la identidad, etnicidad, adhesión a un lugar, economía cultural, activismo social, y políticas (Johansson, 2009: 2).

Podemos otorgarle un sentido espacial a la palabra 'escena' para entenderla como la localización donde los grupos de producción y consumo cultural se reúnen para producir e intercambiar tendencias musicales, estéticas y comportamientos (Bennet, 2004). Esta localidad se puede apreciar en la asiduidad y continuación con la que *LesFatales* (Barcelona) y *Miss Moustache* (Madrid) realizan sus fiestas, generalmente en el mismo club, donde convocan a su grupo de seguidores y gente afín. Este paso, en términos generales es lo que puede generar una escena concreta en torno a un género de música determinada. En una misma ciudad se mueven así diferentes escenas en un rango amplio de géneros musicales.

Pero, ciertamente lo que a mi entender genera además una escena electrónica queer es la idea de tematizar cada encuentro con un *happening* y/o *performance* (véase glosario) concreto, distintivo de estas fiestas temáticas y diferenciador de otras escenas de música electrónica. Además, se cohesiona la idea de escena musical con el trabajo de las Djs, tanto residentes como invitadas, que ofertan un tipo de música electrónica más cuidada y exclusiva, fuera de lo entendido como EDM comercial.

Straw (1991) usará el término escena como un modelo de análisis académico<sup>4</sup>. Esta nueva vertiente investigadora tendrá en cuenta el estudio del

---

<sup>4</sup> Anteriormente al concepto de escena como modelo de análisis se contemplaron otros parámetros, como el de comunidad, es decir "el sentido de unidad a través de una yuxtaposición de música, identidad y lugar"; o el concepto de subcultura evolucionado desde la escuela de Chicago, años 60,

significado social de la música, considerada como un recurso contemporáneo en el día a día de la vida. Así, este planteamiento permite abarcar las relaciones sociales con más alcance y más dinámica que en el contexto de la subcultura. En este caso, los miembros de una determinada escena no serán necesariamente restringidos según la clase, la etnia o el género, aunque puede que atraviesen todos estos términos. Además, la escena abarca un rango mucho mayor de sensibilidades y prácticas que la subcultura, por ejemplo las relacionadas con el consumo de la música y las posibilidades para la construcción de la identidad que emergen de aquí (Bennet, 2004: 226).

En cuanto a la tricotomía que Bennet (2004) plantea de la escena: local, translocal y virtual, apuntaré que nuestros casos de estudio participan de alguna manera de las tres sin llegar a ser específicamente ninguna de ellas.

Tanto *LesFatales* como *Miss Moustache*, surgen en capitales, Barcelona y Madrid respectivamente. En estos lugares se desempeña con relativa frecuencia su actividad musical (al menos cada dos meses), lo que indiscutiblemente genera un grupo de miembros asiduo a estas fiestas, ya que suelen hacerse en el mismo club. Por este motivo, podemos hablar de una escena queer local. Pero además, estos colectivos participan de la idea de translocalidad en el momento que se desplazan a otros clubes o eventos organizados fuera de su localidad, haciendo intercambio de fiestas entre las ciudades nombradas por dichos colectivos. También se puede considerar una escena queer translocal al confluir en ella otras Djs venidas de diferentes puntos de Europa. Como veremos, la idea de colectivo se amplía con invitaciones y colaboraciones de otras Djs traídas a cada evento.

En cuanto a la escena virtual, tanto *LesFatales* como *Miss Moustache* fomentan un foro de encuentro en Internet para los miembros asistentes a las fiestas.

Podemos considerar la proyección de la escena virtual por el uso que hacen de las redes sociales como Facebook. Con esta herramienta anuncian y promueven los eventos para conseguir la participación de público posible asistente que tal vez reside en otras ciudades diferentes y son seguidores a distancia. Es entonces virtualmente como se contacta con los asiduos a estos eventos, ya que la información y apertura de listas para acudir es a través de la red de Facebook.

---

hasta la escuela pos-Birmingham “como un medio de entender la apropiación colectiva y uso de la propia música” (Bennet, 2004: 224).

También hay una comunicación virtual a través del muro de Facebook, donde por ejemplo, Rafaela Gneco organizadora de *Miss Moustache*, casi a diario cuelga diferentes noticias relacionadas con el mundo lésbico. Ella misma me decía que recibe muchos mensajes privados con comentarios relativos a las fiestas (entrevista personal, 14/11/14).

Los sujetos participantes en las fiestas organizadas por ambos colectivos funcionan así como agentes estéticos donde “La música es parte del material cultural a través del cual las ‘escenas’ son construidas, esas escenas que permiten diferentes tipos de agencia, diferentes clases de placer y formas de ser” (De Nora, 2000: 123).

Efectivamente, de acuerdo a la cita de Tia De Nora, la música funciona como un mecanismo de producción de escenas donde los sujetos se configuran a la par de estructuras sonoras, estilos, estéticas, comportamientos, sentimientos y dimensiones corporales y audiotopías músico-eróticas.

#### **4.2. Preámbulo: la cultura de club y su poder de (de)construcción identitaria**

La música es un mecanismo o recurso con el cual la gente autoregula como agente estético, sus sentimientos, pensamientos y actos existenciales en el día a día de sus vidas

De Nora (2000: 62)

Más allá de ser una arte decorativo y lúdico, la música popular es un medio poderoso de orden social. Por este motivo no es de extrañar que la cultura de club haya generado espacios y estructuras políticas donde los sujetos encuentran sus propias formas de subvertir normas y evadir sus fatigas diarias. El escenario que propicia esta cadena de significados y *affordances*<sup>5</sup> no es otro que el club, el espacio donde se desarrolla la música electrónica. “Los clubes proveen de escenas para la construcción y un mutuo (des) reconocimiento de identidades a través de significados negociados en las prácticas sociales” (Rief, 2009: 171). Pero la cultura de club<sup>6</sup> se ha ido macerando a través de la música grabada a su paso por los

---

<sup>5</sup> Véase apartado 2.1.1.

<sup>6</sup> Sobre este tema hay bastante bibliografía en lengua inglesa y para contextos angloamericanos. Por ejemplo, el texto de Silvia Rief, *Club Cultures: Boundaries, Identities and Otherness* (2009) se acerca a la cultura de club londinense para establecer los criterios en la configuración de las diferentes escenas desde una perspectiva postestructuralista y postsubcultural. Fiona Hutton en *Risky*

estilos de música popular surgida para el baile, desde el twist de los años 60, el rock y el pop posteriores hasta llegar a la música electrónica actual. Tal y como sugieren Brewster y Broughton la unión de las salas de baile al concepto de cultura de club se forjó mientras el vinilo desplazaba a los músicos en directo. A la vez, sucedía en ciudades donde acceder a la música moderna era posible gracias a los clubes antes que a través de las emisoras de radio politizadas por el gobierno

Hasta ese momento, el Dj no había sido más que un mero funcionario en los procedimientos de la noche. Era alguien de quien los propietarios dependían para mantener el club animado hasta que la siguiente banda preparaba su equipo. No obstante, se convertiría con rapidez en el centro de la noche.

En Gran Bretaña es donde ocurrió primero. La cultura de clubes en el Reino Unido casi siempre ha estado bastante avanzada en comparación con la estadounidense, incluso cuando musicalmente, en algunas ocasiones, se había quedado atrás (...) En el Reino Unido, donde la radio todavía parecía ser en gran medida un brazo de la política social del gobierno, la única manera de escuchar las excitantes canciones provenientes de Estados Unidos era salir por la noche (2006: 73).

Y estos estilos de música de baile no eran otros que legados de la música negra (del R&B al Twist y al Rock and Roll), con una gran carga sexual y desinhibición corporal, seguido por esto de la controversia y censura por parte del puritanismo conservador. Así, el estilo subversor del twist “eliminó los estrictos rituales controlados de las pistas” a la vez que “preparó el camino a un nuevo tipo de club de baile” (Brewster y Broughton, 2006: 72).

Otra resistencia a la naciente cultura de club fue la ofrecida por la Unión de Músicos en Reino Unido, amenazados por el éxito de la música grabada

Al principio la Unión quería erradicar la práctica; entonces aceptó la regulación; después fue apaciguada recibiendo un porcentaje de los millones de libras recaudadas de los derechos de autor; y finalmente se resignó al hecho de que la música grabada era lo que mucha gente quería (Thornton, 1995: 2).

Pero ¿qué es la Cultura de Club? Thornton nos sugiere que en un sentido coloquial ésta expresión se refiere a las culturas de jóvenes (*clubbers* o *ravers*, definidos a sí mismos como contrarios a la cultura de masas del *mainstream*) que frecuentan un espacio para bailar

---

*Pleasures? Club Cultures and Feminine Identities* (2006) se centra en el estudio de las identidades de las mujeres (hetero) en relación a la ‘actitud, el placer y el riesgo’ en la cultura de club inglesa. Sarah Thornton en *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital* (1995), fue la primera en establecer un discurso teórico desde el postestructuralismo en relación a la cultura de club como culturas *del gusto* según las ideologías subculturales de Bourdieu. Y por último, Fiona Buckland con *Impossible Dance: Club Culture and Queer World-Making* (2002), describe los clubs queer de NY como lugares seguros y necesarios para la construcción de ‘las historias de vida’ queer; una cultura de club donde ‘el baile social improvisado’ es un mecanismo vital de los sujetos para la construcción de su identidad.

Las culturas de Club están persistentemente asociadas con un espacio específico, el cual está continuamente transformando sus sonidos y estilos y regularmente testificando el apogeo y exceso de las culturas jóvenes. Las culturas de club son culturas del *gusto*. Las multitudes de club generalmente se congregan sobre la base de su gusto compartido en la música, el consumo de medios de información comunes y, lo más importante, su preferencia por la gente con gustos parecidos para ellos mismos (1995: 3).

Las culturas *Dance* por tanto se describen como ‘culturas del gusto’ que según Thornton “se caracterizan por continuas disputas sobre el gusto legítimo y la lucha por el capital simbólico a través de las ideologías subculturales modeladas sobre el concepto de distinción de Bourdieu” (Rief, 2009: 171).

De esta manera la cultura de club dará paso a nuevas relaciones con el sonido, la economía del ocio y del trabajo, y la arquitectura social y urbana de las ciudades. Además se convierte en un espacio de institucionalización de los cuerpos, la sexualidad y el género, por tanto un lugar de interés subversivo para las identidades no reconocidas socialmente. Para nuestros casos de estudio, la cultura de club supone una actividad de producción cultural e identitaria que se lleva a cabo de forma programada e intencionada.

La mayoría de los autores (Kyrou, 2006; Blanquez, 2006; Brewster y Broughton, 2006) sitúan el origen de la cultura de club a finales de los años 80 del s. XX. Este momento coincide con el auge de la llamada *dance music* en Estados Unidos y Reino Unido y la eclosión de la música *disco*. Pero sin embargo, como he anotado anteriormente, ya se podía hablar de una cultura de club en el Reino Unido en los años 60, primero con el twist y posteriormente con el auge del *Nothern Soul* y la organización colectiva de jóvenes británicos alrededor de este estilo<sup>7</sup>. Sin duda, en este primer paso hacia una nueva forma de entender el ocio, se sentaban las bases para darle un sentido reivindicativo y grupal a la naciente cultura de club. Los chicos de clase trabajadora (mods) se desplazaban a los clubes (del norte de Inglaterra: Manchester, Wigan) donde se escuchaba esta música *underground* traída de Norteamérica (Chicago, Detroit, Filadelfia) con el ánimo de evadirse de los problemas cotidianos. Lejos de ocupar un lugar comercial, esta contracultura servía a este grupo de sello identitario, a la par que los jóvenes construían una sólida

---

<sup>7</sup> Richard Middleton señala la poca atención que las teorías subculturales han puesto sobre el estudio de la música en sí (detalles de su estructura, condiciones de existencia de sus características genéricas, la particularidad de la acústica como tal) pues, desde un punto de vista postestructuralista, la cultura es construida a través de ‘prácticas significantes’ experienciales de los sujetos. Como ejemplo de esto anota la cultura del *Nothern Soul*, un estilo donde la identidad subcultural se basa en la música (1990: 165).

comunidad y compañerismo unidos a través de la música y la estética (Brewster y Broughton, 2006).

Después, a mediados de los 70 surgió un nuevo estilo arropado por la comunidad gay neoyorquina donde tendrían su laboratorio musical los primeros Djs (tal como se entiende en su sentido actual). La música *disco* entonces era un reducto *underground* a través de la cual los gays norteamericanos forjaban su identidad en la pista de baile. Esta revolución cultural de reivindicación de espacios, visibilidad y derechos tuvo lugar gracias a una red de clubes, y Djs unidos a la causa<sup>8</sup>. Aunque principalmente la música *disco*, en sus primeros momentos, antes de ser comercializada y europeizada, fue representativa del colectivo gay norteamericano, también sirvió para socializar sin jerarquías (sociales, raciales o sexuales) la pista de baile, pues:

Mientras los bailarines en los años 60's tomaban la pista dentro de la estructura regulada de la pareja heterosexual, los bailarines en los años 70's comenzaron a ocupar la pista sin pareja (Lawrence, 2011: 233).

Con *Fiebre del Sábado Noche* (1977), la idea subversiva quedaría mermada tras los valores heterocéntricos y patriarcales del protagonista de la película. Y con la campaña homófoba de 1979 "Disco Sucks" se quiso demonizar definitivamente este género en pos del Rock (Brewster y Broughton, 2006: 312). Pero nada impidió que la música *disco* se extendiera desde USA a Europa cargada de significados subversivos para los homosexuales, y que tras su caída siguiera de alguna manera personificándose en la música House.

Así en 1985, surge el House en Chicago. Este estilo, indisolublemente unido a la cultura de club, haría oficial el título de *dance music*. Como en otras ocasiones, esta música será exportada desde América a Reino Unido y de ahí al resto de Europa donde alcanzará mayor reconocimiento y expansión. El *House* (junto al *Techno* de Detroit) supondría el germen de la interminable lista de subestilos de la música electrónica, pluralidad estética al abrigo de la cultura de club (Lles, 2005).

Hasta aquí, podemos deducir que cada momento social surgido de la música de baile ha supuesto un paso hacia la liberación y visibilidad de colectivos marginados y/o excluidos; que encontraron en determinadas escenas subculturales

---

<sup>8</sup> No olvidemos que el acontecimiento que inmortalizó el movimiento gay y su lograda liberación fue la resistencia a la redada de la policía a las puertas del club 'Stonewall Inn' en Greenwich Village en Manhattan el 21 de junio de 1969.

un espacio donde expresar y reafirmar su sexualidad, derechos sociales, etc... Desde la música negra (Jazz, R&B), que dió a los negros una voz para revelarse contra la segregación (tanto musical como social) impuesta por la cultura occidental; hasta la citada música *disco*, que sirvió para abrir paso a todo el séquito de gays a través de la música *dance*, con el *house* como protagonista. Cada cual tuvo su significativa revolución cultural, a pesar del imperio de valores patriarcales que en todo momento permitió a los hombres (heteros o gays) la ocupación del espacio público nocturno. Como sugiere Silvia Rief

La estilización sexual en público puede servir bien para ganar reconocimiento simbólico y estatus o para empoderar el sentido de identidad de cada uno, pero puede llegar a ser un vehículo de poder y subjetivación, a través del cual grupos particulares son reconocidos y normalizados a través de su sexualidad (2009: 170)

La cultura de club no ha tenido como protagonistas a las mujeres hasta finales del S. XX. El principal motivo que sale a la luz para explicar esta realidad reside en el paternalismo que han sufrido las mujeres, y por el cual se han visto relegadas a disfrutar del ocio de una forma dosificada, clandestina y vigilada. Laura Viñuela hace un análisis oportuno al respecto de esta situación ayudada de los estudios subculturales, por teóricos como Simon Frith y Angela McRobie. La conclusión de este análisis es que las mujeres resultan mayormente oprimidas en el ámbito público por parte del sistema de género dominante, donde el cuerpo-sexo femenino se siente amenazado por un peligro potencial de ser atacadas por el sexo masculino. Este peligro además se ve aumentado por el consumo de drogas y alcohol tan presentes en la cultura de club y el ocio nocturno (Viñuela, 2003: 88). Tal vez, la escena de la música electrónica en general es la más viciosa, pues las drogas han estado presentes en su evolución. A la vez, se puede considerar la más abierta o lejana a los valores patriarcales con relación a la vigilancia hacia las mujeres. Fiona Hutton, en su estudio sobre el clubbing y la construcción identitaria de las mujeres observa que “tanto el género como la diferencia por lo tanto se muestran muy aparentes dentro de los espacios de club, así como las relaciones de poder que funcionan contra las mujeres jóvenes en relación a sus retos contra los estereotipos femeninos y la construcción de identidades alternativas” (2006: 11). Es decir, la presión sobre la ‘feminización social’ desde criterios heteronormativos es muy fuerte en la cultura de club para las mujeres, pues, como dice Hutton siguen estando



objetificadas y cargadas de estereotipos tradicionales que las dejan fuera del circuito del ‘capital subcultural’<sup>9</sup>, a *causa del género* (énfasis en el original, 2006: 11).

Aunque esta realidad opresora para las mujeres cada vez más ha quedado diluida en los países occidentales del siglo XXI, si es cierto que ha favorecido una cultura heteronormativa y patriarcal, y ha hecho mucho daño al desarrollo de la libre expresión para la diversidad sexual. Por otro lado, según expresa Taylor:

Como las feministas y geógrafos queer han argumentado, el privilegio y dominación masculina dentro de la esfera pública, y la relegación concomitante de las mujeres a la esfera privada, se traduce en que a menudo las lesbianas usan el espacio diferentemente a los hombres gays, otorgando más énfasis sobre lo interpersonal y las redes sociales, los espacios urbanos cotidianos y territorios móviles (2012a: 182).

Esta particularidad ha supuesto un desarrollo diferente de la escena de club para las lesbianas, pues se vieron doblemente excluidas en un primer momento de los clubes comerciales heterosexuales y del “ambiente” nocturno, prácticamente monopolizado por los gays. Por esta causa es lícito pensar que “desde que las mujeres lesbianas tomaron parte de los espacios culturales del sexo, nosotras, mucho más que los hombres gays, necesitamos desarrollar espacios públicos para usos subculturales” (Halberstam, 2006: 20).

Varias autoras, entre ellas Angela McRobbie y Jennie Garber, han planteado la invisibilidad de las subculturas de mujeres hasta los años 90, pues únicamente participaban en ellas como adjuntas grupies o ‘novias de’. McRobbie además señala que la ambigüedad sexual y la homosexualidad entre chicas era vista de diferente manera, pues mientras los chicos ‘coqueteaban’ con la feminidad consiguiendo algún grado de poder, para ellas fue más complicado escapar de los aspectos heterosexuales opresivos de la heterosexualidad adolescente en la cultura joven (citado en Halberstam, 2006: 11).

Serán las subculturas queer las que permitan una oportunidad perfecta para abandonar los modelos normativos de la cultura joven al desdibujar los límites entre adultez y juventud, y heterosexualidad y homosexualidad. Aquí se nos presentan formas diferentes de temporalidad, “que pueden emerger de la inmersión en las culturas de club o culturas sexuales queer” donde las participantes superan sus 40 o

---

<sup>9</sup> Hutton aclara a pie de página que el capital cultural, en términos de Bourdieu, incluye cosas materiales, que pueden contener valor simbólico, así como atribuciones culturalmente significativas tales como prestigio, autoridad y estatus. Para Bourdieu este capital simbólico sería el más poderoso pues es percibido y reconocido como legítimo (2006: 11, a pie de página número 6).

50 años (Halberstam, 2006: 17). También, las subculturas queer ofrecen un potencial para rebelarse contra las categorías y roles de género, para explorar otras posibilidades de la sexualidad fuera de la heteronormatividad.

Hay que recordar que la verdadera subversión de valores patriarcales y normativas culturales opresivas para las mujeres tuvo lugar en los años 90 con las Riot Grrrl<sup>10</sup>. Indiscutiblemente este movimiento sociomusical y político feminista sería la antesala a la participación y visibilidad en la cultura de club para mujeres heterosexuales, bisexuales, lesbianas y trans de todo el mundo. Por tanto, la escena queer favorece esta diversidad de subjetividades. Es aquí donde surgen otras feminidades masculinas y masculinidades femeninas, “identificaciones sexuales que van más allá de la apariencia biológica o el sentimiento sexual de comodidad en una identidad de género” (Halberstam, 2008: 203).

En esta nueva cultura queer dentro de la música electrónica, la música es un mecanismo fundamental en la cohesión e identificación de los sujetos que participan de ella. Como dice Taylor

Esta particular función de la música es especialmente importante para los sujetos queer, porque acomoda expresiones emocionales, físicas y sexuales que pueden no estar disponibles para ellos en otras formas de expresión o en otros aspectos de la vida diaria (2012a: 45).

Esta *affordance* (que “acomoda expresiones emocionales, físicas y sexuales”) permanece constante en la música electrónica, en interacción con los sujetos que la bailan, permitiendo un proceso cognitivo en relación a la identidad personal y colectiva<sup>11</sup>.

La música electrónica como un juego - “modus operandi” de mayores, permite transformaciones, representaciones y vivencias a los sujetos participantes de la escena de club que de otra forma tal vez no serían posibles

El juego y la performance en el underground proveen una ruta potencial hacia la creatividad y la crítica social que puede ser experimentada individualmente y expresada colectivamente. A la vez le presta una potencia que se extiende más allá del tiempo y el espacio físico de la fiesta (...) El juego puede ser frívolo y útil, trivial y significativo, progresivo y regresivo simultáneamente. La misma ambivalencia es inherente en la escena de club underground. Jugar y bailar en un club (‘raving’, desvariar) puede funcionar simultáneamente como escape de la vida diaria y como confrontación de la realidad (O’Grady, 2012: 89 - 90).

---

<sup>10</sup> Véase el apartado 3.1.1. de este trabajo.

<sup>11</sup> Véase el apartado 2.2 de esta tesis donde amplío información sobre este concepto.

Como relataré en el siguiente capítulo, dedicado a los colectivos de mujeres Djs en España, estas agrupaciones en torno a la música electrónica están formadas principalmente por mujeres que rinden culto a una cultura de club diferente. Dirigido por y para mujeres queer/lesbianas, sin ser excluyente de ningún género e identidad sexual, las fiestas y citas musicales que tienen lugar periódicamente son un espacio de juego. En este espacio, el club funciona como un recreo donde cohabitan múltiples subjetividades y se desdibujan las categorías normativas de género y sexo, permitiéndose la oportunidad de expresarse libres. Este juego adulto y colectivo genera una cultura de club *underground*<sup>12</sup> donde los participantes son capaces de experimentar con las ideas, las identidades y las (re)construcciones del yo en una atmósfera característicamente favorecedora. La música electrónica funciona entonces como ese manto atmosférico que diluye el espacio – tiempo; y ofrece un contexto flotante de sensaciones y emociones de ser y hacer a los sujetos que ocupan la pista de baile. Según O’Grady la fiesta *underground* no solo se presenta restauradora, paliativa y energizante para el público participante; sino que “provee de un entrenamiento base, o espacio de ensayo para desarrollar una forma particular de pensamiento sobre la cultura y el lugar que ocupamos en ella” (2012: 97).

En el sentido que propone Maria Pini (2001) el concepto de clubbing en el contexto de esta tesis, se encamina a redefinirse como un experiencia que tiene lugar en un circuito de clubs *underground* en el cual las mujeres interpretan y construyen activamente identidades y subjetividades femeninas, mientras juegan y exploran con nuevas formas de feminidad y masculinidad. Autoras como Pini (2001), Hutton (2006) o Buckland (2002) han hablado de estos espacios como lugares ‘liminales’ de expansión y libertad para las mujeres, donde no hay reglas de

---

<sup>12</sup> Sarah Thornton dedica un capítulo a la cultura underground vs. mainstream en su libro *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*, citado en la bibliografía. Fiona Hutton hace un esclarecedor esquema de los significados culturales en relación al género y la cultura de club incritos en ambos términos. Así, podemos entender el *underground*, como espacios donde la música es más experimental o vanguardista, el comportamiento es más abierto y favorecedor de ‘las diferencias’, es decir hay menos sexismo, y menor rigidez en los códigos de vestuario, así como una afluencia de público más mayor (a partir de los 25 años) y la carga sexual de los locales es menor. También, suelen ser clubes más pequeños y menos comercializados con decoraciones creativas, y de vanguardia estética. Por el contrario el *mainstream*, esta asociado a un clubbing comercializado, con estilos musicales a menudo de los top de éxitos, enfocados a las masas de la cultura joven (17 a 22 años) y están fuertemente sexualizado. Además, los códigos de vestuario son a veces requisito para poder entrar (‘políticas de puerta’), rechazando las zapatillas de deporte, los vaqueros y las sudaderas (Hutton, 2006: 9-10)

moralidad patriarcal que les cohiban para usar la pista de baile como espacio de juego en la transformación de los roles de género. La aportación de estos textos es principalmente recuperar el apartado de género en relación a la participación de las mujeres (hetero, queer, lesbianas) en la cultura de club, obviado hasta ahora por los estudios subculturales.

#### **4.3. Postludio: el oficio queer en sus *templos* nocturnos.**

Taylor, apoyada por la opinión de Williford (2009, *Queer Aesthetics*) en relación a la estética queer nos dice que:

Los productores de cultura queer ven las posibilidades de reinterpretar y reordenar el significado del estilo de múltiples maneras. Por esto, como hay múltiples formas de ser queer, y significación del deseo sexual o identidad de género a través de símbolos culturales, las modalidades estilísticas de las escenas queer son también múltiples (2012a: 62).

Esta declaración me sirve para introducir un apartado clave para entender cómo la escena de club queer en España supone un escenario específico, diferente a otras escenas queer de otros lugares, aunque con denominadores comunes que iré explicando.

Por ejemplo, los lugares donde se producen escenas queer suelen ser marginales, y construidas en el lado oculto de la esfera pública a través de prácticas sociales personificadas tales como la música, la danza, o la interpretación (performance) (Taylor, 2012a: 62). Con estas prácticas los sujetos generan una transformación del yo de la identidad y subjetividad que a la vez se aleja de los dictados de la cultura pública heteronormativa.

Además estos sujetos comparten otras características, como la búsqueda de un lenguaje propio de expresión a través de la música, fuera de las imposiciones comerciales; la apariencia física, vestimenta, tatuajes y cortes de pelo, que participan de una construcción considerada radical<sup>13</sup>; el espíritu punk Riot del DIY (véase glosario); o el culto al descaro erótico sexual a través de la ironía, la

---

<sup>13</sup> La construcción de la apariencia física es múltiple y no categórica en las escenas queer. Pero se puede observar que muchos sujetos queer se elaboran físicamente con peinados radicales, y tatoos. Un ejemplo de imagen que encuentro común es peinarse con cresta mohicana, un corte de pelo con reminiscencias punk pero actualizado. En este sentido, estas tendencias se pueden considerar una subversión de estéticas tradicionales reservadas a territorio masculino. A esto, acompañan vestimentas igualmente consideradas masculinas, o lo que es lo mismo fuera del *mainstream* de la moda homogénea reservada para las féminas. No obstante, la pluralidad de la imagen corporal y sus diferentes expresiones o performances es algo característico de la cultura queer.

creatividad y la provocación en clave de humor (performances). Pero este hecho cohabita con la miscelánea de sujetos no pertenecientes a ninguna tribu, a ninguna estética concreta, y en definitiva parece estar menos marcado por las imposiciones comerciales de la moda.

La cultura de club se manifiesta en las grandes urbes como parte del nervio identitario de los ciudadanos y su necesidad de colectivizarse a través de la música y el ambiente de un determinado espacio. En este proceso de identificación es relevante la dosis de corporalidad<sup>14</sup> que desprende cualquier cultura de club; ya que se proyecta básicamente sobre la música y el baile, siendo el cuerpo el medio donde se manifiesta el sonido, la sexualidad y el erotismo. Como Phill Jackson propone en su libro *Inside Clubbing* (2004), “la gente de todas las sexualidades va a los clubes de baile: algunos van en busca de sexo, y otros a expresar su propia sexualidad, derivando placer exhibiendo sus cuerpos de una forma sexual” (citado en Taylor, 2012a: 189).

Algo característico de la escena queer en la música electrónica es una pluralidad sexual en consonancia con una exploración sonora diversa dentro de estilos musicales alternativos y no comerciales. Estilos como el Deep House, Minimal, Techno o Tech-House son el resultado de una trayectoria que arranca de los géneros de música de baile como el *disco*, el *garage* y el *house*. De alguna manera, “Estos estilos son pinchados alrededor de clubes gays y queer de todo el mundo proveyendo una clase de banda sonora para toda clase de encuentros sexuales” (Taylor, 2012a: 189). Esta predilección sonora denota una búsqueda identitaria, que se articula en torno a una minoría grupal con necesidades comunes de expresión, musical y sexual. Es en este ambiente de complicidad y expansión donde se configuran las identidades de género, y esta comodidad en la expresión musico-sexual es lo que hace elegir una escena musical y no otra.

#### **4.3.1. Entre Drag Kings y performance postpornográficas**

La pista de baile, el club, es un espacio donde el género y las identidades sexuales son explícitamente interpretadas. Música, luces y sonido envolvente invitan a los individuos a recrear su identidad y jugar con los roles sexuales. Giddens se

---

<sup>14</sup> Véase capítulo 2 de esta tesis.

refiere a este hecho postmoderno de subjetivación del yo como “un “proyecto reflexivo” del cual el individuo es responsable; y nosotros no somos lo que somos, sino lo que hacemos de nosotros mismos” (citado en Bradby y Laing, 2001: 296). Esta misma idea desde el pensamiento de Butler nos pone de relieve el género como resultado de una serie de actos repetidos y consensuados social y culturalmente. Por lo tanto, el cuerpo “se configura como una superficie y el escenario de una inscripción cultural” (Butler, 2007: 255). Toda esta máquina de producción identitaria no se activa sólo a través del baile, donde diversas asociaciones corporales y gestuales dirigen los roles masculino o femenino a los cuerpos (Amico, 2001); sino también con la fantasía paródica camp que invita al juego irreverente y funciona como un método potencial para la transgresión de género. Este recurso de empoderamiento identitario para los colectivos oprimidos sexualmente ha encontrado sus propias vías de expresión en la cultura de club gay a través del Drag Queen.

Históricamente anclado en una tradición teatral glamurosa y paródica de imitación femenina, el Drag Queen contemporáneo “ha llegado a ser una forma de interpretación queer más politizada y radicalizada”; mientras en las comunidades de lesbianas ha habido una falta de este papel camp, de imitaciones masculinas, hasta los años 90 del S. XX (Taylor, 2012a: 96). Como he discutido en el apartado 1.6.3.2., la consideración de una estética camp lésbica no se puede argumentar de la misma manera que la gay pues primero hay que deconstruir los valores atribuidos al rol de masculinidad, considerado como original, auténtico y no performativo, en contraste con la consideración de artificialidad para el rol del género femenino. Esta problemática en la imitación de la masculinidad y juego de roles de género salpica negativamente a la lesbiana butch que se siente así misma como verdaderamente masculina y su construcción identitaria no debería ser percibida como artificial.

Con todo esto, podemos considerar Drag King “a alguien que (sin tener en cuenta el género o preferencia sexual) convierte la masculinidad en un acto a través de la interpretación consciente de los signos de masculinidad” (Taylor, 2012a: 97). Estos signos incluyen tanto aspecto físico (barba, ropa, pene prostético), como gestos o comportamientos considerados masculinos. Y según Halberstam y Elizabeth Ashburn se distinguen dos subtipos: Drag King Butch o identificado masculino; y Drag King andrógino o identificado femenino. Esta subdivisión

recompone la problemática de la imitación de la masculinidad para las lesbianas Butch King, “que elaboran sus actos de masculinidad femenina fuera del escenario”, y mantienen su identidad de género masculina en la vida cotidiana. Por el contrario las Drag King identificadas femeninas, se implican frecuentemente en la parodia de la masculinidad asumiéndola meramente como un acto en el cual exponer la teatralidad de la masculinidad (citado en Taylor, 2012a: 97).

En resumen, desde un enfoque queer la representación de las Drag King<sup>15</sup> será una forma de subvertir las categorías de género y de desestabilizar la “naturalidad y autenticidad” del rol de la masculinidad asociado al hombre biológico. Por otro lado, recientemente se han planteado nuevas formas de cuestionamiento del género con las performances de las Bio Queen<sup>16</sup> o mujeres Drag Queen, es decir, mujeres biológicas o identificadas femeninas que conscientemente interpretan la hiper feminidad. Esto puede significar una interpretación de la feminidad como un acto feminista, donde las chicas Drag reclamen un espacio de empoderamiento de dicha feminidad.

En el entorno de la cultura de club lesboqueer, como veremos en los casos de estudio, se fomentará el juego/performance Drag King como una manera de desterritorializar y subvertir definitivamente los valores asumidos con relación al sexo, género y la sexualidad heteronormativos. Por lo tanto, el personaje Drag King da cabida a la performance del género por las lesbianas (sin excluir a otras

---

<sup>15</sup> Las primeras manifestaciones públicas de la cultura Drag King (y sus performances de la masculinidad) datan de mediados de la década de los 80, coincidiendo con la emergencia de un cuestionamiento queer de la cultura gay y lesbiana, así como de la introducción de un nuevo discurso post-pornográfico a cerca de la representación del sexo. Según Beatriz Preciado existen tres fuentes fundamentales en la génesis de este movimiento, cada una de ellas asociada a una ciudad específica y determinada por tradiciones culturales y presupuestos políticos diferentes: Shelley Mars y el club BurLEZK (San Francisco) cuyo principal propósito era promover la visualización de experiencias lesbianas en la práctica de la sexualidad en el espacio público; Del La Grace Volcano (Londres), que documenta la evolución estético-política de la cultura lesbiana en los últimos 20 años (de las representaciones teatralizadas de las prácticas butch-fem que conectan con la cultura camp, a las prácticas transgénero); y Diane Torr (Nueva York), muy vinculada a las performances feministas estadounidenses de los años 70 y a la crítica postfeminista de la industria sexual (junto con Annie Sprinkle una de las fundadoras del grupo PONY-prostitutas de New York) que concibe las propuestas Drag Kings como el fruto de un proceso de aprendizaje político (de toma de conciencia) de los mecanismos a través de los cuales los hombres adquieren autoridad y poder..’ Preciado, *Retóricas del Género*: 2003 [Enlace web citado en la biografía].

Véase también Halberstam, 2008. *Masculinidad femenina*.

<sup>16</sup> El rol de la bio queen es un desarrollo reciente de la interpretación drag. En 2001 la International Drag King Community Extravaganza Board realizó el Manifiesto Bio/Femme Queen para promulgar una mayor aceptación de este rol dentro de las comunidades internacionales King. (Taylor; 2012a: 98).

sexualidades) para transitar por las masculinidades en todas sus variedades. Esta deconstrucción puede ser paródica o no, aunque con la ironía se experimenta teatralmente la intención política de los gestos y comportamientos más marcados de la masculinidad hegemónica.

Como apunta Beatriz Preciado:

Habrà que esperar a la emergencia de la cultura Drag King a mediados de los años 80 para que la masculinidad misma sea interpretada como una parodia, ciertamente de gran efectividad política en términos de producción de poder, pero al fin y al cabo, tan parodia como la más kitsch de las performances drag queen<sup>17</sup>.

Las manifestaciones Drag King en España, en contraste con otras ciudades cosmopolitas (Londres, San Francisco, NY), no tienen una periodicidad dentro de la cultura de club. Puntualmente han sido acogidas desde la temática de alguna fiesta concreta de *LesFatales* en Barcelona, y de los colectivos desaparecidos, *Soytomboi* de Bilbao y *ClitPower* en Madrid. Lo que quiero decir es que no existen clubes queer donde los espectáculos Drag King sean continuos o con cierta frecuencia, como sí ocurre por el contrario en los clubs gays y las Drags Queen a lo largo y ancho de la geografía española.

Al margen de los locales y clubs, se organizan talleres Drag king itinerantes en varios puntos de España desde principios del año 2000. Un ejemplo son los organizados alrededor de las convocatorias-seminarios de Arteleku en Guipúzcoa; en los seminarios postfeministas/queer del MACBA en Barcelona; en los ladyfest celebrados en Madrid y Sevilla; o en los seminarios de arteypensamiento desarrollados por la UNIA en Sevilla. En estos talleres las asistentes experimentan subjetividades alternas en torno a la masculinidad como constructo cultural. A modo de testimonio ejemplo, pongo la declaración sobre la experiencia de una asistente a un taller Drag King<sup>18</sup>:

Como ya he defendido en alguna otra ocasión, la teoría queer resulta muy liberadora, porque esto de reconocer el género como una performance, como un disfraz de quita y pon, permite romper un montón de esquemas mentales rígidos, y vivir tanto la feminidad como la masculinidad (y la ambigüedad) de forma más ligerita y satisfactoria. (...) Se trata de un taller muy valioso para reflexionar sobre los géneros: cómo se construyen, cómo se reproducen, cómo los percibe la gente, cómo performamos feminidad y masculinidad en nuestro día a día...

---

<sup>17</sup> Preciado, *Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...* <http://arteleku.net/4.1/zehar/54/Beatrizgast.pdf>, p. 10. (Consulta 12/05/2008)

<sup>18</sup> Blog de June Fernández. 24/10/11 'El macho que llevo dentro' <http://gentedigital.es/comunidad/june/2011/10/24/el-macho-que-llevo-dentro/> (Consultada 1/11/2014)



Pero no sólo el aspecto físico es susceptible de performar el género. La voz, en términos musicales es una poderosa herramienta para hacer también de *genderfuck* mientras se interpreta una canción en modo playback. Al igual que ocurre en las imitaciones femeninas hechas por los Drag Queen, las canciones cantadas con playback por las Drag King subvierten los símbolos corporales de su feminidad. El uso de la voz grabada es un recurso hábil para desdibujar los márgenes del cuerpo pues se reapropia del rol del sexo biológico en el proceso de construcción del género. Esta teatralidad requiere de una correcta combinación de los gestos, la voz y el traje para lograr ser *genderfuck*.

Otro apartado relacionado con la subversión de la sexualidad hetenormativa es la postpornografía. El término postpornografía aparece asociado a los colectivos *LesFatales* y *Miss Moustache* por la vinculación política de estos colectivos en relación a las sexualidades disidentes y 'desviadas', que tienen cabida bajo este nuevo concepto como a continuación explicaré.

La primera vez que se habla del concepto de postpornografía en España es en 2003 en torno a los discursos del arte como una forma de repolitización de la práctica artística. El centro de interés de este discurso vendrá marcado por una lectura del cambio de las representaciones del género, hacia planteamientos posidentitarios y queer. El seminario *Maratón Posporno. Pornografía, postpornografía: estéticas y políticas de representación sexual*, dirigido por Beatriz Preciado realizado durante dos días en junio de 2003 en el MACBA de Barcelona, se describió como

Un espacio de reflexión en torno a la pornografía, las nuevas tendencias postpornográficas y las estéticas y políticas diversas de representación sexual contemporánea, a través de conferencias, discusiones, prácticas performativas, proyecciones y documentaciones (Trafí-Prats, 2012: 215).

La *Maratón Postporno* supuso una crítica radical de la subjetividad a través de la sexualidad y el género, además dió visibilidad en los ámbitos institucionales de la producción cultural local al discurso postpornográfico definiéndolo como

Un conjunto de performances, instalaciones, imágenes y en general representaciones visuales que resultan de una perspectiva crítica frente a la pornografía dominante y sus estereotipos de género y sexo (Trafí-Prats, 2012: 216).

Autoras como Judith Butler, Marie-hélène Bourcier o Beatriz Preciado, entre otras, están vinculadas a esta visión crítica que plantea la necesidad de repensar la historia de la representación de la sexualidad fuera del régimen pornográfico

dominante<sup>19</sup>. María Ptqk, productora cultural activista que participó en el taller de postpornografía celebrado en Arteleku en 2008, aboga por la sensibilización por el cuestionamiento del porno y las representaciones sexuales heteronormativas del porno tradicional señalando que

El post-porno, o porno experimental o alternativo se impone poco a poco como un espacio para la subversión de las categorías de género y la redefinición de las sexualidades como algo plural, infinitamente rico. Un espacio de lenguaje y de poder con el que construir discursos altamente radicales sobre todos los y las que quedan fuera del porno tal y como lo conocemos.<sup>20</sup>

Con esta idea trabajan colectivos transfeministas<sup>21</sup> como, Post-Op, Girls who like porno, Corpus Delecti o GuerrillaTrabolaka. Concretamente el colectivo Post-Op de Barcelona (grupo que nació del *Maratón* citado anteriormente) ha colaborado con el colectivo de mujeres Djs *LesFatales* en alguna de sus fiestas ofreciendo performances postpornográficas. Por otro lado, el colectivo *Miss Moustache* tiene su vínculo con la postpornografía gracias a las colaboraciones y performance de la tienda erótica *La Juguetería* de Madrid. En el contexto de los casos de estudio ampliaré información sobre este apartado.

La escena de club ha sido siempre un lugar favorable para la distensión de todo tipo de expresiones (emocionales, sexuales, corporales). Dentro de la cultura urbanita postmoderna, donde la copia supera al original, igual que en la vida diaria la ficción supera a la realidad, generar nuevas representaciones político-sexuales forma parte de este devenir cultural actual. A este escenario del espectáculo corporal urbanita confluyen individuos con ánimo de subjetivarse mientras quizá, conscientes o no, se colectivizan en un mismo baile. Con la excusa del espectáculo, las luces, y el espacio en penumbra se hace posible la fantasía performativa del disfraz, la máscara y el baile como un vehículo de transformación del 'yo' hacia otros 'yoes'. Es el momento del Drag, del postporno pues

---

<sup>19</sup> En la actualidad las propuestas surgidas desde los museos y los programas académicos coinciden y conviven con una diversidad de propuestas postpornográficas mostradas en eventos independientes como Feministaldía en Bilbao, la Muestra marrana, el Festival de vídeo TranzMarikaBollo y Queeruption 8 en Barcelona, pornolab.org en Madrid y más recientemente el Seminario Ecosex desarrollado por Annie Sprinkle y Beth Stevens en julio de 2011 en Barcelona, por nombrar solo algunos (Trafí-Prats, 2012: 219).

<sup>20</sup> María Ptqk. *Antes y después del post-porno: Annie Sprinkle*. Publicado en Mugarari en julio 2008: <http://ptqkblogzine.blogspot.com.es/2008/07/antes-y-despus-del-post-porno-annie.html>, (Consultada 08/08/08)

<sup>21</sup> El transfeminismo se sitúa como un espacio común contra las prácticas fóbicas de marginación, violencia, y a favor de la despatologización y desamparo en el que se encuentran las personas que no pueden ser escritas/vistas desde una lógica de lo binario, especialmente en el contexto actual de extensión neoliberal, cierre total de las fronteras en Europa y de tráfico internacional masivo de trabajadoras del sexo y del cuidado (Trafí-Prats, 2012: 227).

Entre luces y sombras, la performance contemporánea sigue explorando los límites de la sexualidad y en ese sentido, los clubes nocturnos (...) se han convertido en una suerte de santuarios de libertad (Aliaga, 2008: 20).

Esta exploración de la sexualidad performativa fuera de la heteronormatividad es sin duda un aliciente extra presente en la escena electrónica de este trabajo. De forma diferente para cada caso de estudio, explícitamente aparece la sexualidad como una herramienta de juego e interacción con el público a través de las performances y visuales que se desarrollan a lo largo de la fiesta.

#### **4.4. Estado de la cuestión para los casos de estudio**

La escena local queer española se desarrolla en grandes zonas urbanas (Madrid y Barcelona), donde actualmente tiene lugar con asiduidad las fiestas temáticas de estos colectivos de mujeres Djs. Es así como se crea una red de intercambios y visibilidades entre un grupo de mujeres Djs, Vjs y artistas nacionales en torno a la identidad feminista/queer y la música electrónica. Pero también se extiende gracias a las colaboraciones con otra lista de Djs internacionales en torno a los mismos intereses musicales y/o político- culturales.

Como explico en la introducción de la tesis, el ámbito cronológico que contextualiza la descripción y análisis de los casos de estudio parte del comienzo de los años 2000 y llega hasta la actualidad. Anteriormente no existe un discurso sobre la identidad feminista/queer en torno a la escena de la música electrónica española.

Este tercer bloque de la tesis servirá para justificar el sentido político y cultural que adquiere esta escena musical localizada en España. La cultura de club proyectada en los casos de estudio que presento nos relata la existencia de unos colectivos de mujeres Djs, que aglutinan a un público en torno a una forma diferente de entender la música de baile y los espacios donde tiene lugar. Esta diferenciación parte principalmente del desafío musico-estilístico que presenta la escena queer frente a la cultura musical uniformada del *mainstream* gay/lésbico y heterosexual, asociados a la música comercial de baile, el pop y el house. Este punto de movilización musical e identitaria coincide de forma global en otras escenas queer del mundo (Taylor, 2012; Farrugia, 2012).

Así, se genera otra escena 'intrusa' que amplía los lugares de encuentro y representación sexual e identitaria desde una perspectiva feminista/queer. En esta

escena liminal, la oferta musical “de calidad”<sup>22</sup> supone un seguimiento técnico y estético donde Djs y público se identifican en el mismo punto. Pues, “La música es esencial para la expresión de la diferencia sexual del colectivo social. Ella puede curar, estructurar y empoderar formas de expresión para todas las comunidades sexuales minoritarias” (Taylor, 2012: 176).

Mi propósito es exponer la trayectoria y repercusión que alcanzan estos colectivos y redes nacionales de mujeres Djs en torno a la música electrónica y la identidad de género. Para conocer la proyección de esta realidad socio-musical, es necesario contextualizar primero estos eventos en la localidad en la que se producen; su motivación, y propósito lúdico-musical desde la identidad feminista/queer; así como las posibles conexiones e influencias con otras escenas queer.

Desde que empecé mi investigación en el año 2008 he ido descubriendo, y ampliando conocimiento sobre la existencia de estos grupos de mujeres Djs en España. Algunos han desaparecido o tal vez transformado, permanecido o creado. Efectivamente en 2008 había tres colectivos en activo: *SoyTomboi* en Bilbao; *ClitPower*, Madrid y *LesFatales*, BCN<sup>23</sup> El más veterano de los tres, *LesFatales* de BCN, es el que curiosamente ha persistido. El colectivo de nueva creación es el otro caso de estudio que traigo aquí, *Miss Moustache Electronicgirlparty*, que se generó en Madrid en 2009, y que este año 2014 alcanza su V aniversario. Los casos de estudio de este trabajo se centran en los colectivos de *LesFatales* –BCN- y el de *Miss Moustache* – Madrid-.

Este proyecto de investigación no es únicamente un estudio de localidad, aunque parte de las prácticas feministas y queer en un contexto local urbano en torno a la música electrónica donde se configuran distintas subjetividades, mientras los sujetos interaccionan con la música que bailan. Pero a su vez, como veremos, esta escena de la música electrónica nacional tiene conexiones translocales que por otro lado amplían y extienden esta red de mujeres Djs con una propuesta alternativa.

---

<sup>22</sup> Pongo entre comillas este adjetivo, como expresión recogida de Djs y promotoras. Cuando preguntaba que me aclararan qué significaba esto de ‘música de calidad’ en la música electrónica, me decían que es subjetivo, pero comúnmente entendido como no comercial, no EDM *mainstream*.

<sup>23</sup> Sobre estos colectivos hice el trabajo para obtención del DEA en 2008, y posteriormente publiqué un artículo (véase López Castilla, 2014b).

Por eso la importancia de este estudio, interesado en descifrar o leer los códigos de significación de esta escena de club en España y en relación con otras escenas.

Como nos recuerda Sheyla Whiteley:

La investigación para los significados sociales y culturales en los textos de la música popular inevitablemente conlleva un exámen de los espacios urbanos y rurales en los que la música es experimentada sobre la base del día a día (2004: 2).

De esta forma la investigación etnográfica de mi trabajo entre el año 2008 y 2014 ha sido llevada a cabo a través de: la observación participante, mientras acudía a los clubes donde han tenido lugar sesiones de los colectivos estudiados; entrevistas dirigidas a las organizadoras y participantes de esta escena; y textos e imágenes recogidos de las páginas webs oficiales y facebook de dichos colectivos. Aprovecho para aclarar que todas las fotos que aparecen en esta tesis para los casos de estudio han sido extraídas de las páginas de facebook correspondientes a cada colectivo, de acceso público y consentido.

Uno de los puntos más destacados y que nos interesa para este trabajo, en los que difiere la escena queer dentro de la cultura de club, es la música que se escucha en los clubes de la zonas comodificadas, es decir donde el negocio nocturno en torno a la homosexualidad se ha capitalizado: el llamado “gaixample” para BCN y el conocido barrio de Chueca en Madrid (sobre este asunto trataré en detalle en el apartado correspondiente a los locales en cada caso de estudio).

Por ejemplo, tanto en *Medea* (Madrid), uno de los locales más famosos en el barrio de Chueca, principalmente de lesbianas; como en la sala Diana, del club *Aire* de Barcelona, otro local conocido por la asiduidad de lesbianas, destacan por un uso extendido de música comercial, es decir éxitos de la actualidad de los 40 principales, o house comercial.

Personalmente no he frecuentado ninguno de los dos locales, pero por los comentarios de mis informantes y con la consulta de algunos foros de ocio lésbico y gay he corroborado esta idea<sup>24</sup>. Una muestra de estas opiniones es:

- La música es variada, en general pop y grandes éxitos en la misma línea que el resto de los bares de ambiente de chicas (*Medea*, Madrid).

---

<sup>24</sup> Opiniones sacadas de la web: [madridsalir.com](http://madridsalir.com) (consultada 12/11/14)

- La selección musical es hipercomercial: *trunfitos*, hits del momento... nada que no haya en una cadena radiofórmula pero con un toque petardo (Sala Diana, Aire. Barcelona).

Según esto podemos deducir que efectivamente existe una tendencia al uso de la música pop y house comercial o “handbag” (véase glosario) en los clubes de ambiente, tanto gay como lésbico. Esta idea de consumo musical es una característica generalizada en cualquier local de ambiente de España, pues prima la necesidad comercial y de negocio sobre, digamos, el gusto alternativo musical. La opción de innovar musicalmente es mucho más arriesgada para el negocio de los clubes, si tenemos en cuenta que una minoría se preocupa de elegir sus locales de ocio para bailar y escuchar música electrónica no comercial. Y con esta minoría no se sostienen la mayoría de locales de las grandes ciudades en España y menos aún en un momento de crisis económica como estamos viviendo.

Hasta ahora ha primado la idea de que el colectivo lésbico era menos atrevido, que el de los gays a salirse de la música comercial, y a marcar tendencia; un prejuicio estético que ha estigmatizado la imagen rancia de las lesbianas a su paso por la cultura de club. Esta consideración parece estar cambiando en la actualidad gracias a una mayor visibilidad y participación de las lesbianas en las vanguardias culturales, las tendencias de la imagen y el diseño, y todo lo relacionado con el espacio público del ocio. Una señal de este cambio es la proliferación de fiestas y locales en las grandes urbes donde lesbianas muy jóvenes acuden dirigidas por el negocio de macrofiestas exclusivas para ellas. Por poner un ejemplo en apenas cinco años aproximadamente han surgido diversas fiestas semanales, mensuales o anuales multitudinarias para lesbianas tanto en Barcelona (Tarantina Party, Girlie Circuit, Melón Party) como en Madrid (Fulanita Vip Club, Nosotrassomostodas) con estas características. Pero de este asunto trataré con más detalle en el apartado de los locales y el público en cada caso de estudio.

Como contraste, la escena electrónica queer viene a representar a una minoría de sujetos (principalmente promovida por mujeres lesbianas, trans) que quedaban difuminados y absorbidos por la masa identitaria homogeneizadora del mainstream gay/lésbico existente y cada vez más expansivo. Esta minoría sexual-musical coexiste con otros espacios musicales y escenas identitarias mayoritarias,

ofreciendo una alteridad estética y crítica, a la vez que muestra una resistencia a la comodificación de la cultura dominante.

Otro asunto que quiero comentar antes de empezar con la descripción de los casos de estudio es el tema del idioma en relación al colectivo catalán, en un momento en el que la actualidad política nos remite a 'la cuestión catalana' y su afán independentista como un problema de Estado. Veo necesario destacar que mis informantes catalanas, todas las componentes y fundadoras del colectivo *LesFatales*, siempre se comunicaron conmigo en castellano, reprendiéndose si se les escapaba hablar en catalán cuando yo estaba entre el grupo. Además he constatado que tanto la publicidad como la comunicación via Facebook con su público es mayoritariamente escrita en castellano, así como las entrevistas que en estos años le han hecho diversos medios catalanes (ambos citadas en el anexo 3 y disponibles online). Con este dato podemos deducir una perspectiva más que abierta e internacional de dicho colectivo, sin entrar por otra parte en opiniones independentistas o catalanistas políticamente, pues esa cuestión no es del interés de esta tesis.

Por último, quiero explicar a continuación qué particularidades presenta la escena queer y la cultura de club para los casos de estudio que presento. Pero antes veo necesario apuntar los datos aportados por Taylor y Buckland en su estudio de la escena queer en Alemania, USA, Reino Unido y Australia donde está más asentada que en España.

Según Taylor (2012a), quien se ha aproximado al estudio etnográfico de la escena queer en Berlín (concentrada en el barrio de Kreuzberg), es característico de dicha escena un estilismo, política y etnicidad más diversa que la escena gay, genérica y homogénea<sup>25</sup> (hombre, blanco, clase media, barrio de Shöneberg y Prenzlauer Berg). Una de las razones que explican este dato es que en el barrio de Kreuzberg existe mucha población inmigrante (turcos y árabes), además de concentrarse más gente punky, alternativa y *leftist* (véase glosario) que en otros barrios. A su vez, Taylor observa que la gente más joven y activista de Berlín, que

---

<sup>25</sup> Como observación interesante, aplicable a España según mi experiencia, Taylor encuentra una escena gay genérica y globalizada con características estéticas similares para cualquier club gay del mundo: el gusto musical gira en torno a la música house vocal y progresivo, o pop bailable; y la apariencia física muestra a una multitud de gays blancos de clase media, musculados o físicamente elaborados, vistiendo una moda *casual* (2012a: 207).

ha viajado más al extranjero diferencia el término queer del gay y lo asocia al “proyecto estético deconstructivo” similarmente a como lo hacen en Brisbane (Australia) (Taylor, 2012a: 204). De igual manera, la autora identifica “sensibilidades musico-estilísticas” similares en ambas escenas queer. Por ejemplo, es una característica común extendida el que los grupos o Djs de esta escena ‘renombren’ estilos de música con su propio distintivo sonoro. Cuando Taylor visita un club queer en Berlín con un programa múltiple de grupos y Djs observa que una de las actuaciones del grupo francés ‘Velvet Condoms’ denomina su sonido como “robot-noise-pop” y “weird-wave”<sup>26</sup>. Como podemos comprobar el juego de palabras asociadas con imágenes disidentes o transgresoras está constantemente presente, y de alguna manera se puede considerar un gesto camp. Otra característica de la escena queer, según Taylor y a la cual me suscribo es que la multiplicidad estilística musical suele ir acompañada de una mezcla étnica, estética, de clase y de género

La multitud era tan diversa estilísticamente, de género y sexualmente como la música, con participantes empleados y en muchos casos ‘queerizando’ (queering) todas las maneras de semiótica subcultural: goth, punk, mood, rocker, cyber, indie, hipster, butch/femme, drag, y tendencias S/M (somasoquistas) (...) El tiempo que pasé en otros locales queer en Berlín similarmente representaron la estética queer como excesiva, estilísticamente transgresora, y de alguna manera desordenada (2012a: 207- 208).

Es interesante subrayar la idea de translocalidad asociada a formas de consumo musical, modelos de auto-estilización y un rango de estilos sexuales diferentes que circulan localmente tanto en Brisbane como en Berlín dentro de la escena queer. Este dato es también extrapolable a nuestra escena queer en Barcelona.

Así, igual que podemos identificar un estilo musical generalizado dentro de la escena gay (house vocal y progresivo junto al pop *dance*), la sensibilidad estética queer se dirige mayormente a un estilismo ‘promiscuo’: “en un sentido musical y extra-musical lo queer se muestra como una clase de organización significativa generada fuera del exceso sónico y semiótico: un continuo proceso de trabajo de bricolage de tipos” (Taylor, 2012a: 208).

En relación a la expresión sexual en los clubes queer no es una regla generalizada la existencia de ‘cuartos oscuros’ para tener sexo, como sí ocurre en

---

<sup>26</sup> Esta misma observación la hago también en los casos de estudio de esta tesis con las Djs colaboradoras de *LesFatales*. Para anticipar ejemplos, resumo varios casos en los que se nombran estilos de música electrónica con esta idea: Dj Katja Gustafsson de Suecia – Dirty electro-; Dj Rescue de Francia – Electro Booty Queer; Dj Elektroduenda de BCN – Elektrovarieté. También he discutido en la introducción sobre este asunto, véase apartado 1.3.1.



muchos clubes de ambiente gay; o en su defecto un uso de los servicios para estos fines. No quiere decir que no haya clubes queer con estos espacios (como la Sala Berghain, meca del Techno en Berlín) pero lo destacable es la sensación de un lugar de ‘no vigilancia’, y “una organización del género y la sexualidad menos limitado y conocible” (Taylor, 2012a: 212). Efectivamente tal y como lo expresa Taylor, y según lo he vivido yo en España, la sensación de libertad para la expresión sexual en estos espacios se traduce en una ausencia de voyerismo intrusista, y una posibilidad abierta al disparate ‘físico y comportamental’.

Por otro lado Fiona Buckland (2002) para describir las culturas de club queer en NY, se refiere a “los historiales queer” (lifeworlds) como una definición y como un paradigma analítico, subrayando que no hay ningún ‘historial queer’ que sea monolítico u homogéneo. Por el contrario esta multiplicidad “abre el camino para entender la agencia de sujetos y grupos para producir lugares de interacción e intersección con otros grupos e intereses tales como la raza, la etnicidad, la clase, y el género”. La autora se afana en subrayar que no hay un significado fijado para designar ‘el ser queer’ o ‘queeridad’ (queerness) aunque las aproximaciones al término se relacionan con “prácticas sociales queer que incluyen estrategias y tácticas que deconstruyen la heteronormatividad”. Esto es algo que los sujetos queer llevan a cabo para construir su ‘historial’ a través de “los significados y valores del baile social improvisado” en los clubs queer, pues permiten reimaginarse creativamente (2002: 5). Buckland llama a los clubes queer como ‘el tercer espacio de recreación’ fuera del hogar y el trabajo, ‘espacios fabulosos’ pues es donde la gente “se siente animada a modelarse a sí misma y a realizar sus posibilidades imaginativas a través de la ropa, la pose, las interacciones sociales, y el baile” (2002: 36). La autora plantea cómo sus informantes consiguieron cierta liberación y empoderamiento a través de sus experiencias de vida desde la cultura de club queer. En una relación simbiótica entre espacio y sujeto, donde uno hace al otro y viceversa, los clubs queer capacitan socialmente a muchas personas que por su diferencia sexual se ven desahuciadas, excluidas y marginalizadas en sus trabajos, familias, y resto de la sociedad.

Desde la observación participante que he llevado a cabo mientras asistía a las fiestas de *LesFatales* y *Miss Moustache* en Barcelona y Madrid respectivamente, puedo decir que formar parte de esta comunidad alternativa es para la gente

queer/homosexual una forma de salir de las demarcaciones comercializadas del ocio homosexual. A diferencia tal vez de clubes exclusivamente gays o de lesbianas (por otro lado bien localizados en el mapa de ocio de las urbes), los clubs queer son espacios utópicos donde ‘mostrarse’ no supone una amenaza ni una provocación, mientras se incluye a público heterosexual como cómplice y activo de la esencia queer. Por otro lado, estos espacios no suelen ser exclusivos queer, es decir concentran a público queer puntualmente para cada fiesta programada por los colectivos (casos de estudio), aunque obviamente es posible imaginar que son simpatizantes, o como se suele decir *friendly*, con las identidades queer en todo momento.

Si bien como decía antes, en España la cultura de club queer es un tanto desconocida (al menos para mí que no residí en la ciudad) por lo que el activismo queer puede resultar subterráneo y ‘masónico’. Esto lo pude comprobar mientras estuve en Barcelona (marzo de 2008 y enero de 2009) donde conocí algo del movimiento queer desde mi contacto con *LesFatales*, siendo sus fiestas el único punto de contacto ‘oficial’ a la vez que intermitente, con la música y el ocio nocturno en este sentido. Algunos de los demás eventos que viví (charlas, taller pornopoético, comedor vegano, etc.) eran en casas *okupa* y locales reutilizados de la zona industrial de Poble Nou a los cuales ibas si alguien personalmente te invitaba, como así fue. En definitiva, es en cierta medida una escena ‘masónica’, porque si no estás en contacto con la escena queer, difícilmente te enteras de cómo participar en la misma, ya que no existe una publicidad o negocio en torno a ella.

En Madrid, como diré más adelante, la vinculación de *Miss Moustache* con el movimiento queer es nula, aunque de alguna manera su propuesta encaja de alguna manera con los supuestos políticos feminista/queer. Al igual que en Barcelona, el ocio queer en Madrid no está concentrado en zonas concretas y mucho menos comerciales, como sí ocurre con el ambiente gay-lésbico. Los bares y clubs que son afines a las identidades queer suelen ser alternativos y solo se conocen si participas de esa alternatividad o te relacionas con gente queer. No obstante, la escena queer en esta ciudad está vinculada con la actividad de la asociación, casa *okupa* KPM (Kasa Pública de Mujeres) Eskalera Karakola<sup>27</sup>. Este colectivo afincado en un local autogestionado en pleno barrio de Lavapiés en Madrid organiza múltiples

---

<sup>27</sup> <http://www.sindominio.net/karakola/spip.php?article52> (Consultada 20/01/15)

actividades de conciencia y crítica social, movilización política feminista, transfemismo, etc. desde 1996. Las conexiones entre el grupo LSD (véase apartado 3.1), existente entre 1993 y 1998, Eskalera Karakola y El grupo de trabajo Queer (GtQ) de Madrid, residen en las personas que forman dichos grupos. Por ejemplo, Fefa Vila fue cofundadora del grupo activista LSD y está vinculada a la trayectoria y trabajo de la Eskalera y del GtQ en la actualidad. Con este grupo activista estuvieron vinculadas algunas integrantes del colectivo de Madrid 'Clit Power', ahora desaparecido (véase López Castilla, 2014b). Es el caso de Amaya y de Magicsof Mixe, dos Djs que siguen participando de la escena de club alternativa de Madrid que he citado más arriba pinchando en ocasiones. Actualmente está más activa la Dj Magicsof, de la que recibo via Facebook invitaciones a los eventos en los que participa.

## RESUMEN

Este capítulo ha servido para introducir el contexto en el que se desarrollan los casos de estudio de esta tesis, es decir la cultura de club. Previamente he considerado oportuno aclarar en qué sentido hablamos de escena y en cuál de subcultura lesboqueer, teniendo en cuenta que el concepto actual de 'escena' abarca en un sentido más amplio las relaciones sociales. Además, la escena, como modelo de análisis académico (Bennet, 2004) tiene en cuenta el estudio del significado social de la música como un recurso contemporáneo del diario de la vida. Pero por otro lado, la palabra subcultura se usa aquí necesariamente para subrayar las particularidades identitarias queer afines a esta cultura de club y que, con más o menos activismo, se presentan en contraste a la cultura dominante.

Las principales características diferenciadoras encontradas en la cultura de club queer se resumen en:

- Una diversidad estilística contraria a la homogenización en consonancia con la mezcla étnica, de clase, edad, sexualidad, etc.
- La representación estética queer excesiva y transgresora (queercore, postpornografía) concordando con un estilo musical 'promiscuo', paródico, y como he sugerido con cierto gesto camp (robot noise-pop, weird wave, elektrovarieté, etc).

- La translocalidad que queda asociada a la manera de consumo musical, la autoestilización y un rango amplio de estilos sexuales.
- La consideración del espacio del club como lugar de libre expresión lejos de intrusismo e intimidación, donde las interacciones sociales y sexuales consiguen cierto empoderamiento y liberación.

En el capítulo siguiente, dedicado al estudio etnográfico de los casos de estudio de la tesis veremos cómo se ponen en juego todos estos conceptos y características

## CAPÍTULO 5

### CASOS DE ESTUDIO

#### 5.1. Caso de estudio uno: *Lesfatales* - Barcelona

Este caso de estudio viene a ilustrar la existencia de una escena queer dentro de la cultura de club en Barcelona. Con este ejemplo se solidifican y materializan los discursos teóricos previamente expuestos en este trabajo desde el postfeminismo queer.

##### 5.1.1. Primeros pasos

El colectivo *LesFatales* lo formaron en un principio cuatro Djs: Karol Villalón *aka* Elektroduenda (electro-varieté); Charo Salas *aka* Rosario Dj (Tech-House); Neopinchadiscos (Electroclash) y Miss Luna (Minimal Techno). Cada una pincha un estilo diferente en la misma sesión de manera alternativa. Mientras las visuales de Gemma Delagüer *aka* Punto G han estado acompañando a la música de cada Dj desde el inicio hasta la actualidad. Actualmente solo las dos primeras Djs nombradas arriba siguen organizando y pinchando en *Lesfatales*, aunque Neopinchadiscos y Miss Luna colaboran esporádicamente con el colectivo.

*LesFatales* surge en el año 2002 en Barcelona, como colectivo de mujeres Djs dispuestas a recuperar el espacio público dentro de la música electrónica. Este espacio se presentaba entonces ampliamente masculinizado y limitado a la práctica Dj para las mujeres; por tanto *LesFatales* se marcó como objetivo principal en un primer momento superar esta barrera segregacionista. Con esta perspectiva crearon una primera cita los domingos, en lo que era el local de trabajo y alojamiento de Karol *aka* Elektroduenda. Este espacio se llamó *Trsdimensions* y como cuenta Karol

Pronto abrimos el espacio chill out y pusimos la cabina de dj, en este momento nos dimos cuenta que queríamos decantarnos por hacer un espacio exclusivo para mujeres, que de hecho ya lo era pero empezamos a definirnos más como feministas militantes (comunicación personal 12/07/08).

El objetivo era generar una idea propia y exclusiva de reunión de mujeres alrededor de las tecnologías y la música que se desmarcara del

comodificado ocio de lesbianas, donde la música era exclusivamente comercial y programada y pinchada por hombres

Eso es lo que nos empujó a crear algo que aunque sabíamos sería difícil, también sabíamos que era imprescindible y necesario. Necesitábamos un espacio para nosotras, donde pinchar sin miedo y hacernos escuchar, a la vez que enseñar a otras mujeres a pinchar, poniendo a su disposición nuestros pocos conocimientos y nuestro equipo (comunicación personal 12/07/08).

Con este sentimiento de hermanamiento, de colectivo para intercambiar saberes, de crear un espacio cómodo y seguro donde poder crecer como Djs comenzaba la historia de este grupo de mujeres lesbianas relacionadas con la música electrónica e identificadas como queer. Karol me iba contando que

Cada vez nos reuníamos más y más mujeres allí y todas estaban encantadas de pertenecer a aquel lugar tan diferente donde nadie intentaba robarte en la barra y donde tus propuestas eran escuchadas, donde había gente como tú, diferente, queer [...] también sentíamos la necesidad de salir al mundo y entrar en el circuito de la noche donde los hombres mandan, y también poder llegar a más mujeres. En aquellos tiempos no dejábamos entrar a hombres en nuestras fiestas, salvo en muy contadas ocasiones, necesitábamos disfrutar de un entorno seguro donde poder expresarnos libremente (comunicación personal 12/07/08).

Como Charo Salas *aka* Rosario Dj expresa, las dificultades para poder tener una periodicidad en un club fueron muchas al principio y la iniciativa de generar una escena alternativa electrónica estaba clara

Nos reuníamos un grupo de amigas que nos gustaba la música electrónica. Cuando salíamos por la noche no nos gustaba y pensamos ¿por qué no lo hacemos nosotras? Nos gusta la música, pinchar...nos ponemos y lo hacemos. Buscamos local, contactos... y así empezamos a hacer fiestas mensuales en un club residente, pero como pasa en Barcelona que no puedes durar mucho en un sitio, pues estuvimos tres años haciendo fiestas nómadas en diferentes sitios.<sup>1</sup>

El motor que les empujó para crear el colectivo *LesFatales* está marcado por dos necesidades: una, fomentar un espacio para visibilizar y apoyar a mujeres Djs y Vjs dentro de la cultura de club ; y dos, como dice Karol

Promocionar un ambiente alternativo de lesbianas que lo movieran mujeres, porque todo el ambiente de lesbianas lo movían hombres también. Entonces la idea era abrir un espacio de lesbianas y mujeres en general pero con música electrónica y de

---

<sup>1</sup> Entrevista a Lesfatales por Marco Savo. (CAU D'ORELLA), 2012.

Online: <http://vimeo.com/51597837> (Consultada 25/10/14)

Caudorella es una asociación cultural sin ánimo de lucro. La asociación nació el año 2010 con el objetivo de promover la escena de la música electrónica local. Se trata de una plataforma de difusión para artistas, sellos y profesionales vinculados al sector. Nuestra misión es la promoción, difusión y defensa de la música electrónica creada en Catalunya en todas sus vertientes y orientada a todo tipo de público. [Http://Www.Caudorella.Cat/Que-Es/?Lang=Es](http://www.Caudorella.Cat/Que-Es/?Lang=Es). (Consultada 8/10/14)

calidad que era lo que no había en Barcelona en ese momento (entrevista de Marco Savo, 2012).

Iniciadas por un espíritu más activista en aquellos primeros pasos, y movidas en todo momento por el principio del DIY aparte de organizar los conciertos del día del orgullo y hacer fanzines reivindicativos e informativos, propusieron formar a chicas que quisieran aprender a pinchar en sus talleres para mujeres Djs. Después llegaba el momento de poner en juego las habilidades de cada una sobre la mesa de mezclas. Esta oportunidad que brindaban *LesFatales* a las Djs novel lo llamaron Cantera “Mamá quiero ser Dj”

De ahí salieron muchas Djs que luego han seguido en otras fiestas, en ese sentido hemos colaborado ampliando un poco la oferta de chicas Djs (Karol en entrevista de Marco Savo, 2012).

Esto era una invitación para las Djs que nunca habían pinchado antes, a que lo hicieran al comienzo de la fiesta de *LesFatales*. Charo subraya que este gesto es muy común en el mundo masculino<sup>2</sup>, entre chicos, por eso la razón de esta propuesta.

Así, durante dos años gestionaron un local propio llamado *Pigalle*, en la Calle Balmes, con una programación de viernes y sábado que incluía conciertos<sup>3</sup>, performance, cabarets, y hasta un ladyfest

Era un local que teníamos durante todo el fin de semana para nosotras gestionarlo, y metimos todo lo que podíamos albergar dentro de la escena de cualquier disciplina que tuviera cabida. Era un herramienta que podíamos emplear para ofrecer el espacio donde hacer todo eso (Charo Salas en entrevista de Marco Savo, 2012).

En esta primera etapa se cimentan los principios de colectividad de *LesFatales*, basados en el espíritu del DIY y en la idea feminista activista cercana al movimiento Riot Grrrl<sup>4</sup>. Esta red colaborativa y dialógica entre mujeres relacionadas con la música electrónica favorece la proyección de sus carreras, mientras esquivan su marginalización en esta cultura de club. Como hemos visto anteriormente a lo largo del texto (Farrugia, 2012;

---

<sup>2</sup> “Como la maestría musical, pinchar es una disciplina que pasa de maestro a aprendiz, casi de manera masónica, con poco espacio para las señoras” (Brewster y Broughton, 2007: 224).

<sup>3</sup> Algunos de los grupos y Djs locales que circularon por este local autogestionado fueron: *Crash Cats, Ultraplayback, Syvil Vane, Tesse Thaemliz, Cocodrilo, The Bissons, Los Seis días de la semana, Yogurinha Borova, begoña Dj, Dj Cliché, Dj Cinta, Samantha W.Waldram, Girls spin the hits entre otros...*

<sup>4</sup> Esta idea queda desarrollada ampliamente en el apartado 3.1 de esta tesis.

Brewster y Broughton, 2007: Amico, 2001), las dificultades de las mujeres para proyectarse con las tecnologías y la música han sido constantes, y hasta hace apenas dos décadas no han empezado a ser valoradas de forma más generalizada. En esta superación han tenido mucho que ver la formación de redes entre mujeres dentro de la música electrónica en todo el mundo. Y como demuestran los casos de estudio de esta tesis, España no ha sido menos en este proceso de inclusión y expansión de mujeres Djs en la cultura de club.

La particularidad de los colectivos aquí descritos reside en la perspectiva feminista/queer como parte de su evolución interna activista. Una vez que determinaron sus intereses musicales y la política interna de funcionamiento del colectivo, lo difícil era seguir autogestionándose sin limitaciones en un local fuera del suyo propio. Al parecer esto sucedió al abrigo de la sala KGB, afincada en el legendario barrio de Gracia de Barcelona

Finalmente acabamos en el KGB donde abrimos nuestras fiestas a los hombres, como público, queríamos hacer el experimento de LesFatales factory, mujeres colaborando y a los platos pero dejando entrar a hombres a las fiestas. Poco a poco fueron viniendo más y más gente a esas fiestas y fuimos obteniendo más reconocimiento (comunicación personal, Karol 12/07/08).

Sin duda, el posicionamiento político en los márgenes, abogando por la visibilidad lésbico/queer será un eje identitario de LesFatales que se plasmará desde varios canales: en sus sets musicales; en la estética iconográfica (logo, imaginería y temáticas); con la inclusión de performance en torno a la postpornografía; con las diversas colaboraciones recíprocas en otros colectivos (Clit Power, Soytomboi; Miss Moustache, etc); y con el apoyo a artistas Djs de toda Europa.

### **5.1.2. Colectivo Dj: “En la variedad está el gusto”. Interacciones desde la cabina**

Como he anotado más arriba, el colectivo de LesFatales se une por el gusto de la música electrónica, así como por una búsqueda identitaria del ambiente lésbico afín a otros escenarios y músicas no comerciales y normativos. Este activismo queer queda marcado en sus comienzos como



un manifiesto claro (véase el dossier que adjunto en el anexo 1) evolucionando en la trayectoria del colectivo, y siendo al principio algo más tajante al organizar encuentros festivomusicales solo para mujeres (lesbianas). Tal vez fuera necesario este contexto separatista<sup>5</sup> para definir una pauta de actuación, delinear una estética propia y transmitir una personalidad identitaria de género lesboqueer que de otra manera hubiera quedado absorbida por otras identidades mayoritarias.

Pero, una vez marcado el sello identitario y las condiciones idóneas para su desarrollo, *LesFatales* decide abrirse en un sentido queer, lo que definitivamente logrará un mayor alcance en la diversidad de representaciones sexuales del público que acude a sus fiestas. Sin duda, este gesto de pluralidad sociosexual coincide sobremanera con la propuesta musical de este colectivo, cuidando siempre estar dentro de un estilo *indie* electrónico.

En esta línea se construyen los sets de *LesFatales*, donde cada Dj propone al público su estilo musical de forma colaborativa y no competitiva

Las dos tenemos estilos bastante diferentes. Yo empecé con música new age, música de los 80, también la música industrial. Toda la música que ha llegado aquí a Barcelona, Chemical Brothers, Orbital...todo eso, música de club. Luego empecé con el electroclash, y por ahí voy con un estilo más industrial (Karol, entrevista de Marco Savo).

Charo ofrece el contraste de la electrónica más cercana a la fusión tech-house, fruto de su evolución desde sus comienzos con el House. Y reconoce que en el trayecto de las fiestas, ella y Karol, han ido progresivamente educando el oído de la gente hacia estilos musicales no comerciales

La gente venía a pedirte temas supercomerciales (claro estamos en España, la radio y la tele han hecho mucho daño)...y decíamos: 'es que te has equivocado de sitio, aquí no es...' y al cabo de un tiempo esto dejó de suceder, ya nadie venía y nadie te pedía. En otro tipo de clubs más comerciales la gente si pide canciones, pero aquí la idea es que disfrutes y conozcas cosas nuevas... que aportamos una parte de oído a la gente, una variedad (entrevista de Marco Savo, 2012).

---

<sup>5</sup> “Junto a los efectos del punk, la segunda ola del movimiento feminista en los 70 favoreció la incorporación de muchas mujeres en la música popular gracias a la creación de un contexto separatista en el que podían expresarse libremente’ (Viñuela, 2003: 94). Como anota la autora, tal vez la historia demuestra en cada momento una necesidad de separatismo como una estrategia política de género capaz de romper con el discurso heterosexista presente en la mayoría de estilos en la música popular.

Por lo tanto *LesFatales* ha contribuido también a cambiar ciertos prejuicios en relación al gusto musical de las lesbianas, a romper los estereotipos asignados a la cultura de club lésbica comercial y poco elaborada o *fashion* en comparación a la escena gay

Se puede ser lesbiana *underground* y escuchar buena música. Entre los colectivos de lesbianas tenemos la fama de ser las punkis...

Cuando pregunta la gente le dicen que si quieren música de calidad vayan a nuestras fiestas, claro depende de lo que estés buscando. (Karol y Charo en Entrevista de Marco Savo, 2012)

Como decía en el apartado 4.1 y 4.2 con respecto al surgimiento de la subcultura lesboqueer y su importancia como productora de significados socioculturales, los colectivos de mujeres Djs aquí estudiados proponen una nueva mirada estético-musical hacia la música electrónica dentro de la cultura de club. Esto supone una producción cultural diferente, nueva, donde los objetos culturales de estas subculturas queer “reflejan y expresan importantes aspectos de la vida del grupo (...), son un efecto recíproco entre las cosas que un grupo usa y la perspectiva y actividades que estructuran y definen su uso”. Así “los estilos subculturales son el producto de este ‘principio generativo de creación estilística” (Amico, 2001: 361). Esta creación estilística en manos de *LesFatales* y *Missmoustache* se presenta a través de un trabajo cuidado en la selección de música electrónica de baile. La intención didáctica de las Djs, antes comentada, predispone una interacción entre el público, la música y el contexto en la que esta se presenta (visuales, performance). Finalmente, este proceso de intercambio y aprendizaje entre Djs y público resulta en una estética o estilo concreto donde quedan reflejados unos intereses comunes (musicales e identitarios) del grupo subcultural. *Lesfatales* reafirma este sentido de comunidad entre el público y entre ellas cada vez que hacen sonar una canción de Justice, “We are your friends”<sup>6</sup>, al finalizar cada fiesta. En este momento el público asistente se une en comunión y al unísono con los brazos levantados canta esta canción mientras suena en los platos.

Como he argumentado anteriormente en el apartado 2.1, la musicalidad y las identidades construidas musicalmente (añado, en

---

<sup>6</sup> Enlace para ver el vídeo de la Drag King Party en la Sala KGB (4/09/10). Final de fiesta con esta canción: <https://www.facebook.com/video.php?v=1607277584533> (Consultada 30/11/14)

colectividad) es un asunto que ha tratado la musicología queer. Asumiendo pues que la música popular, la música electrónica, es un mecanismo válido para articular el deseo y la organización social de la sexualidad y el género (McClary, 2002), todo apunta a pensar en la importancia política y cultural que adquieren las subculturas queer aquí estudiadas.

En cuanto a la importancia que adquieren las Djs como dinamizadoras del público he de decir que supone una clave relevante para el éxito de una sesión musical. La empatía con los oyentes es una de las cuestiones que más tienen en cuenta la mayoría de las Djs de este estudio. Me refiero a las Djs residentes de ambos colectivos, tanto Charo Salas y Karol de *LesFatales*, como Anni Frost de *Miss Moustache*.

Carol aka Elektroduenda se describe como

ELEKTRODUENDA [LSFTLS / BCN] \_ DJ SET: Electro-variétés

Cofundadora del colectivo, desde sus inicios ha ido alternando su faceta como Dj y su pasión por la música con otras prácticas artísticas y disciplinas arteterapéuticas. Más recientemente, viene coordinando y desarrollando su propio proyecto bajo el nombre de Deep Dance BTD donde fusiona estas pasiones (Aniversario 2012).



Imágenes 9 y 10.

Karol aka Elektroduenda

Mientras Charo Salas se define:

ROSARIO [LSFTLS / BCN] \_ DJ SET: tech house

Cofundadora del colectivo y conocida Dj de la escena barcelonesa y madrileña, alterna esa faceta con la producción de música experimental para piezas performativas y teatro. Recientemente ha presentado, en colaboración con artistas de otras disciplinas, la obra 'Daydream in blue', compuesta para videoarte, movimiento escénico y música experimental.



Imagen 11.

Charo Salas aka Rosario Dj en la fiesta Miss Moustache 14 de julio de 2014

Y el texto que presenta sus intenciones político musicales dice así:

Lesfatales Faktory, Colectivo de mujeres relacionadas con la música electrónica, surge a partir de la necesidad de crear una plataforma representativa en este área. Nuestro objetivo es favorecer las interrelaciones entre las artistas y, asu vez, facilitar su promoción exterior ofreciendo sesiones multidisciplinarias de calidad y variedad que, de otra manera, estarían más limitadas o vetadas. Así pues, ¡aquí estamos! Dispuestas a llenar vuestras noches y a crecer con cada beat, rodeadas de vinilos y proyecciones para haceros bailar hasta el amanecer con nuestras Djs: Elektroduenda, Neopinchadiscos, Cosmic, Dj Rosario, Cliché. Baila que baila... Elektropop, House, Elektroclash, Minimal, Elektro... Déjate llevar por las mezclas visuales de Punto G, y sorpréndete con el desparpajo de Femma (Flyer para la fiesta del 2 de Junio de 2008).



Imagen 12.

Colectivo *LesFatales*: Karol, Rosario y Gemma de izquierda a derecha.

Uno de los aspectos más importantes del colectivo *LesFatales* es, como he dicho antes, la creación de una cantera de Djs locales a las que se les brinda la oportunidad de pinchar por primera vez ante un público. Esta invitación para las Djs nóveles nacionales supone sin duda un gesto de hermanamiento y camaradería entre mujeres, en un medio (técnológico y público) que no siempre ha sido, o sigue siendo accesible a ellas.

Pero además, es relevante destacar la lista de Djs internacionales (la mayoría de las que cito en el siguiente cuadro son también productoras de música electrónica) invitadas a participar con *LesFatales* en las fiestas que organizan. Este hecho, no sólo amplía el sentido de colectivo y visibilidad de mujeres Djs, sino que supone un enriquecimiento musical mútuo para público asistente y Djs residentes. La elección de colaboraciones por parte de Lesfatales no es aleatoria con el único requisito exigido de ser mujer, por el contrario, son muy explícitas en el criterio de elegir sólo Djs que sean profesionales y con carreras artísticas afines al gusto musical del colectivo.

Como vemos en el cuadro siguiente la heterogeneidad de subgéneros ronda mayoritariamente el Techno, aunque también están presentes el Deep House, Minimal o Electro. Un denominador común para reunir a las Djs invitadas parece estar en que pertenezcan a circuitos alternativos es decir, a escenas independientes o no comerciales. La mayoría de las Djs extranjeras además de ser Djs también producen su propia música.

### **COLABORACIONES DE DJS INVITADAS POR LESFATALES**

<b>TEMÁTICA FIESTA</b>	<b>FECHA</b>	<b>DJS</b>	<b>ESTILO MUSICAL</b>
FETISH NIGHT SALA KGB	5/12/08	MZ SUNDAY LUV Berlín	Deep house/ Tech house
HALLOQUEER PARTY SALA KGB	14/11/08	COSMIC BCN  VICKY GROOVY (LaLola club Valladolid)	Electropop  Minimal Deep House Nu Disco

RIOT SALA KGB	10/01/09	Dj SÜGÜS BCN	Rockindidance
VII ANIVERSARIO SALA KGB	6/06/09	ABRIKADABRI BCN	Deep techno
LESFATALES LOVES STOCKHOLM Saca la sueca que hay en ti KGB CLUB	6/02/10	KATJA GUSTAFSSON Suecia	Dirty electro Progressive house Tribal House
PRIDE CON LESFATALES KGB CLUB	26/06/10	DJ RESCUE Grenoble (Francia)	Electro booty queer
DANCE TO THE LIGHT SALA KGB	30/09/11	MISS BROWN Orléans (Francia)	Deep House Progressive House Tech-house
ICH BIN AUCH EIN BERLINER SALA KGB	3/12/11	CHROMA Berlín	Minimal House Tech House
X ANIVERSARIO NITSA CLUB	23/06/12	SANDRIEN Amsterdam	Techno
NITSA CLUB	29/12/12	ELECTRIC INDIGO Viena	Techno
LA VIRGEN DEL VINILO 2.0 NITSA CLUB	30/03/13	ACID MARIA Berlín	Minimal
XI ANIVERSARIO NITSA CLUB	23/06/13	NIKI YRLA Suecia	House
MISS MOUSTACHE & LESFATALES NITSA CLUB	2//08/13	ANNI FROST DiamanteClub Madrid	Deep House
FATAL INK PARTY NITSA CLUB	5/10/13	YLIA DanceUsted Club Sevilla	Techno House

Destaco las características de cada Dj que aparece en el esquema anterior

en un breve repaso biográfico. En el Anexo 3 detallo todos los enlaces de Internet de donde he sacado la información sobre estas artistas.

#### **MZ SUNDAY LUV – Berlín-**

Nacida en 1982, Canadá y de ascendencia Griega, es una Dj y productora afincada en Berlín que ha editado su música en múltiples sellos de música electrónica. Su nombre viene de su trabajo en el mundo del burlesque, campo más fácil de conseguir según ella, antes de entrar en la música. El hecho de ser coreógrafa asistente para un grupo de danza le llevó a muchas fiestas y esto a interesarse por el mundo Dj. También ha realizado sesiones fotográficas como modelo dentro de una estética postpunk.

#### **VICKY GROOVY – Barcelona-**

Comenzó su carrera como Dj en 2001 en Valladolid, donde tiene más de seis años de experiencia como residente y promotora de las mejores salas de la ciudad (Lalola club y Click Clack club). Actualmente reside en Barcelona, donde forma parte del colectivo “The nOd music” y es residente de la sala BeCool, pero también ha pasado por algunos de los mejores clubes nacionales, Francia y Portugal. Su estilo no ha parado de evolucionar incluyendo en sus sesiones las tendencias más vanguardistas de la electrónica, deep house y nu-disco.

#### **KATJA GUSTAFSSON – Estocolmo-**

De origen sueco (Estocolmo) ha viajado por toda Europa y el continente americano como Dj profesional desde 2006, aunque empezó en 2002. Vinculada a la escena lesboqueer, es una conocida Dj que ha participado de los “Pride Parades” (fiestas del orgullo LGTBQ) en ciudades como Estocolmo, Berlín, Londres, Oslo o Barcelona, entre otras, con audiencias de más de 500.000 personas. Recientemente ha comenzado a producir su propia música y es una promotora de la cultura Dj a través de su escuela RLC en su ciudad natal, además de ser promotora de fiestas.

#### **Dj RESCUE – Grenoble-**

Es una Dj de la escena indie de Grenoble (Francia) desde 2002. Rescue es cofundadora de la organización Chica-Chic, que se encarga de la promoción de la escena musical abierta de mente (broad-minded). Dentro de Chica-Chic organiza las famosas fiestas queer “Blonde on Blonde”; creó una tienda de discos (online y offline), y ofrece emisiones de radio en Radio Campus de Grenoble. Su escenario no solo se limita a París sino que también ha pisado Nueva York o Ginebra. Además, colabora con el magazine online lésbico TêtuE.

### **MISS BROWN –Orléans, París, Barcelona-**

Es una Dj y productora francesa muy popular y considerada internacionalmente como una de las pocas estrellas reconocidas entre las mujeres Djs francesas. Regularmente participa en grandes festivales europeos, como por ejemplo el Techno Parade de París o el Gay Pride. También es conocida por sus remixes (véase el glosario) elegidos por muchos Djs internacionales y radios famosas de todos el mundo.

### **CHROMA – Berlín-**

Comenzó sus primeros pasos como Dj en 2001 organizando fiestas en el club Oxyt Musikclub en Lutherstadt, Wittenberg. Con el tiempo se trasladó a la capital del Techno, Berlín donde reside actualmente y promueve eventos como Einmal Disco Bitte!, dos o tres veces al año. Como productora, ha realizado varios trabajos en sellos importantes (Stil Vor Talent).

### **SANDRIEN – Amsterdam-**

Productora y Dj holandesa de fama internacional comenzó su carrera en 1999. Combina su residencia desde 2010 en el conocido club Trouw de Amsterdam (un icono de la vida nocturna de la ciudad), con actuaciones en festivales y clubs europeos de renombre como Berghain y Bar25 (Berlín), Concrete (París), Corsica Estudio (Londres), Arena, Awakenings Festival, etc. Su residencia en el club Trouw reafirma su talento y versatilidad, no en vano está considerada una de las mejores Djs de Techno en Amsterdam, y mensualmente realiza una emisión propia en la radio (Red Light Radio).



### **ELECTRIC INDIGO – Viena-**

Esta Dj, compositora y música austriaca (Viena) ha interpretado su música en 36 países a lo largo de toda Europa, Asia, y América. Su nombre se destaca por ofrecer una inteligente y distinguida interpretación de la música Techno y electrónica. En este campo ha recibido varios premios ("outstanding artist award Musik 2012) y ha conseguido la beca de composición en 2013 por el Ministerio de Educación austriaco. Además de su carrera musical lleva una intensa actividad como comunicadora y promotora de las mujeres en la música electrónica. Trabajó en Berlín como radio-Dj, productora, y manager de la famosa tienda de discos berlinesa Hard Wax entre 1993 y 1996. Ha creado la plataforma virtual de difusión e intercambio para las mujeres en la música electrónica, *female:pressure* (véase apartado 3.2.). También ha trabajado en la TV alternativa, TIV, en Viena donde tenía dos programas *Indigo encounters*, dedicado a entrevistar invitados del negocio de la música; y *TIVIT* bajo el seudónimo indigo: inc. un programa de una hora a la semana sobre tecnología de la información, desarrollos de software, innovaciones técnicas, los temas relacionados con el código abierto y demás. También ha trabajado para la radio austríaca FM4 ofreciendo noticias sobre música e Internet. Actualmente hace cada mes un Dj mix en la radio: <http://rts.fm>.

Desde 2013 escribe una columna mensual, "bonustrack", para la revista an.schläge, y ha ofrecido numerosas charlas para la Universidad de Viena.

### **ACID MARIA – Berlín-**

Comenzó a pinchar en 1992 en Munich, desde donde pronto viajaría a más de 20 países como profesional de la música electrónica. Como productora ha realizado diversas grabaciones (remixes, mix cd's, records, tracks) en colaboración con otros artistas, entre ellos Electric Indigo.

### **NIKI YRLA – Göteborg-**

Esta Dj de Göteborg (Suecia) compositora y productora ha hecho canciones para películas y pinchado en clubes de toda Europa.

En cuanto a las dos últimas Djs que aparecen en el esquema: **YLIA** es una Dj, pianista y profesora de música sevillana que lleva más de 15 años de experiencia pinchando en clubes. *LesFatales* comentaba así la colaboración que hizo con ellas:

Ven a exudar tinta a golpe de beat con nuestra artista invitada YLIA [DanceUsted\_Sevilla]; pianista, educadora, coleccionista incansable de vinilos y polifacética dj avalada por un exquisito buen gusto totalmente indiscutible y una más que dilatada trayectoria en cabinas nacionales e internacionales desde que empezara su carrera en 1999.

Y **ANNI FROST** es madrileña y lleva desde 2007 pinchando en clubes de España y Europa (En el siguiente caso de estudio hablaré con más detalle de ella).

Como podemos comprobar tras estos datos, la mayoría de estas Djs ha proyectado su trabajo internacionalmente y son reconocidas tanto por su técnica como por su producción y creación musical. Casi todas las Djs citadas comenzaron su carrera a partir del año 2000. No obstante la mayoría ha logrado una proyección profesional en el mundo de la electrónica en un espacio relativamente corto. Destaca un mayor número de artistas afincadas o residentes en Berlín, ciudad de vanguardia referente, donde actualmente hay una actividad importante en el campo de la música electrónica, especialmente para las mujeres Djs.

Otro dato interesante que destaco es la participación de alguna de estas Djs en la organización de fiestas queer (Dj Rescue); o en eventos relacionados con el colectivo LGTBQ (Katja Gustafsson, Miss Brown). Esto denota una red global dentro de la escena electro-lesbo alternativa que se interconecta a nivel ideológico y cultural de forma expansiva.

En cuanto a las Djs locales que han formado parte del *warm up* de la fiesta y son fruto de esa cantera lograda por *LesFatales*, son: Dj Cosmic (electropop); Jukebox; Adrikadabri (Deep Techno); Dj Sügüs; Rosa Pachecho (minimal Tech); Nikky (retro); Dj Frontin (Electro rock), entre otras.

### 5.1.3. *Fiestas queer made in bcn with love and lust: Branding y marketing transgresor*

Introduzco la frase ‘colectivo de mujeres Djs’ en el buscador de google y como primera entrada, de 535.000 resultados, me sale Lesfatalesbcn<sup>7</sup>. En la portada de su blog podemos leer en inglés: “Queer Parties Made in BCN with love and lust”; y junto al buscador del propio blog: “LeSFATALeS colectivo barcelonés de mujeres djs y vjs relacionadas con la música electrónica”. Si seguimos con el cursor del ratón hacia abajo pronto nos encontramos con la opción de suscripción via mail, y junto a esto la cifra de 4516 seguidores.

Manteniendo la idea de permanecer fieles a una propuesta lúdico musical alternativa al *mainstream LesFatales* ha sabido evolucionar ante un público que, siendo minoría, se ha ido sumando a sus fiestas buscando esa alteridad musical e identitaria. La interpelación del colectivo de mujeres Djs ha sido siempre clara, anunciándose a sus oyentes desde una libre expresión sexual queer y una música electronica alternativa. Lo podemos deducir del subtítulo que enmarca cada flyer desde 2010: “Fiestas Queer hechas en BCN con amor y lujuria”. Queda formado así un lazo sincero de honestidad hacia su público, sirviendo fielmente a las expectativas de los mismos.

Así para el VI aniversario se podía leer también en el flyer: “Cutting-edge underground parties desde 2002” (6/06/08). Un dato más que nos dice de su caracter alternativo a las ya servidas fiestas de música electrónica comerciales. En este sentido la recepción del público es principalmente afín a la música que pinchan *LesFatales* y conjuntamente fiel a sus propuestas temáticas siempre divertidas y cargadas de una sensibilidad camp.

En cuanto a la empatía con el enfoque queer el público es abierto y receptivo: hay gente que acude a la fiesta sin más conocimiento de lo que significa ser queer, y otro tanto que sí; pero en definitiva la unión de ambos

---

<sup>7</sup> <http://lesfatalesbcn.wordpress.com/> (Consutada 24/11/14)

grupos sucede en la pista y en la participación e interacción con un ambiente disidente, que invita a la libre expresión de identidades sexuales y en definitiva a ocupar otros 'yoes' posibles.

El texto que *LesFatales* suele escribir para anunciar cada evento y que dirige a su público desde el muro de Facebook es siempre una divertida sugerencia al juego en relación a la temática de la fiesta. En ocasiones, alguna fiesta coincide con el calendario religioso, entonces ellas aprovechan para jugar con el lenguaje y caracterización de la temática. Por ejemplo cito aquí el escrito para la fiesta del 4 de Enero de 2014

Parece ser que las reinas de oriente se adelantan y nos traerán súper poderes para todxs en la fiesta del 4 de ENERO en APOLO, hemos pedido una Super Freaky Queen Party!! y nos han dicho "BE YOUR OWN HERO" así que, bajo el lema DIY que siempre nos ha caracterizado, os convocamos a crear vuestro propio personaje heroico y ser vosotrxs mismxs las heroínas de la noche, vamos a retomar las fiestas temáticas!!!! Queremos una noche llena de seres extraordinarixs y freakys a ritmo beat!!!

Las djs residentes de lesfatales: rosario & elektroduenda y la dj invitada: Luna Martinez lanzarán llamaradas electrónicas dando un pistoletazo de salida este 2014, llena de mucha energía fatalera !!

Las visuales serán disparadas mediante artefactos condensadores de flujo por nuestra VJ punto ge. Cristina Domenech a la cámara con potentes shots listos para capturar las mejores imágenes de la noche!

Natderat en la creación del vestuario para lesfatales en esta primera noche de heroínas! Agradecimiento a Ana Village por la ilustración en el flyer.



Imagen 13.  
Flyer de la Freaky Queen Party,  
"Be your Own Hero!"  
4 de Enero de 2014



Imagen 14.  
Cartel para la Fiesta Procesión Flúor  
18 de Abril de 2014

La Fiesta Flúor en abril de 2014 coincidía con la Semana Santa, momento oportuno para hacer fetiches sonoro-visuales al respecto para describirla en el muro de facebook así:

Esta Semana Santa como buenas beatas que somos todas las lesfatales nos vamos de procesión, sacaremos nuestros vestuarios del armario y irreverentemente alzaremos nuestros beats en la procesión más sonora a la que puedas asistir: LA PROCESIÓN FLÚOR!! ya nos gustan los látigos y flagelaciones, pero en esta ocasión saltarán chorros de flúor!!

Así que no te cortes, desempolva tus ropajes procesionales y lánzate a la pista con nosotrxs para perder el sentido al ritmo inmensurable y salvaje de LeSFATALeS, con fluor-invitada de honor, VICKY GROOVY.

Esta perspectiva de libertad y juego con los roles sexuales y de género, ya viene insinuada en los propios carteles y flyer que anuncian cada fiesta. Ellas mismas participan de dicha transgresión y juego corporal con cada temática, mezclándose y empatizando de esta manera aún más con su público. En este sentido, podemos interpretar un guiño camp (véase apartado 1.6.3.2.) en la expresión corporal de las componentes de *LesFatales*.



Imagen 15.  
Fiesta Lesfatales Factory:  
*Mujer tenias que ser*  
2 de Junio 2006.  
Izquierda: Karol; centro Rosario Dj  
Y derecha: Vj Punto G



Imagen 16.  
Freaky Queen Party:  
*Be your own Hero*  
4 de Enero de 2014  
Karol, Rosario y Gemma, de izquierda  
a derecha.

La idea camp también es trasladada a los asistentes para participar de las temáticas a través de un *dress code* (véase glosario) específico para cada fiesta. Por ejemplo en la *Fetish Party* (5/12/08) sugerían: ven "vestida" de código (látex, cuero, vinilo, militar, naked...) y gustosamente te invitaremos a un chupito! (véase imagen 15). O también dejan la expectativa latente para que el público la viva en el transcurso de la fiesta a través de

juegos y concursos programados. Como ejemplo, la fiesta *Fatal Ink Party* (véase imagen 16) donde sorteaban un tatuaje; o la fiesta *Drag King* (4/09/10) con concurso y desfile de Drag Kings entre las asistentes.



Imagen 17.  
Cartel para la *Fetish Party*,  
5 de Diciembre de 2008



Imagen 18.  
Cartel para la *Fatal Ink Party*  
5 de Octubre de 2013.  
La temática de la fiesta gira en torno a los tatuajes, por eso el juego de la aguja de tatuar sobre un vinilo.

Como Farrugia (2012) anota, la importancia de la marca en el desarrollo de estrategias de mercado para alcanzar beneficios ha sido ampliamente estudiado por los académicos desde los años 90. Pero

Mientras los incentivos para crear una marca de identificación en la cultura corporativa –mayores ventas de productos y beneficios- hay motivos tanto paralelos como divergentes para que otros tipos de grupos establezcan su marca identitaria (Farrugia, 2012: 106).

Y en este sentido es como *LesFatales* construyen su imagen corporativa y logo, destacando, como vemos en la fotografía, los perfiles identitarios de cada una de sus integrantes, desde que eran cinco componentes, hasta las tres actuales (dos Djs y una Vj, logo de la imagen 18). La construcción de los colores, rojo sobre negro, y los dibujos de las figuras que representan a las integrantes, líneas simples y geométricas,

trasladan una imagen del colectivo neopunky. En realidad, es la cabeza y el peinado la que distingue la imagen personal de cada integrante, donde podemos reconocer signos punkis como la cresta y el collar de tachuelas en una de ellas. Otro signo que se trasluce de la imagen del logo es el espíritu DIY, plasmado en la forma en que se presentan las letras de la página web del grupo, como recortables. En el logo (véase imagen 17), aparecen todos los signos identificadores del colectivo, unos auriculares, un tocadiscos y en medio un ojo, detalle que clarifica la importancia de las visuales para *LesFatales* con la residencia de su Vj, Punto G.

Como dice Farrugia, el fenómeno de las marcas y el logo no es una novedad dentro de cultura de la música electrónica. Pero, a comienzos de los años 90 sin embargo “fue una novedad el desplazamiento de la marca hacia la identidad de los intérpretes más que a los cambios del estilo” (2012: 106).

Sin duda, en el caso de *LesFatales*, el logo queda claramente definido por la identidad de las componentes y será carta de presentación de las mismas para el merchandising (chapas, camisetas), la web, los photocalls y todo lo relacionado con la publicidad del colectivo.



Imagen 19.  
Logo 1, desde 2002 a 2009  
*LesFatales*



Imagen 20.  
Logo 2, actual  
*LesFatales*

Como viene siendo habitual dentro de los colectivos de mujeres Djs y según he comprobado en otros casos fuera de España también<sup>8</sup>, el diseño y

<sup>8</sup> Por ejemplo en el colectivo llamado Sister SF, de San Francisco, la integrante XJS es diseñadora web profesional, y la encargada del diseño corporativo del grupo (Farrugia, 2012: 106). En otros colectivos nombrados anteriormente, por ejemplo en Clit Power, Madrid, Amaia era diseñadora gráfica como profesión y Dj y diseñadora de la imagen del colectivo. En el caso de Miss Moustache, Rafaela Gnecco organizadora de este evento es



producción del logo, y la promoción visual en general (flyers, carteles, etc.), suele llevarse a cabo por una integrante del colectivo. En todos los casos estudiados esta tarea recae sobre alguien dedicado al diseño gráfico de forma profesional. En *LesFatales* será la Vj Gemma aka Punto G la encargada de las visuales la que haga este trabajo, pues además trabaja como profesional en el diseño gráfico.

Las ilustraciones de la cartelería de este colectivo desprenden un lenguaje propio que bien se puede comprender dentro de una estética postpunk. La predilección por los tonos oscuros (negro y gris) contrasta con los vibrantes, rojo y amarillo, sirviendo a una imaginaria que homenajea el concepto camp/queer del cuerpo, a la vez transgresor y paródico.

En cada cartel se plasma una llamada específica a la temática en particular de la fiesta, mientras el mensaje visual y lingüístico se compenetran en la expresión queer. Como ejemplo, son recurrentes las fiestas “Halloqueer”, en torno a la fecha de celebración de la comercial fiesta Halloween, a finales de octubre. La reapropiación de iconos presentes en la cultura popular mainstream para su parodia y transformación crítica, es un recurso camp utilizado sobremanera en la cultura queer.

Otra vez aparece la palabra juego<sup>9</sup> asociada a la subversión de género y como una invitación a la fantasía del público, a la transformación del yo y a la expresión de las subjetividades. Lo podemos leer en los mensajes dirigidos por *LesFatales* a su público

Porque sabemos que gracias a la luz podemos disfrutar de nuestro lado oscuro, este viernes os tenemos preparada una fiesta terrorífica con cierto halo ochentero donde explorar libremente los claroscuros de nuestro espíritu hedonista y bailongo... Dado que, para nosotras, se trata de una ocasión especial por ser el aniversario de la fatalísima Elektroduenda, hemos querido hacer nuestra propia celebración, con guiño a la mítica Poltergeist, con el lema reinventado de ‘Caroline, dance to the light’...

¿Os lo vais a perder?

Dejad conducir os hasta el más allá por los beats fantasmagóricos procedentes de la cabina y traspasad sin miedo al misterioso inframundo fatal donde luz y oscuridad se dan la mano en armonía...

YA ESTAMOS AQUIIIIÍ...

---

fotógrafa profesional, junto con Laura Calvo aka Naranja impar, diseñadora de los carteles y de la imagen corporativa de la fiesta.

<sup>9</sup> O’Grady (2012), ver apartado 4.2.



(Mensaje para la fiesta 'Dance to the light', 30 de septiembre de 2011)<sup>10</sup>

Más directas son las llamadas que el colectivo hace a su público a través de la cartelería y flyer para animarlo a disfrazarse o invocarlo a la transgresión de su yo recatado y normativo, como por ejemplo:

"Saca tu ropa de niña y te regalamos un chupito" (Fiesta 'Vuelta al cole' 10/09/08)  
"El orgullo LGTB fusiona a Lesfatales y Audiot-k en una fiesta de despropósitos. Ven insultantemente gay, os esperamos con los beats revueltos" (Fiesta Junio de 2011)

Sin duda las redes sociales, como los blogs, y las plataformas de intercambio y difusión musical como *Soundcloud*<sup>11</sup>, constituyen una poderosa herramienta de promoción, captación y discusión DIY para artistas y colectivos de música electrónica como *LesFatales*. En esta plataforma podemos escuchar sesiones enteras de artistas de música electrónica sobre todo no conocidos. El reproductor de *Soundcloud* "analiza la canción y su onda sonora, con el objetivo de que cualquiera que la esté escuchando pueda dejar su comentario en un momento determinado del audio" (wikipedia). Además puedes inscribirte y hacerte seguidor del artista que te interese para poder comentar sus audios, conocer las veces que determinada sesión ha sido escuchada o los seguidores del artista en cuestión. Por ejemplo en el perfil del Soundcloud de Karol Villalón aka Elektroduenda dice:

DJ Karol Elektroduenda empezó sus jugueteos con el vinilo en el año 2002. Fue una de las pioneras que crearon "LesFatales", un colectivo de mujeres relacionado con la música electrónica que promueve y estimula la visibilidad femenina en la escena club de Catalunya. Ha pinchado en clubs en diferentes lugares en España y Europa: Club Defekt (Stockholm), Club la Tres (Valencia), Sabotage (Berlin). Actualmente tiene junto con LesFatales una residencia en el conocido club Nitsa de Barcelona. Ha desarrollado un nuevo proyecto de Dj terapia donde hace viajes musicales para llevarte a estados de trance, llamado "deepdance" ([www.deepdance.wordpress.com](http://www.deepdance.wordpress.com)).

Su estilo musical es bastante variado dentro de la electrónica; dependiendo de su estado de ánimo y el del público que hay en la pista, desde el elektro, el teckno, el elektroclash con algunos toques de elektropop; manteniendo siempre los ritmos altos en la pista.

Este grupo ha experimentado en su larga trayectoria, ya doce años, significativos cambios en la forma de presentarse al público. Esta evolución

<sup>10</sup> En el anexo 1 incluyo una selección de estos mensaje transmitidos vía mail y en el muro de Facebook a los seguidores de Lesfatales durante los últimos años.

<sup>11</sup> *SoundCloud* es una plataforma de distribución de audio en línea en la que los usuarios pueden colaborar, promocionar y distribuir sus proyectos musicales. (En wikipedia: <http://es.wikipedia.org/wiki/SoundCloud>). Existe una versión nueva llamada *Mixcloud*, donde los usuarios pueden subir a la plataforma podcasts o emisiones de radio en streaming de su música, previo registro en la plataforma. Véase el apartado 3.2 de este trabajo.

se ha mostrado desde los fancines y los flyers en mano, como recurso para darse a conocer y conseguir público; al diseño de páginas web personales y la creación de Facebook y blogs como dinamizadores y propulsores de nuevas formas de expansión. Desde la red social de Facebook mantienen informados a sus seguidores, y en el muro cuelgan los eventos programados, así como sugerencias musicales o invitaciones a otros eventos de interés afines relacionados con la música electrónica o las artes visuales. Gracias al muro de Facebook de *LesFatales* podemos ver cuántos miembros han sido invitados y los posibles asistentes. Por ejemplo, para la última fiesta que hicieron en agosto de 2014 fueron invitadas 3863, de las cuales 232 confirmaron su asistencia y 32 dieron una posibilidad. Esto no quiere decir que ese número sea el real y definitivo de los asistentes, pero si orienta del alcance que logra la difusión vía redes sociales.



Imágenes 21 y 22

Público de *LesFatales* en el Nitsa Club, Bcn.  
2012

Actualmente las redes sociales como Facebook suponen la herramienta más certera para localizar a posibles oyentes y seguidores que a su vez, se benefician de algún descuento al presentar el flyer descargado desde su muro en la taquilla del local, o si previamente se apunta a lista a través del muro. Esto no sólo abarata los costes de promoción del colectivo, pues antes se hacía de forma impresa, sino que ahorra tiempo y gana en alcance geográfico al ofrecerse desde Internet.

#### 5.1.4. Colaboraciones multidisciplinares y postfeministas

El colectivo de *LesFatales* ha sido siempre inquieto a la hora de apoyar iniciativas donde tuvieran lugar múltiples disciplinas en relación al arte plástico y visual, la música electrónica y la visibilidad de las mujeres. Esta inquietud bien puede valerse a la vinculación directa de las promotoras con la plástica, pues la propia Karol Villalón (Elektroduenda) es escultora y Gemma Delagüer (VJ Punto G) trabaja como diseñadora en *rarity studio* en Barcelona. Estas conexiones personales con el arte visual se han dejado ver en las propuestas de imagen para la fiesta y en eventos específicos donde el colectivo ha participado para promover esta multidisciplinariedad siempre desde una perspectiva postfeminista y queer.

El primer ejemplo que cito es el festival FEMELEK, un festival de música electrónica, artes visuales y nuevas tecnologías cuyo objetivo fue fomentar la escena femenina nacional entre los años 2007 a 2012 en Barcelona. Celebrado en los días de marzo próximos al día de la mujer, *LesFatales* tuvo el honor de pinchar para la primera edición del 2007.

En esta línea se han vinculado a encuentros como el “Día de la mujer a Less Basses” en Barcelona (celebrado el 7/03/09); *Gendertech Festival* en Alicante (marzo de 2010) y el *FemArt Revoltes* en Barcelona (2011).

Otras participaciones más ligadas al activismo lésbico y queer han sido las veces que han tocado en fiestas del orgullo LGTBQ; o también en las fiestas paralelas al *Eurogames* (campeonato anual que tiene lugar en Barcelona también en torno a participantes LGTBQ) y el *LoveBall Festival*.

Por otro lado aparecen las colaboraciones que han tenido lugar en las propias fiestas de *LesFatales*, donde se han reunido un número considerable de grupos con variedad de nacionalidades para tocar en directo antes de empezar la sesión Dj del colectivo. Todos estos grupos forman parte de una escena *underground* de la ciudad con una variedad de estilos musicales próximos al punk rock y también la música electrónica.

<b>GRUPOS</b>	<b>FECHA</b>
NÄD MIKA > Berlín Electropunk	7/03/08
HUMAN TOYS > París Electro punk	30/04/08
RISQUE > Francia Electro	6/06/08 y 1/08/08
EL FUTURO PEATÓN > Valencia Trio electrónico	5/12/08 Y 11/06/11
LOS SEIS DÍAS - pop épico _____ LA QUIERO VIVA- dirty rock > Barcelona TU MADRE – Rock _____	10/01/09
JEAN GENET - UK	6/06/09
FERAL AKA MC KINKI > Londres VOYEUR DESTROYER	4/07/09
LIVING IN VITRO > Barcelona Electroglam	5/09/09
MA PUBLIC THERAPY > París	4/09/10
MODILEIGHT	25/06/11
EDITH CRASH LAURA ABRIL aka KRONIKDARLING LADY EMZ	15/10/11

Me ha sido difícil encontrar información de estos grupos en Internet, pues muchos no tienen una proyección más allá de su ciudad de origen o incluso han desaparecido. Puedo dar detalles del grupo barcelonés “Tu madre”<sup>12</sup>, formado en el año 2006 por el trío: Lios, Elena Goliat y Jangla. Las canciones del disco ‘Tu madre’, publicado en 2008 tienen referentes desde Bikini Kill hasta Patti Smith, cuyas letras son un punto fuerte entre desinhibición pura y versos sin complejos. En el blog *LaFonoteca* se describen

Con una exigua producción discográfica -un EP y un LP que entre los dos no llegan a los cuarenta minutos- en media docena de años de vida, este trío femenino de Barcelona han sabido, mejor que nadie, llevar a buen puerto la concepción del do it yourself gracias a una apropiación intransferible del término “no músico”, patentado en la no-wave. No en vano, Líos se compró su primer bajo sin tener ni idea de tocarlo, a la semana de formar su alianza junto a sus dos compañeras de aventuras.

<sup>12</sup> Información sacada de: <http://www.hipersonica.com/2008/05/tu-madre-entrevista/> y del blog La fonoteca: <http://lafonoteca.net/grupos/tu-madre/> (consultada 10/12/14)

La mayoría de estos grupos forman parte de la escena local *indie* de Barcelona. Como punto en común con *LesFatales* tienen el principio DIY a la hora de gestionar y producir su propuesta musical, lo cual les permite un cierto matiz subversivo.

Todos los conciertos de estos grupos con *LesFatales* tuvieron lugar en la sala KGB. Actualmente en el Nitsa club (sala Apolo) han dejado de hacerse colaboraciones con grupos en directo.

### **5.1.5. Representación e identificación lesboqueer**

No se puede decir que las subculturas queer estén por encima de la influencia de los medios o no interactúen con ellos de formas interesantes

Taylor (2012a: 56)

#### **5.1.5.1. Visuales**

Como he planteado en el capítulo 1, la teoría queer bebe del lenguaje postmoderno y postestructuralista para acercarse a una lectura de la cultura popular y deconstruir los discursos hegemónicos que se proclaman a través de ella. En los ejemplos anteriormente citados decíamos que *LesFatales* se vale de las apropiaciones de la cultura *mainstream*, por ejemplo al nombrar sus fiestas desde la ironía y la subversión (halloqueer parties, vuelta al cole, la virgen del vinilo 2.0...) elementos camp que irán acompañados de una imaginería inmersa en ese tono posmoderno propio de la performance camp.

Es interesante observar cómo la encargada de diseñar la imagen del colectivo y las visuales proyectadas para cada fiesta, la Vj Gemma Delagüer aka Punto G, parte de un banco de imágenes centradas en el cuerpo de la mujer. A través de la subversión de identidades y representaciones asignadas al cuerpo femenino Gemma deconstruye estereotipos (estéticos) otorgándole nuevos significados (rabia, ira, deseo, angustia, etc.), lejos de la insinuación erótica usualmente proyectada en el desnudo de las mujeres. De esta forma ofrece al espectador un espacio visual diferente del cuerpo femenino. A la vez, se posiciona artística y personalmente (digamos queer) en su propia autodeconstrucción

Concibo el veejing como algo muy vivo, muy mutable, muy volátil... y detallar los elementos comunes en mis proyecciones, sus señas identitarias, me obliga a analizarme a mí como "creadora"... a deconstruirme un poco<sup>13</sup>.

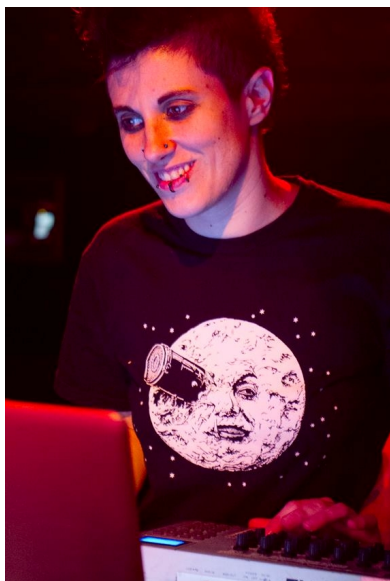


Imagen 23.  
Gemma Delagüer aka Punto G, 2013.

Una descripción de esta artista sería

\* PUNTOGE [LSFTLS, BCN]\_ VJ SET

Creadora multimedia y miembro del colectivo desde 2006, Vj residente y coordinadora visual. Fascinada desde niña por el poder hipnótico de las imágenes, se sirve del veejing para alejarse de la vertiente más narrativa del vídeo, centrándose en su carga emocional y conceptual. Actualmente se encuentra inmersa en el desarrollo del proyecto de rarezas audiovisuales 'Raritätenkabinett' junto a Pi\_Body<sup>14</sup>

Gemma utiliza una yuxtaposición de imágenes binarias relacionadas con el cuerpo y sexualidad de la mujer. Conceptos como: masculinidad/feminidad; erotismo lésbico/BDSM (Bondage, Sodomismo); locura/subjetividad; fetichismo/tecnología, etc. Las imágenes son mezcladas en un juego de contrastes muy fuertes, saturadas con colores vivos, fuertes sobre fondos duros negro, blanco y rojo. Las representaciones femeninas se contraponen entre la mujer como objeto sexual (imágenes de archivo: femme fatales, pin-up,...) y la mujer como un referente de poder (imágenes impactantes, subversión de roles establecidos, mujeres dominantes...).

<sup>13</sup> Email de Gemma aka Vj Punto G, Les Fatales – Barcelona , 07/08/08.

<sup>14</sup> Texto sacado del tríptico para el X aniversario, en anexo 1. 23 de junio de 2012.

Algo recurrente en las visuales de Gemma son los fetiches disidentes o relacionados con la perversión sexual y el color rojo. Ella me puntualizaba que

El fetichismo referente a máscaras es bastante común... máscaras de látex, máscaras de cuero, máscaras de gas... a mí especialmente me interesan las de gas por las asociaciones que provocan de guerra, miedo, poder, (des)protección, intimidación, vulnerabilidad, letalidad... Jugar con una máscara de gas es jugar con la carga inherente que lleva asociada y utilizarla en otro contexto produce un doble juego de intenciones.

Como podemos observar esta narrativa visual encaja por completo en la visión queer en cuanto a retratar o dar paso a sexualidades no normativas. Sin duda estas asociaciones visuales no dejan de inquietar o cuestionar en el mayor de los casos en el momento en el que se topan con una mirada inflexible o cerrada a fetiches 'desviados'

Sobre el fetichismo que te comentaba de las máscaras de gas y la sangre, la verdad que nunca fue demasiado consciente, pero me he dado cuenta que son elementos que aparecen a menudo en mis vídeos y, a lo largo de una sesión, se van repitiendo regularmente y acaban funcionando un poco como leitmotiv, como hilo conductor... y habitualmente adquiriendo connotaciones sexuales, por yuxtaposición o fusión con otras imágenes (Comunicación personal, Abril de 2012).

El uso de proyecciones visuales, mayoritariamente luces estroboscópicas y rayos laser de colores, es muy común en la música electrónica en general. La particularidad de *LesFatales* reside en una aplicación intencionada de mensajes visuales postfeminista/queer con una estética inesperada, reaccionaria y disidente, en ocasiones postpornográfica, que captan la atención del espectador mientras no puede dejar de ser oyente.

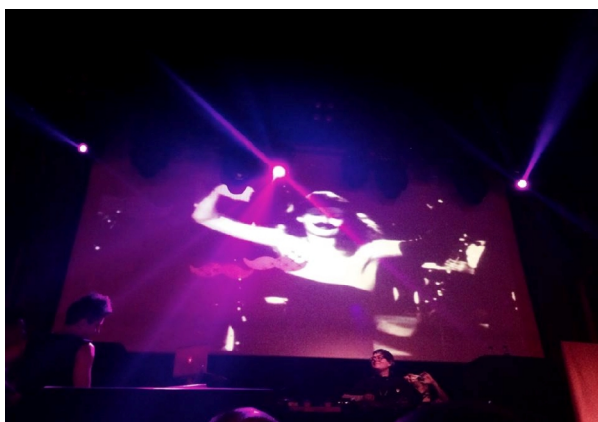
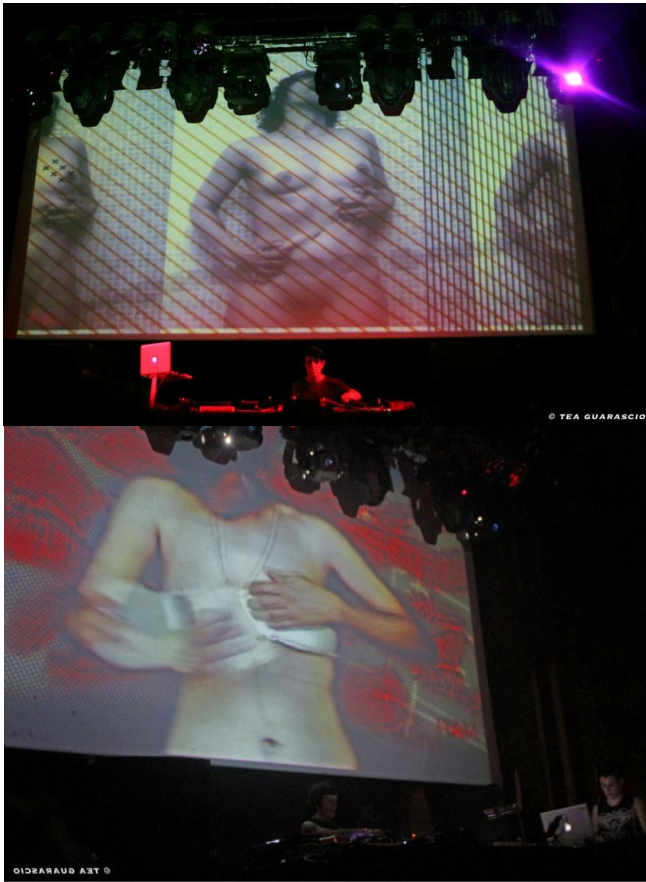


Imagen 24.  
Detalle de visuales para la fiesta Lesfatales vs Miss Moustache  
Sala Apolo, Barcelona.  
1 de Agosto de 2014  
Aquí podemos ver a Rita Hayworth en *Gilda*, con bigote, haciendo un 'guiño' al logo de 'la Miss'



Imágenes 25 y 26.

En estas visuales proyectadas por Punto G podemos ver el cuerpo de la mujer con esa visión queer contraria a la erótica heteronormativa.

Como un apartado muy importante en la fiesta, las visuales son un elemento constante y al igual que ocurre con las DJs, Gemma es la Vj residente que comparte cabina en ocasiones con otras Vjs nacionales. Por nombrar algunas: Vj Maca (componente del colectivo de Madrid ya desaparecido, Clit Power); Vj Pi\_Body; Alba G. Corral; o Afioco, de la cual hablaré en el apartado de *Miss Moustache*, pues es la organizadora de esta fiesta.

#### 5.1.5.2. Performances postpornográficas

No veo mejor forma de introducir el tema de la postpornografía sino a través del propio colectivo protagonista en alguna de las sesiones de Lesfatales.

La postpornografía, a cargo del colectivo *Post-Op* articula significados distantes al porno construido desde el patriarcado y la heteronormatividad. En el Myspace de *Post – Op* podemos conocer su intención activista, pues



Nace de la experiencia del Maratón Postpornográfico que se realizó en junio del 2003 en el MACBA de Barcelona. Un grupo de personas que se unen para crear un espacio híbrido que bebe y conecta diferentes disciplinas y conocimientos (arte, sociología, política..). El objetivo es abordar la sexualidad y el género a partir de nociones de cuerpo y performance. Post-op es el término que utiliza la institución médica para designar a las personas transexuales después de pasar por la o las intervenciones quirúrgicas de reasignación de sexo. Nosotr@s lo utilizamos para designarn@s pues creemos que todas las personas estamos constituidas (operadas) por tecnologías sociales muy precisas que nos definen en terminos de género, clase social, raza..<sup>15</sup>

Tras esta aclaradora presentación de Post\_Op podemos deducir la base teórica queer presente en su propuesta performativa. Colaboraron con *LesFatales* para la fiesta del 1 de agosto de 2008 en Barcelona y también participaron en el taller *FeminismoPornoPunk*<sup>16</sup>, coordinado por Beatriz Preciado dentro de arteleku, Guipúzcoa.

Elena Urko, investigadora y artista postporno del colectivo Post Op me contaba así la influencia teórica<sup>17</sup> asumida en su proyecto artístico, que consiste:

En visibilizar a las minorías que hasta ahora eran sujeto pasivo de la representación, es decir somxs nosotrxs quienes cojemos los métodos de producción y realizamos el porno que nos gusta desde una mirada crítica a la pornografía dominante. Visibilizar nuestras prácticas habituales dando relevancia a las que descentralicen órganos genitales, es decir hasta ahora se igualan órganos sexuales a órganos reproductores, nosotrxs sexualizamos otras partes del cuerpo o de elementos externos prostéticos dando cabida a otros cuerpos y otros géneros no esencializantes<sup>18</sup>.

Así mismo me señalaba las particularidades y características específicas que desarrollan en su proyecto en la escena nacional:

---

<sup>15</sup> Bio ofrecida por el grupo Pot-Op en el blog de su Myspace: <http://blog.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendID=327137459&blogID=360347372> (Consultada 08/08/08).

<sup>16</sup> Celebrado del 2 al 5 de Julio de 2008, es un programa estructurado en torno a la investigación y la producción postpornográfica, la crítica de los códigos tradicionales de representación de la sexualidad y la representación multimedia de los cuerpos y las sexualidades subalternas.

<sup>17</sup> Influencias teóricas y artísticas: Desde Annie Sprinkel, a Beatriz Preciado, pasando por lxs fotografxs Del Lagrace Volcano, Pierre Molinier, Claude Cahun, teóricas como Judith Halberstam, los trabajos de pioneras como el sello fatale media con producciones como "full Load" "Bathrom Sluts", Eli seMbessakwini con su obra Borno queer: dear doctors "...Bruce La bruce por supuesto tanto con su trabajo fotográfico como su obra filmada, películas mas actuales como de Morty diamond "Trans Entities" y por supuesto las grandes influencias son nuestrx entorno, nuestrxs amigxs y su modo de vivir y expresar su sexualidad y corporalidad. (Email de Elena, Post Op 15/08/08)

<sup>18</sup> Email de Elena -Post Op - 15/08/08. He dejado el texto tal cual me lo remitió ella para señalar el dato de la utilización gráfica del género. Véase que utiliza la "x" para descentralizar intencionadamente el binomio masculino/femenino, cuando se refiere al género en plural. Este acto lingüístico es un hecho de resistencia al género normativo desde el lenguaje como productor de realidades y está ampliamente establecido en el movimiento queer.

Nosotroxs provenimos tanto del activismo nocturno más directo como del mundo más académico. Bebemos directamente de la teoría queer pero con las diferencias y matices que nos da el desarrollar nuestra vida y trabajo en el estado español muy alejado de lo que fue todo el auge del movimiento queer en EEUU. Nos interesaba, por un lado, expresar en un formato artístico (video, foto, performance...) nuestro modo de vida, así como darle un poco de caña a la corriente más académica de la teoría queer, pasando tanto del discurso como a la práctica. De algún modo sexualizar la teoría con la acción directa y por otro lado analizar, pulir y documentar la práctica.

Como dice Elena<sup>19</sup> de *Post-Op*, el ámbito de aplicación práctica se desarrolla dentro del 'activismo nocturno', algo que apoya mi idea sobre la importancia de la cultura de club queer en la deconstrucción de categorías sexuales, y en la diversificación de subjetividades identitarias (Capítulo 2). Y este trabajo de performance postpornográfico es el realizado dentro de las fiestas de *LesFatales*. Actualmente el colectivo *Post-Op* sigue una intensa actividad organizando jornadas de investigación, difusión y participación en el ámbito de las sexualidades divergentes, cuerpo, pornografía y espacio público en toda España.

Otros colectivos queer que han ofrecido performance en esta línea postpornográfica junto a *LesFatales* son: *Restos Mortales*, de BCN; *Tuputamadre* y *Replicants*. Algunos son tan desconocidos y radicales, como su propio nombre denota, que no salen ni en Internet. Estas performances tuvieron lugar sobre todo en el período primero de *LesFatales*, y en el local del Barrio de Gracia KGB, club en el que estuvieron haciendo fiestas hasta el año 2011. Su paso a la Sala Apolo, Nitsa Club, sugiere nuevas colaboraciones, tal vez menos radicales o activistas, puede que exigencia del decoro más populista de este legendario local barcelonés, o simplemente fruto de la evolución del contexto paramusical del colectivo. En esta nueva etapa, las performances se desplazan hacia interacciones con el público a través de propuestas de juego-concurso ofrecidas por empresas *underground* de la ciudad condal. Por ejemplo sorteos de juguetes eróticos por la tienda *Tokio ss*; Concurso Kinky Trash: Moda con actitud, premios de la tienda de ropa alternativa: *Aleluya Barrio Santo*; *Hospital del arte*, etc.

---

<sup>19</sup> Elena Urko y Miriam Solá son las compiladoras de un libro de reciente publicación, *Transfeminismos: Epistemes, fricciones y flujos*, Barcelona. (2013)

Otro de los *happening* que tienen lugar en las fiestas de *LesFatales*<sup>20</sup> es el photocall, o photoshoot y las fotografías espontáneas, donde se suelen registrar imágenes del público asistente. Para esta ocasión suelen estar fotógrafas profesionales, que colaboran frecuentemente con el colectivo y participan activamente de la fiesta: se trata de Cristina Domenech y Tea Guarascio. Estas fotos después son catalogadas y colgadas en el Facebook del colectivo junto con frases de agradecimiento a los asistentes a la fiesta. Como he anotado anteriormente todas las fotos utilizadas para los casos de estudio en la tesis se han obtenido de sus respectivos Facebook.

### 5.1.5.3. Drag King

En cuanto a las performance Drag King, varias han sido las fiestas de *LesFatales* que han abarcado esta temática. Una propuesta de taller Drag King tuvo lugar en una de las primeras fiestas en el local autogestionado *Trsdimension* que coincidió con el día del orgullo LGTB+ el 28 de Junio de 2002. Esto se vio apoyado el día anterior por una charla al respecto ofrecida por Beatriz Preciado. Posteriormente han organizado varias fiestas donde se invitaba a las asistentes a participar en concursos Drag King, como por ejemplo el organizado en septiembre de 2010, en la sala KGB. El premio suele estar relacionado con juguetes eróticos. En la imagen de abajo podemos ver una muestra de diferentes representaciones Drag King de ese día.



Imagen 27.

*Drag King Party*, sala KGB, 4 de septiembre de 2010.

---

<sup>20</sup> En el Anexo 1 incluyo un dossier con toda la información detallada sobre la actividad cultural multidisciplinar que ha desarrollado *LesFatales* hasta ahora.

### 5.1.6. La prensa, mecanismo de crítica y difusión

La prensa como herramienta de producción cultural es un potente recurso para la industria de consumo de ocio en la actualidad. En las grandes ciudades como Barcelona o Madrid, son muchas las guías de ocio que en papel o en Internet orientan a la gente en una multiplicidad de perspectivas sociomusicales. Pero cuando se trata de eventos *underground*, menos afines al ocio comercial, en la mayoría de ocasiones los posibles clientes de este ocio buscan recomendaciones alternativas.

¿Qué ocurre cuando una fiesta *underground* como la de *LesFatales* comienza a ser más conocida y se proyecta en una de las salas emblemáticas de Barcelona? (Sala Apolo, Nitsa Club) Bien, tal y como me respondieron muchas personas asiduas y veteranas de esta fiesta, han permanecido fieles porque la esencia queer no ha cambiado a pesar de haberse extendido a más gente. Y las personas que me respondieron como recién aparecidas a la fiesta casi todas venían por recomendaciones personales de otros amigos. También había un porcentaje, menor, de personas que venían por primera vez porque les pillaba de paso por la ciudad y habían visto anunciada la fiesta en la guía del ocio de esa semana.

Sin duda, cuando estás entre el público de la última opción, te dejas guiar por el aval de la sala donde tendrá lugar la fiesta, y la sala Apolo ofrece esa garantía. Pero, aún está más avalada si los comentarios de una fiesta de música electrónica hecha por mujeres aparece en la prensa de forma positiva. Por ejemplo, el caso de “la mejor guía de ocio de Barcelona” Time Out escribió el 3 de febrero de 2014

El colectivo electro-lésbico LeSFATALeS se hace con la cabina del Zero Club en la Boîte. Éste colectivo de mujeres DJ llevan muchas mezclas en la espalda, demostrando que las chicas tienen mucho que decir y expresar. Por la cabina, pasarán Karol Elektroduenda, y Rosario DJ. Los visuales correrán a cargo de Punto G.

LeCool Magazine, otra revista online de ocio alternativo, escribió sobre *LesFatales* en Agosto de 2014

Para animar este viernes sin duda tenemos una fiesta con más de “un toque femenino”, llega dentro de Nitsa la second round de LES FATALES VS MISS MOUSTACHE, porque a mi de pequeña me daban dos. En vistas del gran éxito que tuvo el año pasado la fusión de mujeres y música electrónica, este viernes repite

con un cartelazo solo apto para quienes saben lo que la palabra FIESTA significa. Noche de lujo con un mano a mano entre las DJs Anni Frost (Miss Moustache / Diamante) y Clara Brea (Vipership / Miss moustache), Karol Elektroduenda y Rosario (LeSFATALeS). Pero no solo habrá música para bailar don't stop, también se podrá ver el espectáculo visual que han preparado LES FATALES con Live video mixing: Puntoge, las fotografías de Encarni Lovexx y el happening de Afioco (Miss Moustache). Chicas, ¡la fiesta es nuestra!

Además de la promoción en diversas guías de la ciudad, el colectivo ha tenido eco en diversas entrevistas hechas por televisiones y periódicos locales de Cataluña (véase anexo 3), pero además han logrado un espacio en algunos medios de reconocido prestigio como por ejemplo Radio 3, o el periódico La Vanguardia y El País.

Marco Savo, periodista de la asociación CauDorella para promover la escena de música electrónica local de Barcelona les hizo una entrevista en 2012 que se puede consultar online (véase anexo 3). Pero también escribió una crítica muy constructiva del colectivo *LesFatales* el 29 de diciembre de 2012

En el Nitsa Club hemos disfrutado de lo lindo con las actuaciones de las djs del colectivo Les Fatales. Un pingpong muy entretenido y ritmado entre Dj Rosario y Elektroduenda, en el que nos han propuesto temazos de Techno variado, entre los marcos Electro y Tech-House.

Synth agresivos y duros, interpolados por momentos discursivos con melodías intensas. Sus graduales y bien estudiados cambios preparaban el público al bombo, y todo ello sostenido por basslines envolventes y distorsionadas, con una especial atención en el aparato vocal de los temas.

En general, el djset de LesFatales se caracteriza por ser muy dinámico, con un groove sensual y cautivador. Una apuesta caracterizada por un violento impacto en el público, generando puntuales momentos de suspensión rítmica y siempre otorgando mucha atención a la riqueza de sonidos y fuerza rítmica del beat.

Sin duda, el público ha gozado de la comunicación sónica con un baile frenético y convulso, fomentado por el djset muy variado -por lo que concierne el aparato melódico-, pero siempre anclado al ritmo Techno 4x4.

Se ha pasado desde atmósferas funk y ochenta, a sonidos más raveros, pasando incluso por momentos de puro Ibiza. A golpes de Techno contundente e intensa Electro, LesFatales ha mantenido alto el espíritu de la fiesta, siempre atentas a la calidad de la propuesta musical.

Como podemos comprobar tras estos comentarios queda sostenida una admiración del público que ve cumplidas sus expectativas musicales después de una sesión con *LesFatales*. Se reflejan aquí los valores por los que éste colectivo comenzó y ha permanecido fiel a sus oyentes desde hace 12 años. En palabras de Marco Savo este logro se sustenta gracias a la comunicación sónica desde la calidad musical, consiguiendo ser dinámicas, sensuales y cautivadoras.

### 5.1.7. Locales y público: una peregrinación socio-sonora

En el documental recientemente editado: “Les Nostres Donnes” (véase anexo 3) entre otras, aparecen Karol y Charo de *LesFatales* haciendo su particular balance hasta la fecha del colectivo. Uno de los puntos que comentan es cómo al comienzo, cuando organizaron una fiesta en un local de la calle Vall d’ Hebron (zona de Horta) en un barrio periférico de Barcelona, la gente que acudía se encontraba en el metro comentando que iban a ver a *LesFatales*. Esta oleada de coincidencias dió como resultado una afluencia de unas 300 chicas que no se esperaban, y por otro lado indica la necesidad que había entre cierto público de la creación de esta escena alternativa. En esa primera etapa, como ya he dicho anteriormente, las fiestas tenían lugar de una forma itinerante y dispersa, pues no contaban con un local fijo.

Tras esta diáspora *LesFatales* consigue por fin el abrigo del KGB en el año 2006 para hacer sus fiestas en pleno Barrio de Gracia, en la calle Allegre D’Alt, 55. La Sala KGB (Kiosko General de Barcelona), situada en los bajos de una antigua fábrica textil, con amplia trayectoria en la actividad musical de vanguardia de la ciudad Condal (desde 1984), y con un aforo para 750 personas ha cobijado durante siete años a *LesFatales* (2006-2011). Actualmente, creo que permanece cerrado desde noviembre de 2013 tras la denuncia de los vecinos por el exceso de ruido.

Esta Sala ha dado rienda suelta a todo el dispositivo queer de sus propuestas tanto musicales, como visuales, performances... algo muy importante pues como Karol me comentaba

No en todos sitios teníamos la libertad de hacer y poner en práctica nuestras ideas más gamberras o atrevidas (después de nuestro local de Trsdimensions o Pigalle). Y también era importante encontrar un lugar donde el público se encontrara libre para expresarse como le diera la gana. Éstas eran condiciones indispensables para hacer nuestras fiestas en el local que fuera (comunicación personal 13/04/08).

Recuerdo que algo que me llamó mucho la atención la primera vez que asistí a una fiesta de *LesFatales* en el KGB era ver que varias chicas entre el público, situadas casi todas en las primeras frente al escenario elevado donde estaban las Djs, iban sin camiseta con los pechos desnudos

y solamente tapaban sus pezones con cinta aislante negra en forma de cruz.

Le pregunté a Karol por este hecho y me dió la explicación

Si bueno, eso surgió en una de nuestras primeras fiestas cuando varios de los chicos que había en la sala se quitaron la camiseta y acto seguido algunas chicas lo hicieron también. Al día siguiente el dueño del local me dijo que no quería que pasase más. Yo por supuesto no estaba de acuerdo y le dije que si los chicos lo hacían, ¿por qué ellas no iban a poder hacerlo? Así que la siguiente fiesta que organizamos era la fetish party donde invitábamos a las chicas a quitarse la camiseta si querían. A partir de ahí, muchas chicas han tomado este gesto como una identificación de nuestras fiestas y siguen haciéndolo sin ninguna restricción (comunicación personal 12/07/08).

Con esta anecdótica situación *LesFatales* muestra su lado más queer, activista y a favor de una visibilización libre de la expresión sexual y personal de las mujeres que asisten a la fiesta por encima de intereses comerciales o beneficio económico alguno.

La segunda vez que fui a una fiesta de LesFatales, en enero de 2009, iba a la fiesta Riot. Era un homenaje al movimiento Riot Grrrl a través de grupos locales con espíritu punk rock, así que antes de escuchar a las Djs habituales, la noche empezaba un poco antes con los conciertos en directo (imagen 25). Según avanzaba la fiesta la sala se iba llenando y el público, mayoritariamente formado por chicas, se mostraba igualmente desinhibido. Ya no me extrañaba ver a un grupo de ellas mostrando su busto desnudo y sus pezones tapados con esa cruz. Para mi fue la señal de que *LesFatales* estaban creando una escena electrónica lesboqueer con su propia identidad, seguido por un colectivo que repetía en sus fiestas por esa necesidad de representación e identificación algo que, como vengo argumentando en esta tesis, se cohesionaba a través de la música y la cultura de club.



Imagen 28  
Cartel/ Flyer para la Fiesta Riot, Sala KGB  
10 de enero de 2009

Otro asunto relevante, y por el cual *LesFatales* estaban orgullosas de poder pinchar música en esta Sala era la calidad del sonido (en la página web oficial podemos ver en detalle las características técnicas del local). Como argumento en el apartado 2.1.4.2. de esta tesis, la persecución de la calidad acústica es una característica presente en la cultura de club (de Djs y de clubbers) y más aún en la escena de la música electrónica de baile. Por lo tanto, para el colectivo del que estamos hablando siempre ha sido un ingrediente indispensable para completar la oferta en la calidad de la música electrónica a su público.

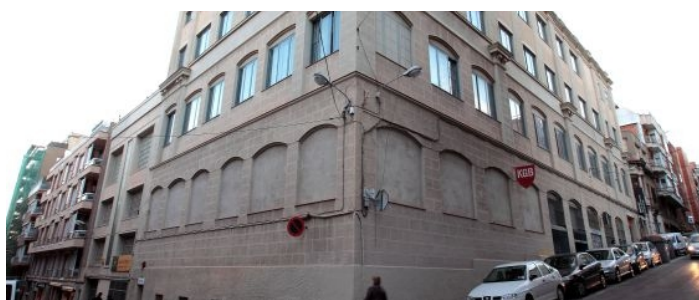


Imagen 29.  
Edificio donde está la Sala  
KGB en el Barrio de Gracia,  
BCN.  
(El País de Cataluña  
4/12/13)

La Sala KGB organiza su espacio de forma rectangular situando una gran barra frente al escenario elevado, lugar para las Djs, dejándolo en medio la pista de baile. A la altura de la barra, unas escaleras comunican con un piso segundo, que no cubre toda la sala. Formando una L, por un lateral de la sala hasta la mitad aproximadamente se distribuye esta pasarela con balcón donde la gente puede subir y observar la sala desde arriba, o sentarse en alguna de las mesas que hay. Ahí arriba, también encontramos una cabina frente al escenario (normalmente donde se sitúa la VJ Gemma aka Punto G para lanzar sus visuales). Éste gran ojo parpadea así, gracias al *beat* que se lanza desde el escenario y que animan las copas de la barra, mientras “la pupila” del público no pierde detalle desde las 0’30 h. hasta las 6’00 de la madrugada (horario que ofrecen las fiestas de *LesFatales*).

La sala KGB alberga además otras actividades

Se puede disfrutar de casi cualquier tipo de acto, ya sea cultural (exposiciones de todo tipo), musical (ha organizado más de 3000 conciertos en su historia) o de ocio (pases de modelos). Durante la noche, la Sala KGB pasa a ser una discoteca y abre sus puertas a un público de lo más alternativo. En su pista de baile puedes moverte al son de los ritmos más modernos, desde el *indie* hasta el pop, pasando por el rock y el *garaje*<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> <http://www.youbarcelona.com/es/clubs/sala-kgb-barcelona> (Consultada 20/01/15)





Imagen 30.  
Público en la  
Sala KGB para  
la fiesta de  
LesFatales:  
'la Virgen del  
Vinilo'  
9/03/10

El acceso a la Sala suele ser gratuito mientras te apuntes a la lista VIP que facilitan en su web o guías de ocio, y la copa suele costar unos 10 €. En el caso de las fiestas con LesFatales, al principio (año 2006) el acceso hasta las 2'00 p.m. costaba 3 € presentando el flyer que podías imprimir desde la web del colectivo. Posteriormente suprimieron precio de entrada si lo hacías antes de la 1'00 de la madrugada. Otras opciones de pago para la sala KGB eran: 12 € con una consumición toda la noche, o 15 € con dos consumiciones hasta las 3'00 p.m. Con esos precios la gente más joven, estudiantes y 'milleuristas' prefieren beber más barato fuera antes de entrar en la sala y así mantenerse 'activos' toda la noche. Yo he vivido dos fiestas en esta sala, la primera en marzo de 2008, recuerdo como en el cenit de la noche, sobre las 3 p.m. el local estaba totalmente lleno algo que se mantuvo hasta el final de la fiesta a las 6 p.m. Al comienzo de la noche la mezcla de gente era más notoria, me refiero a más intergeneracional y según avanzaba la hora el público que iba quedando era más joven, entre los 20 y 30 años. Otro dato que observé es que la gente no solo bailaba perdida en el tumulto de la pista, había mucha interacción entre las chicas. Grupos que se conocían, gente local porque hablaban en catalán entre ellas. También, muchas chicas extranjeras o de otras ciudades españolas que estaban en Barcelona estudiando, o de vacaciones. En esos momentos mi acercamiento etnográfico era totalmente una inmersión en el evento, observar, vivir la fiesta y charlar con la gente que se ofrecía de forma improvisada. No quería

ser una extraña investigadora con una grabadora preguntando a la gente, eso te distancia de la escena que estas conociendo. El público en el KGB era realmente variopinto, sobre todo me fijaba en el *look* alternativo y moderno de casi todas las chicas que había allí: nada que ver con la imagen hiperfemenina del mundo 'pijo', o desaliñada y dejada del tópico lésbico por decir algo antagónico. Estaba comprobando lo que Karol había declarado en una charla previa que tuve con ella: "que habían conseguido una escena de lesbianas modernas".

La segunda vez que fuí, era Enero de 2009 y no llegué al final de la fiesta, pero alcancé el cénit de la misma, comprobando que el público iba en aumento. Al salir eran aproximadamente las 4 p.m., y en la puerta había una cola considerable para entrar. Les hacían esperar hasta que quedara aforo para poder hacerlo. Sin duda, una clara señal de la peregrinación devota que el público profesa a sus admiradas *LesFatales*.

A comienzos del año 2012, las fiestas de *LesFatales* se trasladaban al mítico Nitsa Club de la Sala Apolo, en el Carrer Nou de la Rambla, 113, en pleno centro histórico de la ciudad Condal. Con un aforo para 1200 personas actualmente es un referente europeo en la escena de la música electrónica y el germen de la cultura de club en la ciudad Condal. Sus orígenes se remontan a 1994 cuando estuvo situado en la Plaça Joan Llongueras, entonces era una pequeña sala<sup>22</sup> (construida en 1971) que como novedad aportaba una pista circular giratoria. En ese local comenzó la fiebre de la electrónica en Barcelona, casi a la par del festival Sónar, cuando al final de la noche después de los conciertos (programa habitual del club) empezaron a pinchar Djs locales como: Zero, César de Melero, o el carismático Dj Sideral, el residente de la sala. Poco a poco la electrónica le fue ganando terreno al pop y así generando una escena propia que emergía en Barcelona<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Las imágenes de la sala están sacadas del blog: <http://add-icts.blogspot.com.es/2013/04/normal-0-21-false-false-false-es-trad.html>. (Consultada, 20/01/15)

<sup>23</sup> La Vanguardia, 13/07/2013: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20130730/54378175198/alex-julia-nitsa-94-96-giro-electronico-nacimiento-escena-clubs.html> (Consultada 20/01/15)



Imagen 31.  
Nitsa Club en el año 94 a 96, antiguo local con la pista giratoria delante de la cabina.

El documental: *Nitsa 94/96. El giro electrónico*, publicado por Igloo films el 15 de octubre de 2014 narra en detalle a través de sus protagonistas (productores, Djs, periodistas...) el origen de la sala y su contribución a la expansión de la música electrónica

Nacido en 1994, su icónica pista giratoria albergó referentes musicales como Jeff Mills, Darren Emerson, Ian Pooley, Laurent Garnier, Sven Vath o Carl Craig, hasta el momento desconocidos para la mayoría del público. Además, el club NITSA vivió el nacimiento de Dj Sideral, quien revolucionó la escena indie y underground de Barcelona a través de sesiones eclécticas y vibrantes donde la electrónica y el pop se fusionaban generando un nuevo y sorprendente estilo musical. Alrededor de este club, se construyó una industria que hasta entonces era inexistente. Se popularizaron las revistas musicales, el diseño gráfico tomó las calles y el flyer se convirtió en icono de la cultura de clubs. Fue un momento creativo e innovador que sirvió de inspiración para festivales de la talla de Sónar y de Primavera Sound. Pasaron sólo dos años antes que NITSA se trasladara a Apolo, pero fueron dos años llenos de magia, inocencia y curiosidad que marcaron para siempre el ADN de la ciudad<sup>24</sup>.

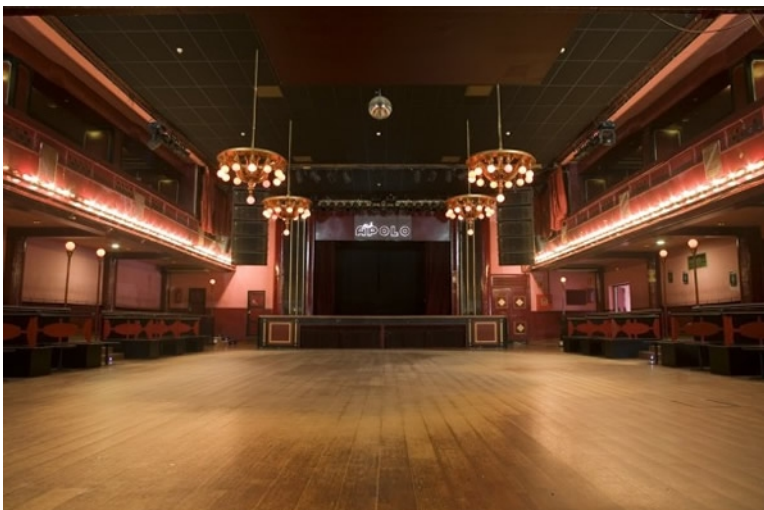


Imagen 32.  
Sala Apolo, Nitsa Club actual. En la foto podemos ver que aún se conserva la estructura de teatro original de la sala.

<sup>24</sup> En dailymotion podemos ver el documental:  
[http://www.dailymotion.com/video/x27yku2\\_nitsa-94-96-el-giro-electronico\\_music](http://www.dailymotion.com/video/x27yku2_nitsa-94-96-el-giro-electronico_music)  
(Consultada 20/01/15)

Después de esta presentación del Nitsa Club no es de extrañar que Karol esté orgullosa de haber conquistado este espacio con la fiesta de Lesfatales

Estar aquí para mi es la culminación porque es donde empecé hace 15 años las primeras fiestas. Es como cerrar un ciclo también. Estamos muy contentas porque hemos pasado de 'qué coño hacen estas locas!' a conocernos en toda Europa<sup>25</sup>.



Imagen 33.  
Público en la Sala Nitsa para la fiesta 'La vuelta al cole' de LesFatales.  
29/09/12

En cuanto al público, Karol me contaba que mayormente acuden “mujeres queer alternativas de entre 25 y 40 años, incluso 50, sin un estrato social determinado, aunque está claro que no son tipo ‘pijas’”. Su cambio al Nitsa no sólo ha sido positivo, resultado ya del aval de este colectivo y su calidad como Djs, sino también para mantener y ampliar su público y su oferta de Djs, pues

La crisis no nos ha afectado en absoluto, ahora viene más gente que nunca a nuestras fiestas. Se ha mantenido intocable nuestro público y nuestro estilo musical, nuestra ‘marca’. Los ingresos son fijos pues nos pagan un caché independientemente de lo que se facture. Ahora tenemos más dinero para contratar a Djs internacionales, o sea que se podría decir que hemos ganado en profesionalidad (comunicación personal 14/01/15).

Para el acceso a las fiestas en el Nitsa Club *LesFatales* mantiene su política de entrada gratis hasta las 1'30 p.m., previa inscripción en lista privada vía Facebook. A partir de esa hora y hasta las 2'30 p.m. la entrada vale 9 € con copa incluida. Precios nada abusivos teniendo en cuenta que

<sup>25</sup> Declaración obtenida del documental 'Les Nostres Donnes', citado en Anexo 3. (Consultada 20/01/15)

Video final en el Nitsa:

<https://www.facebook.com/video.php?v=10201202336035015&set=vb.1069196895&type=2&theater> (5 de octubre de 2013)

fuera de esta oferta la copa ronda los 10 € y normalmente la entrada con una consumición cuesta 18 €.

De los locales de la ciudad que yo he conocido para los habitantes del ocio nocturno más diverso y queer podemos decir el recientemente desaparecido bar de copas La bata de Boatiné. Situado en el barrio del Raval de BCN éste pequeño pero legendario local daba cobijo a lo más punk y queer de la ciudad.

Al margen de esta oferta alternativa de música electrónica y ambiente queer existe una proliferación de fiestas y locales para lesbianas que ha ido en aumento en los últimos años, como he dicho más arriba. Por ejemplo existe la macrofiesta anual Girlie Circuit festival (su homónimo para gays es el Circuit festival) que se programa cada año (existe desde 2008) durante varios días en verano y que da cita a lesbianas de toda Europa en Barcelona. Junto a éste evento existen otras fiestas más periódicas como la Melón Party, también en los meses de verano (desde 2010); o La Tarantina Party que con más frecuencia se hace cada sábado de 0'30 a 3'00 p.m. en la calle Aribau, 132 (barrio del Eixample –'gaixample'-). El hecho de que haya aumentado la oferta en pocos años da respuesta al crecimiento y visibilidad de la cultura lésbica, anteriormente a la sombra de la gay y hetero, y que actualmente está formando otro mapa geográfico de negocio y especulación. Así, reúnen a la gente (lesbianas) con un tipo de música - pop y dance comercial – y ambiente opuesta a la estética e identidad de *LesFatales*, que recuerdo, surgió justamente en contraposición a esta comodificación sociomusical.



## 5.2. Caso de estudio dos: *Miss Moustache Electronicgirlparty* Madrid

### 5.2.1. Razón de ser y sonar

El 15 de noviembre de 2014 celebraron su V aniversario y comenzaba en Madrid la fiesta *Miss Moustache*. Heredera política, como yo digo, de la desaparecida fiesta *Clit Power*<sup>26</sup>, forma parte como veremos de esa expansión de la escena musical electrónica dentro de la cultura lesboqueer en Madrid. Detrás de *Miss Moustache* nos encontramos a Rafaela Gnecco, una fotógrafa profesional y artista visual que por circunstancias de la vida conoció a Gemma Delagüer (aka Punto G, Vj de Lesfatales) en Berlín y se contagió del espíritu de *LesFatales* tras participar como colaboradora invitada en alguna de sus fiestas. Conocedora de la noche madrileña, y consciente de la necesidad de generar cultura de música electrónica alternativa, dentro del ambiente lésbico, se decidió en 2009 a promover *Miss Moustache Electronicgirlparty*.



Imagen 34.  
Rafaela Gnecco con su  
cámara



Imagen 35.  
Izquierda Rafi, derecha Anni Frost.  
Fiesta 'Travístete', 2 de junio de 2011.  
Club Demodé, Madrid.

<sup>26</sup> Clit Power (Madrid) junto a Soytomboi (Bilbao) y LesFatales (Barcelona) abrió camino en la formación de colectivos de mujeres Djs y la organización de fiestas lesboqueer alternativas al *mainstream* en Madrid durante los años 2006 a 2009.

En la biografía que aparece en el Facebook del colectivo, encontramos los motivos del origen del mismo<sup>27</sup>

Miss Moustache es una fiesta diferente hecha por y para chicas. Una vez al mes el mundo lésbico tiene una cita ineludible para dejarse crecer el bigote y bailar música electrónica de calidad, seleccionada y pinchada con buen gusto. Desde Miss Moustache apostamos por la música electrónica (techno, electro, minimal...) pinchado por mujeres, y por ello queremos convertirla en la fiesta de regencia de la capital para todas aquellas chicas que demanden un espacio nuevo donde escuchar música de calidad. Una fiesta con la que sentirse identificadas. Una propuesta donde la música y el ambiente no sean lo mismo de siempre. Miss Moustache está a favor de eliminar lo guettos. Los amigos de mis amigas son mis amigos: por eso los chicos también son bienvenidos. Queremos conseguir un encuentro divertido y mixto lleno de gente unida por la música electrónica y el cachondeo.

A favor de la música electrónica, de las bellas mujeres, de la fiesta, del arte, del respeto y sobre todo de los bigotes!

En este texto podemos deducir los principios básicos de la fiesta de *Miss Moustache*, donde la música electrónica “de calidad, seleccionada y pinchada con buen gusto” figura en primer lugar como motor de este evento mensual. Ésta será la excusa para generar una escena musical lesboqueer en Madrid que igualmente aglutinará a un elenco importante de mujeres Djs locales e internacionales. El mensaje identitario queda claramente definido al apartarse del *mainstream*, mientras se invoca a las mujeres (lesbianas) sin excluir a sus amigos, a identificarse con la fiesta. Actualmente podemos comprobar en la página del Facebook, principal vía de comunicación pública y colectiva, que hay 2184 seguidores, todo un reto para tratarse de una fiesta local y no pretender convertirse en un evento de masas. Comparando datos con el otro colectivo, *LesFatales* con solo 1445 seguidores y más antigüedad en Facebook (desde 6 de junio del año 2000), puedo deducir que el éxito internauta de *Miss Moustache* se deba a la dedicación que profesa Rafaela, la organizadora, al propio muro casi a diario. Esta comunicación con el público y seguidores tan frecuente no la desarrollan el colectivo de *LesFatales*. La responsable de dinamizar el muro y artífice del evento suele comenzar las entradas de cada aviso o noticia dirigiéndose a las seguidoras, principalmente, como “bigotudas”.

---

<sup>27</sup> <https://www.facebook.com/pages/MissMoustache-Electronicgirlparty/188769687826070?sk=info> (Consultada 12/11/14)



Imagen 36.

Cartel para la fiesta "Pinta y Colorea", 22 de Marzo de 2012.

El título de Miss Mooustache incluye el logo identitario, un bigote, el cual siempre aparece en la cartelería de promoción.

Sin duda, el bigote, signo identificativo de *Miss Moustache*, ha servido como herramienta lingüística para producir camaradería y complicidad de grupo. Así el nombre de esta fiesta electrónica (*Electronicgirlparty*) y su ya sabido uso del bigote, hace alusión al travestismo que las lesbianas tenían que hacer para asistir a las fiestas clandestinas a principios del S. XX<sup>28</sup>. Rafaela Gnecco me comentaba que este año ya estaba un poco cansada del 'bigote' por la saturación masiva que se ha hecho, por otros medios y mercado de masas, del *moustache*. Pero no obstante, en la esencia y en el logo de la fiesta es un símbolo imprescindible y constante. Por ejemplo, en las últimas fiestas (Julio y Noviembre de 2014) a las que he asistido, he podido ver un pequeño guiño al 'bigote' en las chicas que hacen la animación y juegos.

Algo que es característico de "la Miss", como la llama Rafaela Gnecco, es la interacción con la gente asistente a través de performances inspiradas en las temáticas de cada fiesta. Esto de igual manera que ocurre en las fiestas de *Lesfatales* supone una invitación a la expresión camp del público, ya que habitualmente sugieren un *dress code*, o código de vestuario, para que cada uno saque su otro 'yo' de la forma más divertida, atrevida y canalla. Recuerdo que en la fiesta Miss Moustache del 4 de julio de 2014 en Madrid, vi a un chico que iba vestido (véase imagen) haciendo alusión a Conchita Wurst, la 'mujer barbuda' travesti ganadora de Eurovisión 2014. Su expresión camp, de un personaje 'escandalosamente' famoso en

<sup>28</sup> Artículo, El País semanal, 4 de junio 2011.



aquel momento me pareció paródico y exagerado, pero al mismo tiempo no resultaba un disfraz de carnaval porque en ese contexto y en su cuerpo encajaba ‘correctamente’.

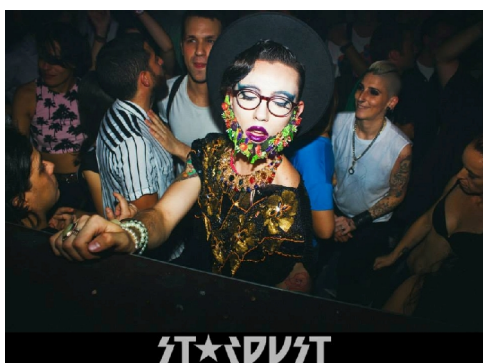


Imagen 37.  
Expresión *camp* aludiendo al personaje de Conchita Wurst

Fiesta Miss Moustache,  
4/07/14

Esta invitación a la subjetivación, no siempre tiene que ver con los juegos de género o sexualidad. Por ejemplo, para la fiesta del 15 de septiembre de 2011 “Polka Dots”, la consigna de interacción o *dress code* consistía en ponerse puntos de colores de pegatinas, en alusión a la artista Yayoi Kusama<sup>29</sup> y el uso en su obra de los puntos de colores (véase imagen...)

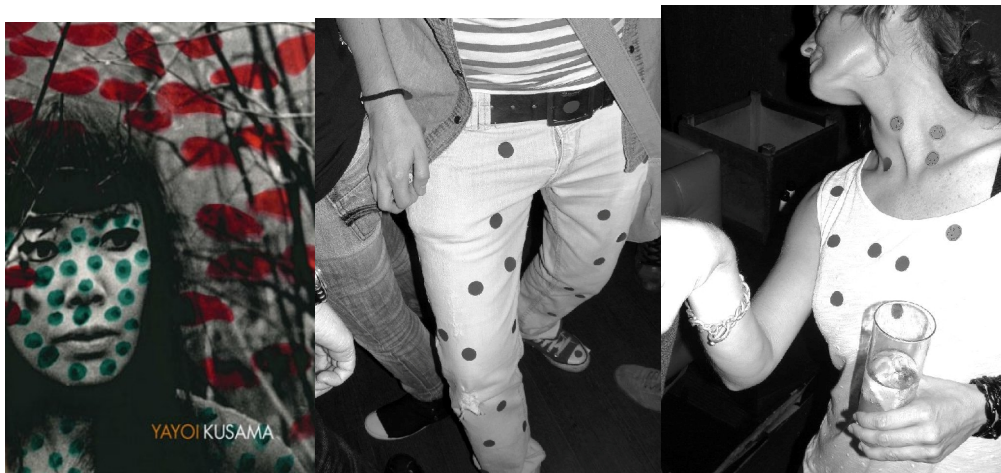


Imagen 38.  
Izquierda: detalle de la artista Yoyoi Kusama y sus puntos de colores.  
Centro y Derecha: público en la fiesta “Polka Dots”, Miss Moustache Electronicgirlparty. 15/09/11.

<sup>29</sup> Yayoi Kusama, artista japonesa cuyo su interés temático reside en la psicodelia, la repetición y los patrones a través de diversos medios como la pintura, el collage, performance, etc. Kusama es una precursora de los movimientos del arte pop, minimalismo y arte feminista e influenció a sus contemporáneos, Andy Warhol y Claes Oldenburg (wikipedia). En la misma fecha de la fiesta, se le dedicaba una exposición en el Museo Reina Sofia de Madrid.

En esta línea más jocosa han sido muchas las programadas y en el muro de Facebook se suele animar a la gente con frases divertidas a participar con el *dress code*. Por dar una muestra, para la fiesta “Folklóricas” sugerían peineta y mantilla; para “Miss Dark” las sugerencias a la participación se expresaban así: “La oscuridad planeó sobre los bigotes ... Queremos que por una noche saquéis vuestra parte más oscura, y os dejéis llevar por los encantos de la noche- ¡ya sabéis all black!”; para “Moustache Rockabilly” – “nos engominamos los bigotes, los tupes y nos plantamos las chupas de cuero para darlo todo”-; para “Sioux Girl” – “os invitamos a ponerse las pinturas de guerra y volveros loc@s haciendo el indio en Miss Moustache Sioux Girls-, etc.

La otra opción de fiesta más atrevida y canalla conlleva títulos como: “Miss Moustache San Valentín”, una forma irónica y camp de hacer una propuesta harto comercial y heteronormativa

Un año más llega esa detestable fecha que es San Valentín, y en Miss Moustache hemos querido darle una vuelta de tuerca y hacer nuestra propia versión de ese invento de las grandes superficies.

En nuestro SAN CALENTÍN, no nos andamos con romanticismos ni pasteladas, no!! En Miss Moustache queremos que deis rienda suelta a vuestros instintos más primarios, que el deseo y el fuego interno se apodere de vuestros bigotes y de la pista de baile.

Otra fiesta significativa por su temática fue la ofrecida el 18 de marzo de 2013 en homenaje al realizador de cine Jesús Franco. Con el nombre de “Vampyros Lesbos” hacían una referencia oportuna al título de una de sus películas y animaban a la comunidad lésbica de *Miss Moustache* a performativizar el personaje de vampira

Bigotudas, hemos pasado unas semanas con muchas pérdidas... nosotras queremos hacer nuestro especial homenaje al padre de la serie B, Jess Franco que nos dejó hace poco. A él, dedicamos nuestra temática “VAMPYROS LESBOS” una de sus películas más conocidas, la cual proyectaremos durante la fiesta.

La banda sonora no podría tener mejores intérpretes, INDIRA PAGANOTTO Y BABEAT.

Comenzaremos calentando motores con la genial Indira, sobre las 12,30 Babeat dará comienzo a su especial live lleno de sorpresas; y para finalizar otra vez Indira, pondrá el broche con un cierre bien movidito.

Bigotudaas, una vez más os invitamos a la locura máxima, dejarse la barba y los colmillos largos que seguro encontrareis un cuello al que hincarle el diente.

¡Nos vemos el jueves larga vida a las Vampiras Lesbianas!

La idea de dinamizar temáticamente los encuentros festivos con los asistentes sin duda es un recurso hábil para distinguirse de otros locales y

fiestas, aunque como decía al principio de este apartado, la principal diferencia reside en la música electrónica que viene programándose y que la pinchan exclusivamente mujeres Djs. Además, unir a un grupo de gente, que no se conocen entre si, con una perspectiva de juego interactivo aviva un sentimiento de complicidad y distensión. Tal vez, este aliciente sirva a muchas lesbianas, sobre todo, a unirse a la fiesta porque el espacio, el club les brinda esa oportunidad de subjetivación y expresión sexual libre. Aunque queda lejos esa necesidad de las lesbianas a la clandestinidad para vivir su ocio, su vida pública a principios de siglo XX, tal vez siga siendo una opción preferible encontrar clubes que ofrezcan esa garantía de libertad; pues aún hoy existe una tendencia a la intromisión e intimidación sexual en espacios heterosexuales. Así me lo hacía saber Rafaela cuando me hablaba de otros clubes en Madrid que puedan tener una programación de música electrónica de calidad, pero resultar poco “confortables” para lesbianas y gays

Encuentras algo de más calidad en locales “ultrahetero y nazis”; que es principalmente música Techno. Por ejemplo, el *Cassette*, donde se respira un ambiente homófobo. *Mondo*, es otro local en menos grado homófobo, pero no transitable para gays y lesbianas con comodidad. El simple gesto de besarse puede incomodar y por ello sentirte observada e intimidada o aún más acosada por ‘los babosos’ de alrededor. Fuera del “círculo de confort” se te presentan casos en otros clubes que resultan incómodos, cuando no violentos en relación a la libre expresión sexual.

En resumen, se puede decir que es una prioridad para cualquier persona encontrar un espacio público que reúna la música que quiere escuchar y el ambiente que le ofrezca hacerlo de forma relajada y libre. Sin embargo, como podemos comprobar, no parece ser algo tan fácil de encontrar para las minorías sexuales en pleno siglo XXI, cuando además recientemente estamos viendo brotes homófobos violentos en nuestro país. La homofobia es un mal social y cultural con muchos niveles de manifestación violenta y opresora. Por eso los espacios de ocio nocturno “exclusivos” (bares, clubes, discotecas de ‘ambiente lesbogay’) han sido un fuerte de resistencia homosexual a la dominación masculina heteronormativa, aún más cuando han surgido como audiotopías independientes y disidentes a esa dominación, cuando no refugios de expresión sexual ante la homofobia extendida.

Por tanto, en esta cultura de club lesboqueer que nos ocupa, la música electrónica puede ser un agente erotizador, un canal poderoso en el intercambio y producción de placer y deseo. Y el club donde tienen lugar esas “sinergias músico-sexuales” (Taylor 2012b) se convierte en un templo donde cuerpo y espíritu son movilizados, organizados y estructurados sexualmente a través de la música. Los rituales de juego y disfraz, o de dinamización de las identidades desde la fantasía y la desinhibición gracias a las temáticas en la fiesta, facilitan la libre exposición de las subjetividades y la interacción con las mismas. Aquí, la música electrónica puede adquirir un valor erótico por su capacidad para permitir dichas subjetivaciones, y también político, desde un valor subjetivo; pues “el contenido político, las referencias y los símbolos son movilizados para confirmar o desarrollar una identidad de grupo” (Middleton, 1990: 253) ya que esas interacciones y deconstrucciones de género tienen que ver con cada sujeto individual y colectivamente al mismo tiempo. Estos “valores posicionales” se manifiestan a través de una ‘dialéctica interpelativa’ de los sujetos con la música y sus cuerpos, emociones, sentimientos y erótica.

Vuelvo aquí a la idea desarrollada en el apartado 2.2 de la tesis, para recordar que la música electrónica funciona a un nivel explícitamente corporal. El sonido y el *beat* se dirigen a un plano de excitación sonora y euforia mental, dispuestos a mantener el cuerpo en una constante estimulación multisensorial. En este trance, donde la música se expresa sin texto, los sujetos responden a múltiples prácticas significantes surgidas de la escucha individual y de la interacción colectiva.

Además, dentro de los casos aquí estudiados también existen otros elementos extra-musicales que suceden paralelos al hecho musical: las performances (en sintonía con temáticas creativas en torno a la caracterización de la identidad de género, entre otras cosas); distintas formas de expresión y técnica de las Djs a la hora de pinchar, además de su representación corporal e identitaria que se muestran inherentes al hecho musical; y por último elementos extra-musicales que se desprenden de las visuales proyectadas en sincronización con la música electrónica que suena. Todo este mecanismo multisensorial funciona en un mismo espacio-tiempo dando lugar a un

sentimiento de hiperrealidad para el grupo con licencia para mostrar múltiples identidades que de otra forma no serían posibles

Con o sin letras, la discursividad de lo no verbal – ritmo, melodía, armonía y timbre – nos permite codificar y descodificar el erotismo en y a través de nuestros cuerpos. Nosotros hacemos, recibimos y percibimos la música con nuestros cuerpos; sentimos la música en nuestros cuerpos; el cuerpo tanto oye como suena (Taylor, 2012b: 606)

Desmiento así la creencia de que la música electrónica, ya diferenciando estilos y espacios de escucha, robotiza y uniforma los movimientos y, por tanto, las interacciones con los demás (véase apartado 2.2 donde argumento extensamente este asunto). Por el contrario, es un medio desinhibidor para quien la disfruta y comparte, un puerto útil para canalizar la seducción, el erotismo y el deseo sexual, como la mayoría de estilos musicales de baile proponen en su esencia.

### **5.2.2 Música electrónica “pinchada con buen gusto”**

Como he dicho anteriormente, uno de los principales motivos por los que *LesFatales* y *Miss Moustache* surgieron fue por ofrecer un tipo de música electrónica para bailar lejos de la EDM comercial. Con la necesidad de generar una escena musical lésbica, que promocionara esta música pinchada por mujeres se combatía la mala consideración musical incubada en la escena lésbica del *mainstream*.

La declaración que Rafaela Gneco me ofreció cuando le preguntaba por sus criterios y preferencias a la hora de solicitar Djs para la “Miss” se dirigió a resaltar, por un lado el estilo musical (el deep house sobre el techno); y por otro la forma de pinchar de las Djs, es decir su comunicación y empatía con el público:

Me encanta Charo (Rosario Dj, de LesFatales) y la traigo a mis fiestas siempre que puedo porque observa mucho al público. Es muy elegante, y además sabe mover a la gente porque no deja de mirarles (entrevista 14/11/14).

Posiblemente, tener una buena conexión con el público sea una de las claves del éxito y popularidad de cualquier Dj, pues esta preocupación está en la base de la mayoría de las Djs que he investigado para este estudio.

Al igual que en Barcelona con *LesFatales*, la fiesta de *Miss Moustache* en Madrid ha generado una cantera de Djs locales y una red de Djs internacionales que va en aumento año tras año. Así, con una dinámica parecida, nos encontraremos con una o dos Djs residentes y con una lista importante de participaciones complementarias en cada fiesta.

En los comienzos de la “Miss” podemos ver (anexo 1) que forman parte de las Djs residentes desde 2009 hasta 2012, por un lado Rosario Dj (promotora de *LesFatales*) y Tlasti-K. Esta última, más conocida como Tela, es una Dj de Gerona, residente en Madrid, que además de pinchar en las fiestas de la “Miss” y *Lesfatales*, comenzó a promover su propia fiesta en Gerona con el nombre de *Bollotronik* (véase apartado 3.2).

Al igual que en el colectivo *LesFatales*, muchas han sido y son las Djs internacionales que vienen a pinchar al escenario de *Miss Moustache*. Como dije anteriormente, la contratación de las Djs suele hacerse a través del *booking* (listas de reserva preferente del club Stardust en Madrid), y las artistas suelen ser propuestas por Rafaela Gnecco, la organizadora. Las aspiraciones en cuanto al caché de las Djs contratadas tiene que ver con el poder adquisitivo del local para solicitarlas. En este sentido el club Stardust no es de los más potentes y compite con el más poderoso club Mondo, aunque se puede permitir ciertas licencias, según me comentaba Gnecco. El estilo musical electrónico preferido a la hora de contratar a las Djs es el Deep House, Tech House o Minimal, más afín al tipo de público que asiste. A continuación podemos ver una relación de las Djs internacionales que han pinchado como invitadas para *Miss Moustache*

DJS	ESTILO MUSICAL	FECHA
YASMIN GATE - Berlín	Electro House	11/02/11
SCARLETT ETIENE – Londres	Techno	1/07/11
DINAMITE DJ – Madrid/Berlín	Electro-techno	
SANDRIEN - Amsterdam	Techno	15/09/11
XENIA BELIAYEVA – Hamburgo	Tech-House	4/11/11
CORA NOVOA - Barcelona	Techno/Electro	5/07/13 y 20/12/13
DJ ALX - Amsterdam	Techno/ Nu-disco	17/10/13
KIM ANN FOXMAN– Nueva York	Deep House/ House	4/07/14
SILVIE LOTO - Italia	Tech-house	14/11/14

A modo de resumen haré un recorrido biográfico por cada una de estas Djs<sup>30</sup>.

### **YASMIN GATE**

Es una vocalista, Dj y artista performance nacida en Buenos Aires. En 2004 mientras residió en Madrid formó parte del grupo Dirty Princess, un grupo que tuvo éxito por su sonido electrónico y performance provocativas. En 2008 comienza su carrera en solitario con un sonido ecléctico y orientado a la pista de baile. En sus directos (live performance) incorpora un instrumento original diseñado en Argentina por DS Digital Luthier llamado "Dsumi" (DS Unconventional MIDI Instrument). En 2010 trabaja en locales como Rex en París, Tresor en Berlín o el Gipsy Club en Moscú. Desde 2011 esta establecida en Berlín donde ha llevado a cabo diversas producciones dentro del Electro House.

### **SCARLETT ETIENNE**

Americana residente en Londres tiene en su biografía musical formación clásica (piano, guitarra). Desde su residencia como Dj en el Sound Factory de NY pronto empezó a desarrollar su propio sonido Techno dentro de la escena underground internacional y a ser invitada a locales de toda Europa. Actualmente es Dj residente del Likuid Club en Hong Kong. En 2010 fundó su propio sello de producción, Scarlet Records. Recientemente ha descubierto una línea de creación musical usando instrumentos nativos y Pioneer Pro Dj, del que es representante. A través de esto experimenta con la voz y los instrumentos en sus sets en directo. Y su programa actual incluye sesiones Djing, cabaret shows y shows de moda, ya que también ha trabajado como modelo para agencias como Excession Agency Roster en Reino Unido. En su perfil de presentación en Myspace ella ha escrito "Las mujeres raramente han hecho historia", todo un eslogan desafiante y una máxima para tener presente como reto feminista.

---

<sup>30</sup> Todos los datos aportados han sido obtenidos de las webs personales, o soundcloud de estas Djs, referenciadas en el Anexo 1 de esta tesis.

## **DINAMITE DJ**

Comenzó su carrera hace 15 años en la escena *underground* madrileña. Sus primeras producciones están asociadas al sello hispano-francés Catalytic, al que sigue vinculada actualmente. Según la revista Resident Advisor “su habilidad en la mesa de mezclas y su propuesta musical, hacen que sus sets sean escuchados hasta el final. Dinamite se caracteriza por sus oscuros y fuertes beats con toque retro”. Ha sido residente del club Stardust Club y Trax Club de Madrid. Como miembro del equipo de Catalytic ofrece mensualmente sesiones Electro-techno en directo desde la Room Audio Radio Show. Actualmente reside en Berlín. La revista clubbingspain dice de ella: “Dinamite representa la apología de una evolución vinculada al inhóspito e incombustible planeta techno actual”.

## **Dj SANDRIEN**

Esta artista de Amsterdam también estuvo pinchando para la fiesta de *Miss Moustache* “Polka Dots” el 15 de septiembre de 2011 (véase caso de estudio de *LesFatales*).

## **XENIA BELIAYEVA**

De origen moscovita, actualmente afinacada en Hamburgo, empieza como Dj en el año 2000 en el club Gum de Hamburgo como residente de las fiestas *Kill them all*. Anteriormente era la encargada de promocionar diferentes sellos como los alemanes Playhouse y Klang Electronik o el *label* británico Mute. La emisora de radio Samurai.FM le supuso de plataforma de visibilidad a todo el mundo. En 2006 se estrena como productora en el sello Dance Electric y más tarde lo hará con Datapunk. Ha viajado por todo el mundo participando en festivales raves, o clubes. Sus sets, dentro del tech-house incluyen su voz en directo con la peculiaridad de ser multilingüe (alemán, inglés), esto le ha valido un extra para conseguir fans de todo el mundo (especialmente del Mato Grosso en Brasil). Dirige su propio sello Lone Records.



## **DALI & DINAMITA**

Este dúo madrileño lo forman Dinamite Dj, anteriormente citada, y Dalida que empezó colaborando en fiestas del colectivo Interstate (Pelacha) y Madhouse. Actualmente están como residentes del club *Le Garage* de Madrid. La Dj Pelacha, con una amplia trayectoria en el clubbing nacional e internacional desde finales de los 80, aparece vinculada a numerosas Djs más jóvenes pues ha sido promotora de muchas de ellas, por ejemplo de Anni Frost y Cora Novoa, entre otras. Su proyecto 100% feminine, que tiene lugar una vez al mes en el club One, ha dado paso a muchas jóvenes promesas mujeres Djs.

## **CORA NOVOA**

Dj y productora gallega afincada en Barcelona tras haber pasado unos años en Berlín ha conseguido editar su trabajo en varios sellos. Donde más alcance público ha logrado ha sido en Natura Sonoris con el debut de su LP "The secret garden". Ha conseguido tocar en los mejores clubes de nuestro país y ha viajado a Alemania, Grecia, Francia, Turquía o Eslovaquia. En dos ocasiones ha cerrado el festival Sonar (Barcelona y Coruña). Su música bebe de diferentes estilos: Electro, Techno o House independiente. Con formación musical (comenzó aprendiendo a tocar la travesera, aunque dice que no es necesario saber música sino tener intuición) le interesó el mundo de la música electrónica porque estudiaba informática. Así, empezó a investigar diferentes formas de hacer música con secuenciadores y actualmente en sus sets hace directos con hardware y software especializado (Voicelive Touch)<sup>31</sup> donde con su voz y un teclado experimenta con sonidos. Un artículo publicado en el País Cultural el 8 de Enero de 2013<sup>32</sup> sobre ella acababa así:

Cora Novoa es de las pocas mujeres en España que se dedican a la electrónica y que se maneja en el circuito profesional. Una escena absolutamente poblada por hombres y en la que a veces no es tan fácil desenvolverse. Pero como ella dice, el asunto es lo de menos, pero tiene ventajas e inconvenientes. "Se fijan más en ti, pero eres carne de cañón. Te criticarán un montón. Pero creo que lo importante es que hable más tu música y no el género".

<sup>31</sup> Cora Novoa estuvo en el Sónar de 2012 haciendo una demostración de este dispositivo: <https://www.youtube.com/watch?v=VJmijkFf4T4> (Consultada 25/11/14)

<sup>32</sup> [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/01/04/actualidad/1357305194\\_377411.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/01/04/actualidad/1357305194_377411.html) (Consultada 12/12/14)

Esta declaración viene a dar ejemplo de una buena parte de artistas dentro de la música electrónica que desestiman el feminismo como vía reivindicativa para visibilizarse, pese a reconocer una notoria desigualdad y dominación masculina en este campo. Esta cuestión es más global de lo que parece y por esto lo planteo más ampliamente en el capítulo 3.

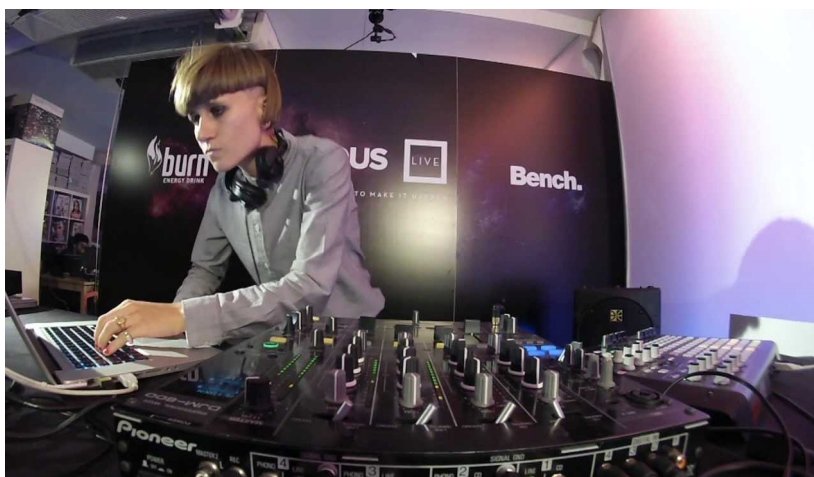


Imagen 39.  
Cora Novoa para su sesión en *Vicious Live* (Vicious Magazine) El 25 de octubre de 2013

En la biografía de su web personal podemos leer:

Desde hace 5 años está centrada en su carrera artística y lo combina con sus otras facetas profesionales como: Ableton Official Trainer, curadora de contenido para la empresa desarrolladora de APPS musicales InQBarna o como colaboradora del programa "El Laberinto" de RADIO3.

En este 2015 saldrá a la luz su segundo álbum, donde combina a la perfección el pop-experimental con la electrónica. Simultáneamente lanzará su propio sello SEEKING THE VELVET<sup>33</sup>

La marca de su sello sirve ahora para sacar al mercado una línea de ropa y complementos diseñados por Cora Novoa y que vende a través de su web igualmente.

## Dj ALX

Afincada en Amsterdam forma parte de los escenarios underground gay de esta ciudad. Como Dj de la fiesta *Girlesque* (véase apartado 3.3.) su música mezcla Electro, Nu-disco y House con un toque de Techno.

KIM ANN FOXMAN, esta Dj residente en Nueva York, cantante y productora formó parte del grupo Hercules and Love Affair del que se separó para comenzar en solitario tras lanzar dos álbumes. Es una de las Djs más buscadas de la escena House independiente. Ha conseguido ser residente

<sup>33</sup> <http://www.coranovoa.com/bio> (Consultada 20/02/15)

del legendario Happy Valley de NY y pinchado en los mejores clubs del mundo, como Le Pulp (París), The Cock (Londres), Vega (Copenhague), Studio B (Nueva York) y por supuesto en el Club Tropicana de Barcelona. Tras editar varios trabajos con diferentes sellos ha decidido crear su propio *label* (Firehouse) en Nueva York.

### **SILVIE LOTO**

Esta Dj italiana comenzó en 2008 a pinchar en el club Tenax de Florencia y a partir de ahí en los mejores clubes de Italia. Sus sets son una mezcla de House y Techno. En 2013 lanzó su EP “Solstice” en el sello Bpitch (propiedad de la Dj y productora alemana Ellen Allien).

Toda esta lista de Djs internacionales se completa con la participación de una serie de Djs locales, madrileñas que forman la cantera para la fiesta de la “Miss”. En esta otra lista estan: Dj Seno, Cyan Dj, Hard Candy, Miss BankHead, Madame Excuse, Tulapones, Lara Dj, Demon lady Lohe, Da Naf, Babeat, Phosky, Ludotk, Miss Yuls, Void Camp, etc.

Las dos Djs más relevantes de esta lista y que forman parte de la residencia de la fiesta desde 2012 son Indira Paganotto y Anni Frost.

### **INDIRA PAGANOTTO**

De origen canario tal vez la más joven de todas las Djs aquí citadas. Con tan solo 20 años es una de las jóvenes promesas actualmente en España. Sus comienzos están instigados por su padre, un Dj de los años 80, del que recibe influencias sonoras del Jazz, Disco, Goa y Acid House. En la biografía de su perfil en *Soundcloud* podemos leer

Sus sets están llenos de legancia y bailabilidad efusiva, con una selección igual que nos lleva del disco de los 90 al techno underground más actual (...) este eclecticismo energético ha llegado a ser su sello distintivo junto con una sonrisa constante.

Su estilo musical actual se inclina más al Techno que al Deep House. Con tan solo 18 años ya había trabajado con Djs relevantes como Marco Carola, Nina Kravtiz, Magda o Paco Osuna en importantes clubes de España y Europa. Ha sido residente de la sala Moon en Gran Canaria y actualmente lo es de la sala Stardust en Madrid. Tras sacar en 2011 su primer EP (véase

glosario) “Underground love” en colaboración con otros artistas de nuevo sacará un EP llamado “Time out man” con el sello Pooledmusic. Por otro lado, Indira está relacionada con el mundo de la moda, no solo como modelo sino también como productora musical de desfiles importantes, como el de Carlos Díez en la pasarela Cibeles de 2012.

## **ANNI FROST**

Esta Dj lleva siete años pinchando en los clubes más conocidos de España y Europa. Desde 2011 se ha convertido en una artista española reconocida dentro del panorama de la electrónica nacional. Su estilo musical se desarrolla sobre todo dentro del Deep House.

Dentro de la escena lésbica y gay ha participado a nivel nacional en varios eventos, como por ejemplo el primer festival ‘Just for girl’ de Córdoba; el ‘Summerles’ celebrado en Murcia en 2008; en la sala “Redrum”; en la Plaza de Chueca en el European Gay Pride; en la fiesta “Una de Sundays” y en las multitudinarias fiestas anuales y mensuales “Lesmadrid” y “Fulanita&Friends”, que se han celebrado en Madrid; también ha pinchado en dos ocasiones en el Comet un club gay de Berlín.

Anni Frost es residente de Diamante club en Madrid, donde además es promotora; y en The London Fields en Londres una vez al mes. La prensa ha hecho eco de esta artista (ella también es redactora periodista en Zapeando y Glomomedia) destacando su trabajo. Por ejemplo la revista Resident Advisor dice que: “Una de las cosas que más caracterizan a esta Dj es la conexión con el público, creando un ambiente de complicidad y energía”<sup>34</sup>.

La plataforma de música electrónica Beatport también coincide al decir que: “Destaca su gusto musical y el carácter que imprime a la cabina, desde donde le encanta observar al público para engancharle desde el primer minuto”<sup>35</sup>. Como decía anteriormente la conexión con el público es

---

<sup>34</sup> <http://www.residentadvisor.net/dj/annifrost>  
(Consultada, 6/10/14)

<sup>35</sup> <http://dj.beatport.com/annifrost> (Consultada, 6/10/14)

una de las grandes preocupaciones de las Djs a la hora de calibrar un buen resultado de su trabajo.



Imagen 40.  
Anni Frost con su equipo en  
Rokerill, Bruselas, 2014.

Actualmente, Anni Frost compagina su residencia en Diamante Club con fechas en las mejores salas de la capital (Fabrik-Goa, Sala Bash, Groove-Replay) así como en el resto de España. Además ha participado en festivales de la talla del Electrobeach o Jazzaldia (Ibiza, Barcelona, Cadiz, San Sebastián, Benidorm, Marbella...) y Europa. También, fue seleccionada finalista del concurso de EMI Music, “She Can Dj” en 2012<sup>36</sup>, y actualmente coordina y dirige el programa Diamante Radio Show de la emisora Vicious Radio.

En lo relativo a la publicidad ha sido representante-imagen de la marca de auriculares Sennheiser y actualmente también promociona el vino blanco de la marca Diamante Rioja, en un tandem junto al club Diamante de Madrid.

Haciendo un resumen de este apartado, podemos comprobar que la lista de Djs internacionales que han colaborado en la “Miss” comienza en el año 2011, momento en el que la fiesta se traslada a la Sala Stardust, con más capacidad económica para contratar a estas Djs y con un aforo más amplio para acoger a mayor número de público.

---

<sup>36</sup> *She Can DJ* es un proyecto a nivel global, un concurso internacional de mujeres DJ que tiene su origen en Australia en 2011, alcanzando un éxito sin precedentes y extendiéndose a Reino Unido, Italia, Francia, Alemania...  
[http://los40.com/los40/2012/07/23/actualidad/1343052660\\_514389.html](http://los40.com/los40/2012/07/23/actualidad/1343052660_514389.html)  
(Consultada, 6/10/14).

Si analizamos los perfiles de las Djs, deducimos que hay una variedad de personalidades y tendencias, ya no sólo musicales, sino también identitarias. Una parte de ellas (Yasemin Gate, Scarlett Ettiene, Indira Paganotto) a la vez que luchan por ser buenas Djs y están bien consideradas por ello, también explotan o trabajan su físico paralelamente desde la moda, la publicidad o el escenario. Tal vez encajen en un grupo situado entre las Sex Kitten y las T-Shirts Djs catalogados por Farrugia (2012), ya que si bien estas Djs se saben atractivas y no ocultan su belleza, la hipersexualización de su imagen no les perjudica o favorece musical y técnicamente como Djs, aunque esto siempre es discutible (véase apartado 2.1). Por ejemplo, en la revista Clubbingspain consideran a Scarlett Ettienne mientras está tras los platos “como un verdadera experiencia sensorial en todos los aspectos”<sup>37</sup>. El tipo de apreciaciones sexuales cuando la prensa habla de una mujer Dj atractiva en ocasiones traspasa los ámbitos más frívolos para colarse en las revistas más serias, aunque no es lo común. Otro grupo identitario que queda representado en esta lista de Djs internacionales de la “Miss” sería, según la clasificación de Farrugia (2012) el de las Dyke Djs. Una imagen que identifica a mujeres lesbianas y que se manifiesta en la apariencia física (pelo corto y ropa unisex). Aunque pueda ser un rasgo característico generalizado, la apariencia como dice el refrán, engaña, y no siempre va unida una imagen Dyke con una identidad lésbica. Dentro de la escena electrónica de la *Miss Moustache* podemos decir que hay Djs representadas en una variedad de estas imágenes donde el público lésbico puede verse identificado o no, como un extra al gusto por la música que cada Dj pincha.

### **5.2.3. Alcance y expansión de Miss Moustache: redes sociales y prensa**

Al igual que comentaba para el caso de *LesFatales*, la prensa juega un papel decisivo a la hora de asentar y dar valor a cualquier evento que se desarrolle en una gran ciudad.

La declaración de Rafaela Gneco, organizadora de la fiesta, deja bien claro cómo es el mundo de la noche, el consumo de ocio en Madrid, y sus

<sup>37</sup> <http://www.clubbingSpain.com/artistas/uk/scarlett-etienne.html> (Consultada, 9/10/14)

dificultades para hacerse sitio antes de demostrar la rentabilidad de una propuesta: “No hay salas libres y las que hay apuestan por sesiones semanales que den pasta continua. Me costó mucho convencerles para las primeras fiestas: ahora que va bien, todos encantados” (Mondo Sonoro, Abril, 2011).

En un año (comenzó en 2009), *Miss Moustache* que hacía asiduamente sus fiestas en una pequeña sala como es Demodé, consiguió llenar el Florida Park, una de las discotecas más grandes y céntricas de Madrid con un gran aforo. Según consulto en el muro de Facebook de *Miss Moustache* (16/10/14) asistieron finalmente a esta fiesta 1200 personas (según comentarios de la misma por la organizadora), lo cual dice suficiente del éxito de la convocatoria. Para esa ocasión la fiesta, celebrada el 11 de febrero de 2011, fue una colaboración de *Miss Moustache* con *Fulanita de tal*, uno de los pubs de lesbianas más conocido en Madrid y que actualmente se dedica también a la promoción de eventos relacionados como: Fulanita Vip Club; Fulanita&friends; Fulanita en vivo y Fucking Lips festival.

Como comentaba en el caso de estudio anterior, Facebook es la herramienta virtual estrella utilizada por *Miss Moustache* con los mismos fines que *LesFatales*: crear eventos, difundirlos entre los seguidores y lograr mayor participación y sentido de comunidad. Ésto último lo logra gracias a una comunicación, casi diaria, a través del muro. Ahí, Rafaela, la dinamizadora del grupo Moustache también, cuelga noticias relacionadas o no, con el mundo lésbico (recomendaciones musicales, trending topics, famosas lesbianas, etc.); anuncia e invita a los nuevos eventos y fiestas de ‘la Miss’ (como ella la nombra); dirige la atención a otros eventos relacionados con la música electrónica o las artes visuales; y cuelga las fotos realizadas de cada fiesta ya pasada.

En cuanto a las apariciones en prensa, varios han sido los medios que han retratado y difundido la fiesta de “la Miss”. Por ejemplo, El País semanal de junio de 2011 le dedicaba una columna coincidiendo con el II aniversario de la fiesta. En el texto podemos hacernos una idea a través de la declaración de la artista y maquilladora Cristina

Es una fiesta de chicas donde el garito no es un antro del tamaño de una caja de cerillas y el sonido de la música no es adverso; las fiestas de ambiente para chicas suelen ser bastante rancias en este aspecto. Además, el espectro de lesbianas que acuden se ha diversificado y ahora puedes ver muchos más tipos de chicas que no encontrabas en estas fiestas.



Imagen 41.  
Recorte de artículo dedicado a Miss Moustache en la Guía de Ocio del País.  
12 de septiembre de 2011.

En la guía de ocio de Madrid del 12 de septiembre de 2011 también daban difusión a la fiesta de *Miss Moustache* alabando la oferta de música electrónica pinchada con buen gusto “por las Djs nacionales e internacionales más famosas de la escena ‘electro-lesbo’”. Y continúa para decir: “que es un punto de encuentro divertido y mixto, lleno de gente moderna unida por la música electrónica y la estética andrógina”.

En la revista digital de ocio *LeCool* Barcelona, y con motivo de la reunión por segunda vez de *LesFatales* y *Miss Moustache* en la sala Nitsa de la ciudad condal, se escribía esto: “Para animar este viernes sin duda tenemos una fiesta con más de “un toque femenino”, llega dentro de Nitsa la second round de LES FATALES VS MISS MOUSTACHE, porque a mi de pequeña me daban dos” (Agosto de 2014).



En el blog independiente de información local *espormadrid.es* también han dado eco del evento de la “Miss”, así el 30 de Junio de 2011 destacaban

Su libertad, su diversión y que siempre observa las tendencias de reojo, de tal manera que puede presumir de tener una de las cabinas mas completas al dar cabida a artistas ya reconocidos mundialmente y al que no lo es. Djs invitados y residentes se combinan con actuaciones en directo y las performances con descaro e imaginación.

En la revista especializada en música electrónica *Vicious Magazine* informaban del encuentro de *Miss Moustache* con *LesFatales* en Madrid el día del orgullo de 2014 en la Sala Stardust

Una de las particularidades de estos dos colectivos es, sin duda, la búsqueda de la calidad musical y la diversidad del público, sin dejar de lado la cara más canalla, el cachondeo y el buen hacer.

Efectivamente los medios informativos juegan un papel decisivo en la promoción de una determinada escena de club. Esta se localiza fuera del *mainstream*, con lo cual, la mayoría de gente que conoce este tipo de escena alternativa suele estar relacionada por un lado, con la música electrónica, y por otro con el colectivo LGTBQ. Así que una gran parte del público asiduo llega a la información por sensibilidad propia a ésta escena, siendo el resto parte de de la red extensible entre amigos, curiosos, afines, y demás posibles.

#### **5.2.4. El público y su espacio: locales de ambiente y consumo**

La fiesta de Miss Moustache empieza a hacerse mensualmente en el Club Demodé desde 2009. Este club se sitúa en el barrio de Malasaña, ya mítico por la Movida Madrileña de los 80 y una zona que ha dejado de ser el barrio chino de Madrid (de prostitución) gracias al fenómeno de gentrificación planificado por comerciantes y ayuntamiento “que han rebautizado el área como triBall, por el triángulo que forman alrededor de Ballesta las calles Gran Vía, Fuencarral y Corredera Baja de San Pablo”<sup>38</sup>.

Éste mismo proceso de gentrificación vivió en los años 80 el conocido barrio de Chueca (junto a Malasaña), donde se concentran clubes, tiendas, restaurantes, bares y alojamientos para gays y lesbianas. A día de hoy es

---

<sup>38</sup> Artículo: “Del descorche al clubbing”, guía de ocio de Madrid, 16/04/2008): <http://www.guiadelocio.com/madrid/tarde-y-noche/madrid/demode/articulos/demode2> La foto que uso está obtenida de esta web (Consultada, 13/01/15)

ya un consolidado barrio de especulación y negocio turístico para homosexuales de todas las edades atraídos por su variada oferta de entretenimiento y placer. Pero por otro lado supone la concentración de espacios comodificados para el mundo lésbico y gay, al igual que pasa con el 'Gaixample' de Barcelona.

Volviendo al Club Demodé, en la calle Ballesta, este local conserva su sabor retro (era un antiguo prostíbulo de los años 70) pero actualmente está insonorizado y ha dejado su segunda planta con un toque más canalla y sofisticado.

En cuanto a la música, Demodé sigue la misma línea de siempre: *clubbing* años noventa, con *house* clásico y electro no muy acelerado (...) Y bailando en la pista se juntan *gays* adictos a las raves, chicas seguidoras del *lesbian-chic*, pijos alternativos, fiesteros y vecinos del barrio<sup>39</sup>.



Imagen 42.  
Club Demodé, Madrid  
Calle Ballesta, 7.

Este local de capacidad media ofrece usualmente un horario de 22'30 a 3'30 p.m. y de jueves a sábado. Su iluminación tenue invita a la intimidad, a la vez que las bolas de espejos colgadas del techo en la planta de abajo le dan un toque festivo y *vintage*. Pero como cualquier local, los espacios son mutantes e intercambiables según el tipo de gente que los habite. Como intento argumentar en esta tesis, la música es una herramienta potente para la producción de identidades. En este caso, el Club también se usa como 'fábrica' de producción cultural por parte de Miss Moustache, donde un determinado grupo identitario se vincula con un estilo de música muy concreto. Como ya he dicho en el capítulo 2, la música electrónica independiente no es una elección de masas, muy al contrario es preferida

<sup>39</sup> Artículo de la guía del ocio de Madrid: <http://www.guiadelocio.com/madrid/tarde-y-noche/madrid/demode/articulos/demode2> (Consultada 22/01/15).

por una minoría de gente. Para estos casos de estudio el término ‘minoría’ reúne dos fenómenos, por un lado la música electrónica indie y por otro a un público principalmente lésbico y queer en la pista de baile.

*Miss Moustache* también ha disfrutado de éxito en poco tiempo y mientras ha tenido como club referente al Demodé ha estado haciendo puntualmente fiestas más ambiciosas en otros locales: Fucking Lips Festival en la Sala But (11 de mayo de 2012); La orgullosa en Diamante Club (5 de julio de 2013), Miss Moustache & Friends en el Florida Park; o Fiesta del Orgullo y V aniversario en Stardustclub (julio y noviembre de 2014). Todas estas salas disponen de una acogida considerablemente mayor de público, así como un fondo económico más potente para contratar a Djs internacionales. Algo parecido a la experiencia vivida por *LesFatales* al mudarse de su club referente el KGB, a la Sala Apolo de Barcelona.

He tenido la experiencia de asistir a las dos últimas fiestas de la ‘Miss’ en Stardustclub durante 2014. Allí hice varias entrevistas<sup>40</sup> a la gente que esperaba pacientemente en la cola para entrar, la mayoría en grupos de tres a cinco personas. Una chica, de unos 25 años, que iba acompañada por tres amigos me aseguraba que conocía la ‘Miss’ y repetía porque no encontraba muchos sitios en Madrid con esa oferta musical. A otra chica, un poco mayor sobre los 30, no le gustaba ese tipo de música (la electrónica) pero acompañaba a su amiga porque le gustaba el ambiente que se encontraba allí. En resumen, la gente coincidía en contestarme que su asiduidad respondía: al gusto por el ambiente, a no sentirse agobiado por nadie, y a formar parte del colectivo por la identificación con la fiesta y la música, que es muy buena. Otros venían por primera vez recomendados por alguien que previamente había estado y les había dado un balance muy positivo de la fiesta en general.

El cénit de ‘la Miss’ se suele alcanzar sobre las 4 de la madrugada. Para esa hora la pista (*main room*) está llena de gente que atraviesa las edades entre 20 y 30, pero que puede alcanzar quizá los 50, según observé. Rafaela Gnecco describe al público asistente como una mezcla variopinta

---

<sup>40</sup> Entrevistas hechas el 14 de noviembre de 2014, fiesta del V aniversario en la Sala Stardust.

Me encanta que de repente veas a una bollera de 40 años bebiéndose su whisky como una señora, hasta la niña mona retocándose los pelos o desde la marica loca a la cyborg...el año pasado venía una panda de siniestras así. Me gusta que haya ese abanico de gente, y todos unidos por el gusto a la misma música (comunicación personal 14/11/14).

La proporción de chicas puede ser ligeramente mayor al de chicos y la estética puede que se resuma en la palabra 'lesbian chic' con un toque alternativo. Es decir, lesbianas que muestran su feminidad de una forma 'moderna' y elaborada dentro de la moda casual, sport también, muy lejos de los estereotipos normativos. En definitiva, puedes ver a chicas que han autoestilizado su vestuario pero lejos del formalismo convencional. De todas formas, es difícil hablar sobre tendencias actuales sin meter la pata, porque, ¿qué es moderno, o casual?. Es un tema que no domino y acerca del cual no quiero ser pretenciosa. Solo intento ofrecer una descripción orientativa del tipo de gente, su corte sociocultural por decirlo de alguna manera, y éste se puede acercar a la clase trabajadora y estudiantes con un nivel adquisitivo medio, bien situados. Rafaela Gnecco, la organizadora de la 'Miss' me comentaba con relación al consumo que ahora la gente principalmente bebe alcohol, más que toma drogas fuertes (cocaína o pastillas). En este sentido, Gnecco<sup>41</sup> hizo la observación de que las chicas beben mucho más con relación a los chicos y que si acaban más borrachas es porque previamente han bebido antes de llegar a la fiesta y una vez dentro algunas llevan una petaca para mantenerse toda la noche de forma más barata.

Por otro lado, el acceso a la fiesta es parecido al de *LesFatales*. Si entras en Facebook y te apuntas en la lista privada no pagarás entrada hasta las 3'00 de la madrugada. Al llegar a la puerta podrás negociar con la relaciones públicas diferentes opciones para consumir alcohol en la sala. Si compras un ticket por 7 € una copa, o 12 € dos copas, pues el precio normal de la copa son 10 €, con lo cual es una oportunidad para conseguir alguna rebaja. Una vez dentro no te dejarán salir a fumar hasta pasadas las 3'00 p.m., una forma de controlar el aforo de la sala para poder dejar pasar a toda la gente que se queda fuera en la cola. Por esto, muchos se saltan la

---

<sup>41</sup> Comunicación personal 14/11/14.

normativa y fuman dentro sin ningún disimulo, algo que molesta bastante por el aire viciado que se va generando.

El Stardust club es el espacio principal de la Sala Cool, en la calle Isabel la Católica, 6. Si no quieres bailar música electrónica, puede elegir la pequeña sala que se queda arriba, tipo pub, y moverte mientras te tomas algo a ritmo de 'pachanga' pop. El sonido de Stardustclub es a mi juicio, muy bueno, envolvente y de calidad, algo necesario y apreciado dentro de escena electrónica. En contraste, la otra sala de música más comercial, deja mucho que desear en cuestión acústica. El Stardustclub tiene dos plantas: la planta de abajo, donde está la pista de baile y una barra; y la planta de arriba, un espacio recogido y distribuido con una barra y sofás para sentarse cómodamente a charlar mientras escuchas la música de la pista con menos volumen. Este espacio está abalconado y puedes asomarte mientras te tomas tu copa a ver la pista de baile y a la Dj desde arriba. Aquí es donde suelen hacerse los concursos de 'La Juguetería', empresa de juguetes eróticos que ha colaborado en varias ocasiones con la 'Miss'.



Imagen 43.  
Público participando en la carrera de 'vibradores', concurso de 'La Juguetería' para la fiesta del Orgullo, Stardustclub, 4/07/14

En cuanto al negocio de las salas, Gnecco me dijo que

Hay un pique entre locales. La sala Mondo tiene renombre y más dinero para contratar Djs (Jeff Mills, Ellen Allien, Miss Kittin estan entre los nombres que ha traído). Mondo ha intentado llevarse la fiesta de la 'Miss' pero a mi no me interesa porque no me gusta el público que se mueve nomaramente en esa sala. En Mondo estaría todo lleno de bakalas que ven dos bolleras y se quedarían pasmados señalando (Comunicación personal 14/11/14).

Como vemos, la organizadora antepone los principios identitarios de la fiesta a los comerciales a la hora de elegir el local idóneo para hacerla, y

el dinero que va sacando de cada 'Miss' los reinvierte en la siguiente fiesta (comunicación personal, 14/11/14).

Por último, quiero anotar que existe, al igual que pasa en Barcelona, una serie de macro fiestas exclusivas para lesbianas que se han ido expandiendo en los últimos años. Por ejemplo el festival 'Nosotras somos todas' da cita cada año a unas 3000 lesbianas desde el año 2007 en la Sala Groove, un local enorme en la localidad de Pinto, en las cercanías de Madrid. Para el evento facilitan autobuses y desde su página web animan a posibles chicas relaciones públicas de toda España a cambio de alguna ventaja para que lleven a sus amigas. Esta macrofiesta suele tener a sus propias mujeres Djs residentes, y el acceso a chicos se permite siempre que vayan acompañados de sus amigas lesbianas. El evento está en contacto con la GirlieCircuit de Barcelona, a la que promociona desde su Facebook donde he visionado la trayectoria del mismo desde sus comienzos. Así, podemos ver cómo a partir del año 2012 trasladan la macrofiesta a otros locales más pequeños del barrio de Chueca como la Sala Wind, con capacidad para unas 1000 personas. Y en el año 2014 han empezado a hacer fiestas también en la nombrada Sala Cool de Madrid, la misma que utiliza la fiesta de 'la Miss'. El festival 'Nosotras somos todas' suele programarse dos veces al año, en torno al día de la mujer trabajadora en marzo y el día del orgullo LGTB a finales de junio. La música suele ser comercial (house, pop español comercial) y la animación suele incluir a gogos semidesnudas que se exhiben al ritmo de la música desde el escenario; streptees femeninos; shows erótico-circenses... Las entradas a estas fiestas suelen ser más caras pues rondan los 15 € con una copa y como rebaja extra el mismo precio para dos personas pero solo con una copa.

Con esta descripción podemos comprobar que la visibilización lésbica también ha ido un tanto de la mano de la especulación del ocio que reproduce sobremanera los clichés normativos en relación al consumo musical y sexual identitario a través de los concursos y shows que se ofrecen.

### 5.3. Coincidencias y particularidades de los casos de estudio

Como he dicho anteriormente, tanto *Miss Moustache* como *LesFatales* parten de un mismo objetivo: fomentar la escena de la música electrónica dando escenario protagonista a las mujeres Djs. Los textos que han elaborado para describir el concepto de la fiesta son claros. Por un lado:

Desde Miss Moustache apostamos por la música electrónica (techno, electro, minimal...) pinchado por mujeres, y por ello queremos convertirla en la fiesta de referencia de la capital para todas aquellas chicas que demanden un espacio nuevo donde escuchar música de calidad. Una fiesta con la que sentirse identificadas. Una propuesta donde la música y el ambiente no sean lo mismo de siempre (texto para la fiesta del orgullo, junio de 2011).

Y por otro, Lesfatales:

Colectivo de mujeres relacionadas con la música electrónica formado por las disc-jockeys Elektroduenda, Rosario y la video-jockey Punto Ge. Con base en Barcelona y con proyección internacional, su objetivo ha sido abrir un espacio para facilitar y promocionar la presencia femenina en la escena electrónica. Y, así mismo, dinamizarla ofreciendo sesiones multidisciplinarias de calidad y variedad, creando un ambiente queer divertido y elegante (dossier adjunto en anexo 1).

Bien, aunque las organizadoras tienen un mismo objetivo la forma de llevarlo a cabo es distinta porque el principio estético y político es muy diferente. Si *LesFatales* tiende abiertamente al DIY, al menos en sus comienzos, y a una visión y estética queer; *Miss Moustache* se muestra desde otra perspectiva, más afín a encontrarse en tendencias estéticas modernas, cool o cercanas a la moda actual “alternativa”, por decirlo de alguna manera. Con esto quiero decir que cada propuesta aquí estudiada pretende lo mismo pero expresándose desde subjetividades distintas. Ambas perspectivas se dirigen a generar otra escena de música electrónica por y para mujeres lejos del *mainstream*. Rafaela Gecco explicaba así las conexiones: “Lo que me gusta de esto es que todas vamos a un fin, todas hacemos una fiesta y tenemos una idea y queremos destacar lo mismo pero cada una con su estética y respetando siempre a las demás” (comunicación personal, 14/11/14).

Dentro del colectivo lésbico barcelonés, *Lesfatales* son conocidas como “las punkis”; y para como contraste la “Miss” se la ve como a “las princesitas”. Así que, con estos adjetivos dedicados entre ellas mismas podemos dilucidar cada estética.

En relación a la música, partimos de la multiplicidad de estilos: Mientras *LesFatales* tiende a géneros más duros, o arriesgados para su público, como son el Techno, Electroclash o Minimal; *Miss Moustache* se decanta más por el Deep House o Tech House. Este dato, comentado por las organizadoras, nos lleva a deducir que tal vez el público barcelonés tiene más recorrido musical en la escena electrónica. Es decir, está más expuesto a una vanguardia musical electrónica con amplia trayectoria en la ciudad condal, recordemos que el festival más relevante en éste ámbito, el Sónar, se fundó en 1994 en Barcelona. No obstante, en éste trabajo estamos hablando de cultura de club, y para estos espacios no siempre existe una oferta de calidad de forma continua. En esto Barcelona igualmente parece tener el listón más alto, con una oferta de salas legendarias más longevas que las de Madrid y con una actividad más frecuente para Djs de calidad, que no populares.

Por dar algunos datos, La Sala Apolo en Barcelona, en concreto Nitsa Club, lleva más veinte años dedicado a las nuevas tendencias en la música electrónica. Otro sitio de culto, para la música Techno en Barcelona, es la Sala Moog, inaugurada en 1996. Esto demuestra una ya consolidada escena electrónica para la ciudad que compite con el resto de ciudades europeas en este campo.

En Madrid, con unos pocos años de diferencia en la iniciativa de este tipo de salas, nos encontramos con Mondo, desde el año 2000; y Fabrik, una sala inmensa que desde el año 2003 hace fiestas mensuales: la dedicada al Hardtechno y Techno (Code), y la otra para la música House y sus variantes (Goa).

Este repaso de clubes importantes, en las ciudades donde se desarrollan los proyectos estudiados, nos sirve para recordar que música electrónica de calidad, no comercial; y un ambiente relajado para la libre expresión de la sexualidad, no siempre se encuentran en el mismo sitio. Esto ya lo he comentado más arriba. Por esto, considero que *LesFatales* y *Miss Moustache* tienen en común una idea inconformista con la escena musical lésbica que les tocaba vivir en sus ciudades respectivas, motivo principal



para iniciar una escena alternativa. En esta iniciativa ya en marcha más de diez años, se van intercambiando Djs, en ocasiones (tanto locales como internacionales); se contagian de ideas dinamizadoras para la expresión del público (performances, concursos, etc); y lo más destacado, se genera una cultura de club diferente a la comodificada para gays y lesbianas. Puede que por primera vez, “ellas”, estén marcando tendencia para liberarse de su “ignorancia musical” y estigma de horteras, dos palabras que han perseguido al colectivo lésbico en el ambiente de club. Parece ser que la prensa está por la labor de dar fe en este cambio y para ambos colectivos funciona como un amplificador para llegar a las interesadas.

## **RESUMEN**

Después de conocer la actividad y trayectoria de *LesFatales* y *Miss Moustache*, colectivos y proyectos de mujeres relacionados con la música electrónica en España, podemos entender las particularidades y motivaciones que emparentan estas escenas locales con un objetivo común: promocionar y generar una escena de música electrónica ‘de calidad’ alternativa. Para ello, es relevante el papel que desempeñan dichos proyectos en la formación de una cantera de mujeres Djs a nivel nacional e internacional. Esta idea de desarrollo y promoción musical se lleva a cabo desde la autogestión y el activismo postfemisnita/queer, que pone en el frente nuevas representaciones identitarias y formulaciones estético-musicales para la cultura lésbica actual.

El trabajo de campo realizado en estos casos de estudio queda bajo la discusión teórica previamente desarrollada en esta tesis. Es el momento pues de dirigirnos a las conclusiones y posibles direcciones de investigación que ha planteado este estudio.



## **CONCLUSIONES**



Esta tesis se centra en el estudio de la música electrónica de baile, la cultura Dj y la cultura de club desde una perspectiva teórica postfeminista/queer. En concreto, el objeto de estudio se focaliza en la escena local *underground* lesboqueer en España en el contexto de la cultura de club y Dj global. He delimitado el ámbito cronológico y geográfico de la investigación de acuerdo a los casos de estudio encontrados en España, es decir desde, comienzos del año 2000 a la actualidad y en las ciudades de Madrid y Barcelona. Aunque en estas coordenadas ha habido otros colectivos/eventos dentro de la cultura lesboqueer en España (Bilbao y Madrid) que eran válidos para el objeto de estudio de esta tesis los he desestimado por su corta existencia, así como otros que menciono (Bollotronik, Gerona), igualmente descartados por tener poca actividad o ninguna en la actualidad. Son por el contrario representativos los dos casos de estudio escogidos: *LesFatales* en Barcelona y *Miss Moustache* en Madrid, por encarnar objetivos comunes en la formación de una cultura musical electrónica ‘de calidad’ en la escena española; así como por crear un escenario lesboqueer pluralista y de vanguardia en cuanto que generan estéticas alternativas y dan cabida a la diversidad sexual. Además ambos colectivos ofrecen un espacio de visibilización exclusiva para la cultura lésbica hasta ahora a la sombra del *mainstream* gay. También, se convierten en propulsores de una cantera de mujeres Djs nacionales e internacionales, proporcionando continuidad tanto para el trabajo de las Djs como para la afición del público mientras enriquecen la escena de música electrónica ‘alternativa’ en España.

La utilización de un enfoque queer, en intersección con otras disciplinas sociales implicadas en el estudio de la cultura y la música popular (sociología, antropología, psicoanálisis) supone una primicia académica para el tratamiento de conceptos ‘problemáticos’ para la musicología tradicional como son el cuerpo, la sexualidad o la formación de la identidad en interacción con la música electrónica. De esta forma, esta tesis aporta un referente metodológico que abre camino a la musicología queer ausente en España, un sistema de trabajo difícil y en discusión permanente que sin embargo promete otras perspectivas posibles para tratar dichos conceptos problemáticos.

La musicología queer que traigo a la academia española no pretende registrar vida y obra de músicos gays y lesbianas, sino que se aproxima a la experiencia musical, en este caso popular, para tratar temas ignorados, o demonizados por el formalismo y racionalismo metodológico. Me refiero a una musicología queer multidisciplinar que bebe de los estudios feministas, de los estudios culturales y de los estudios de gays y lesbianas, una musicología preparada para tratar un amplio espectro de subjetividades sexuales y de género (también raciales, y de clase), capaz de acercarse a la sexualidad y el cuerpo, a los actos y/o deseos eróticos que se desprenden de la interacción con la música. La intención de esta corriente de la musicología es desentramar discursos heteronormativos y patriarcales enconados en determinadas estructuras canónicas musicales, en preconcepciones socioculturales que resultan dominantes a la vez que oprimen a un gran número de minorías dentro de la práctica y consumo musical. Partiendo de aquí, esta tesis no podría haber sido formulada fuera de la musicología queer, a la vez contribuye a la misma al incorporar las sensibilidades y perspectivas sobre género y sexualidad en la construcción y lectura de experiencias musicales queer.

Se plantea con esta tesis un reto académico en España para considerar la musicología queer como una forma innovadora de acercarnos al objeto de estudio en el campo de la música popular. Hasta ahora la musicología queer ha encontrado mayor proyección en ámbitos angloamericanos desde mediados de los años 90 y en continua expansión en la actualidad. Esta tesis intenta continuar el camino trazado por publicaciones clave en el desarrollo de la teoría queer aplicada a la música (popular) y que sin duda han iluminado la discusión teórica de mi investigación: (Brett, Wood y Thomas, 1994; Whiteley y Rycenga, 2006; Peraino, 2006).

La investigación de esta tesis por lo tanto se apoya en la musicología queer para entender la formación de estructuras sociales y culturales en intersección con las políticas de género que tienen lugar en los procesos musicales de entretenimiento. En el proceso de elaboración ha sido necesaria una aproximación teórica crítica previa para contextualizar el trabajo de campo. De esta forma se ha configurado la epistemología adecuada para discutir el objeto de estudio de manera dialógica, holística, comparativa y reflexiva.

Al igual que los musicólogos queer nombrados anteriormente me he valido de conceptos teóricos traídos de la semiología (Kristeva y Barthes), del psicoanálisis (Foucault), de la psicología y sociología (Gibsons y Streek) a la música popular para ofrecer un texto crítico en torno a la sexualidad y el género como articuladores de la identidad. Estos paradigmas son utilizados por los musicólogos feministas y queer, para entender los significados sociales, culturales y sexuales que se desprenden de la interacción música/individuo (Gilbert y Pearson, 1999; DeNora, 2000; Whiteley, 2000). Con la ayuda de esta epistemología teórica y desde una interpretación dialéctica, esta tesis analiza los significados socioculturales y las políticas de género en la música electrónica y la cultura de club, con la principal aportación de hacer un estudio sobre las escenas de música electrónica *underground*, subcultura de mujeres lesbianas en España. Como he argumentado en la tesis, el tema de las subculturas de mujeres ha sido muy poco o nada contemplado, siendo pionera Angela McRobbie (1990), y más concretamente Judith Halberstam (2006) y Susan Driver (2007) que se han centrado en las subculturas de mujeres queer norteamericanas. Por otro lado, la cultura de club en intersección con el género y la sexualidad ha sido planteada por varios autores en diversos contextos geográficos, principalmente desde los estudios culturales y sociológicos (Pini, 2001; Rief, 2009; Hutton, 2006; Buckland, 2002; Gilbert y Pearson, 1999).

El tema de la música electrónica, tecnologías, cultura Dj y políticas de género también ha sido estudiado desde ámbitos sociológicos y culturales en contextos angloamericanos principalmente (Bradby, 1993 y 2001; Rodgerds, 2010; Farrugia, 2012; Reynolds, 1998; Reitsamer, 2012; Gavanas y Reitsamer, 2013). Y el estudio del papel del Dj como creador, intérprete y productor en la música electrónica está siendo estudiado con interés creciente desde el ámbito musicológico (Butler, 2014) y sociológico (Katz, 2010; Rietveld, 2013).

Todo este corpus teórico ha servido para aunar en esta tesis la discusión de la cultura de club lesboqueer, y la especificidad de las mujeres Djs en interacción con su público en el contexto español. Para realizar dicho contraste teórico me he basado en el trabajo autoetnográfico, pues la aproximación al objeto de estudio ha sido principalmente experiencial, por lo tanto personal y parcial. Este acercamiento empírico y subjetivo forma parte del procedimiento

queer para el estudio de las subculturas y 'mundos sociales' (Halberstam, 2006) ya que se pretende así acortar distancias entre investigador y realidad a investigar. Esta parte autoetnográfica se ha documentado gracias a la observación participante principalmente, y al intercambio personal con la gente *in situ*. Las entrevistas semiestructuradas a las organizadoras se han recogido fundamentalmente a través de correo electrónico durante el periodo de realización de la tesis (2009 - 2015), así como personalmente en diferentes encuentros en el periodo citado. En este sentido ha sido difícil realizar entrevistas al público, pues aparte de la imposibilidad geográfica que no me ha permitido vivir con continuidad la escena, la gente no está muy dispuesta a informar en este ambiente si no te conoce o estás inmersa totalmente en él. Por este motivo me he limitado a observar, pero desde dentro, intentando ser parte de la escena para mimetizar y empatizar con el objeto de estudio.

Por otro lado, como detallo en el apartado de la metodología, otro recurso instrumental importante para la documentación de los casos de estudio, así como para la discusión teórica del mismo ha sido Internet. Este asunto queda enmarcado dentro de la etnografía virtual (Hine, 2004) un método imprescindible y adecuado para el proceso de investigación de esta tesis. El material digital que se 'cuelga' y mueve en la red es tan valioso como la experiencia vivida en cada evento musical en persona. Conocer el proceso de cada evento organizado por los colectivos estudiados a través de las imágenes y textos colgados en las redes sociales me ha servido como 'un campo de trabajo virtual' para seguir de cerca su actividad. Además he localizado otros colectivos y redes de trabajo organizados por mujeres en la música electrónica a nivel global gracias a Internet, poniéndome en contacto vía correo electrónico con artistas de otros países, no hubiera sido posible de otra manera. En este sentido, y como he detallado en el apartado de fuentes y metodología, el recurso de Internet (las redes sociales, textos digitales, videos, plataformas musicales, etc) dentro de la emergente etnografía virtual, ha sido parte de la experiencia (virtual) que ha dirigido la documentación y análisis de esta tesis. Desde ahí, Internet se presenta como una herramienta insustituible e imprescindible para alcanzar el grosor de realidades que en la actualidad se



expanden fructíferamente entre mujeres relacionadas con la música electrónica.

Sin duda una de las aportaciones de esta tesis es el registro de un número importante de artistas, colectivos, eventos, festivales, etc. (véase anexo 3) que son organizados, formados, intercambiados y promovidos por mujeres en la música electrónica. Dicha documentación se ha llevado a cabo a través de las múltiples búsquedas virtuales que he realizado en este proceso de investigación. Si bien no me baso en estadísticas y métodos cuantitativos para deducir el alcance de todo este material encontrado, si es relevante destacar que toda la actividad que generan dichas organizaciones, redes, etc. supone un empoderamiento y visibilización para las mujeres en la música electrónica importante a nivel global y de forma cualitativa. En realidad, ha sido sorprendente encontrarme con tanto material inesperado que ha ido creciendo en el transcurso de la investigación, y que a día de hoy sigue aumentando. Esto ha servido de contextualización para la escena local en España, donde *LesFatales* (BCN) y *Miss Moustache* (Madrid) se inscriben en el conjunto de colectivos como parte de un mapa geográfico y humano de escenas alternativas de música electrónica promovida por (y en algunos casos para) mujeres en el mundo. Gracias a la expansión y visibilidad de estos colectivos se han establecido intercambios, conexiones y hermanamientos que han favorecido la proyección profesional de las DJs y las interacciones y enriquecimiento del público a nivel musical, personal, sexual e identitario.

Estas redes de trabajo local y translocal suponen una resistencia activa a la exclusión que las mujeres viven en la escena electrónica mundial y a su baja representación en festivales, clubs, prensa, etc. También son un observatorio crítico feminista capaz de subrayar las particularidades y necesidades de las mujeres en la música electrónica. Un trabajo de investigación realizado a nivel mundial y publicado en 2014 y 2015 consecutivamente por la asociación internacional *female-pressure* (véase apartado 3.2.1.1.) muestra la desigualdad de género en la música electrónica. Este estudio, observa que apenas un 10 % de mujeres están representadas en los programas de festivales y clubs, e incluso mucho menos en las listas (de DJs) o sellos de grabación (véase gráficos en anexo 1). Este resultado

devastador ha provocado un debate público que se proyecta eventualmente en un festival de reciente creación llamado *Perspective Festival* en Berlín. A través de este encuentro anual se pretende llevar a discusión los problemas y preocupaciones de estas artistas en la música electrónica, así como desmantelar la creencia de que hay pocas mujeres en este campo de la música, algo que constata la base de datos de miles de artistas que proporciona *female-pressure*. El hecho de que los resultados de la investigación se repitan en los dos últimos años revela la desigualdad real mantenida en esta industria de la música, algo sintomático de problemas más amplios en otros muchos sectores y en la sociedad. La consideración de *female-pressure* al respecto indica que la tendencia es que las cosas tristemente no están cambiando y las mujeres no están ganando más representación en esta escena.

*Female-pressure* es la asociación más veterana y potente a nivel mundial en relación a la promoción de mujeres en la música electrónica, pero esta iniciativa no es algo aislado en el contexto global, donde se descubren cada vez más este tipo de proyectos con el objetivo de colectivizar y hermanar trabajo e intereses políticos comunes. Así podemos saber de: *The Mahoyo Project* en Suecia; *Girls gone vinyl* en Chicago; o *She Makes Noise* en Madrid, entre otros. Todos estos proyectos colaborativos dan muestra de un valioso empoderamiento tecnológico y social en relación a la música electrónica para todas las artistas participantes. A la vez, la profusión de este tipo de iniciativas en los últimos años denota una inquietud y necesidad de las mujeres en la música electrónica por expresar y visibilizar su trabajo, creando espacios y escenarios específicos como una forma de compensar la desigualdad y exclusión.

Por otro lado, hemos conocido determinadas escenas dentro de España como son *LesFatales* y *Miss Moustache* en Barcelona y Madrid respectivamente, y en Europa (*Girlesque* en Amsterdam) y *Barbi(e)turix* en París) principalmente, que surgen por la motivación doble de generar una cultura de club fuera de la música electrónica comercial, y de evitar las imposiciones de negocio y estética de la creciente homonormatividad en los lugares de ocio. Estas 'nuevas' escenas se enmarcan dentro de lo que he

llamado 'cultura de club lesboqueer', pues nacen principalmente gracias a la iniciativa de mujeres lesbianas (queer) relacionadas con la música electrónica con particularidades concretas pero con objetivos similares y conexiones claras. Sin embargo, he de puntualizar que estas escenas no son excluyentes de ningún género, sexo o sexualidad, muy al contrario adquieren un cariz pluralista y flexible de acuerdo a la identidad queer, aunque la iniciativa de esta fiesta sea promovida y realizada exclusivamente por mujeres. Esta emergente cultura lésbica se desplaza del sentido de gueto para visibilizarse, hacia la flexibilidad identitaria tomando las riendas de un camino estético posmoderno que intenta evadir la homogenización normativa.

En relación a la música electrónica que se pincha, produce y consume en esta cultura de club lesboqueer puedo decir que la escena de Barcelona (*LesFatales*) tiene una estética musical más ecléctica dado el carácter heterogéneo de colectivo de mujeres Djs que lo compone. Así, nos encontramos con estilos cercanos al Techno (Minimal Techno, Tech House); mientras en Madrid, *Miss Moustache*, la música que suele programar es más próxima al House (Deep House), con lo cual la contratación de Djs internacionales y nacionales gira en torno a la preferencia por este subestilo musical. Estos estilos y subestilos musicales quedarían fuera del discurso masculinista que sí han asumido por ejemplo, el Hip Hop o el Hard Techno, estilos que refuerzan una identidad 'viril' a través de cierta misoginia y refuerzo de una frenética testosterona apoyada en la aceleración extrema del ritmo (Katz, 2006; Gilbert y Pearson, 1999) como he discutido en el capítulo 2. Por el contrario tanto el House como la música Disco representan los intereses discursivos de las minorías sexuales. La música *dance* en general supone un revés al discurso metafísico y falogocéntrico de la música occidental, que ha privilegiado valores racionalistas asociados a lo masculino y devaluado los valores emocionales y corporales asociados a lo femenino. Mientras Susan McClary (*Feminine endings*, 2002) ha sido pionera en discutir este asunto en el contexto de la música clásica occidental, otros autores han planteado esta cuestión para la música popular, en concreto la música electrónica de baile (Gilbert y Pearson, 1999).

Tanto el House (Hawkins, 2003) y sus subgéneros asociados a la 'corporalidad y lascivia', como el Techno, considerado más intelectual y frío (robótico), usan una estructuración de sus parámetros musicales y/o uso de efectos sonoros –vocoder, sampling- (Loza, 2001; Dickinson, 2001; Bradby, 1993; Jarman-Ivens, 2011) de una forma deconstructiva y contraria al citado discurso musical hegemónico. Ambos estilos, matrices de la mayoría de subestilos de música electrónica de baile contemporánea rompen con este discurso dadas sus características estructurales no narrativas, y la pluralidad rítmica y tímbrica fuera de la linealidad y persecución del 'principio del climax' que ha perpetuado el esquema ortodoxo occidental en la música occidental (Kassabian, 2003).

Otro asunto que he contemplado en el análisis de los casos de estudio es la estética camp de ambos colectivos, no sólo por la propia imagen corporativa y perspectiva visual de cada uno, sino también por la importancia que adquieren en los eventos que organizan la performance y el juego performativo entre el público. Aún teniendo objetivos músico-políticos similares dicha perspectiva visual es completamente distinta, ya que mientras *LesFatales* se inscribe dentro de una estética postpunk y queercore, *Miss Moustache* propone otro tipo de preferencias estéticas, tal vez menos 'radicales', algo que quizá también se traduce en su estilo musical tendente al Deep House más melódico, como he apuntado más arriba. No obstante, no es mi intención categorizar o definir, pues esta pluralidad de público, música y estética de las propuestas lesboqueer dan muestra del matiz fluido y flexible de las identidades queer. Además, cada uno de los términos que introduzco en este texto para describir tanto las cuestiones estéticas como musicales están necesariamente cargados de matices y 'cromatismo' semántico.

He desestimado la posibilidad de considerar un estilo de 'música queer' electrónica, tal y como sugiere en su tesis Jodie Taylor (2008) sobre los grupos locales de Brisbane (Australia). La conclusión ha sido que no existe un sonido determinado que podamos reconocer como 'queer'. Sí es una característica común, dentro de escenas musicales (artistas, grupos) que abrazan la identidad queer y promueven a un público queer, un uso ecléctico de estilos musicales (pop, rock, funk, ska, etc.) donde se subvierten elementos musicales

clave establecidos por la cultura dominante (jerarquización en el uso de instrumentos, voz, etc.). A esto se le suma el uso de performances, coreografías, o vestuario basados en el estilo camp y drag (king), expresados como elementos desestabilizadores del género y sexualidad normativos.

La escena electrónica lesboqueer española igualmente promueve este eclecticismo sonoro, pero siempre con el criterio del sello 'de calidad' a la hora de seleccionar (técnica y musicalmente) a las DJs que participan en las fiestas que organizan. Yo he sugerido que tal vez se pueda considerar una inventiva 'sonora queer' mientras algunas de estas Djs nombran sus sets o estilos con una visión ecléctica, o incluso podríamos decir *camp*. Por ejemplo, Karol aka *Elektroduenda* de *LesFatales* denomina su estilo como 'Elektrovarieté', lo que incluye una variedad de grupos punk/rock/pop no tan conocidos de los años 80 y 90 (entre ellos grupos de las Riot Grrrl, véase el Anexo I). Otras Djs que han colaborado como invitadas en fiestas de *LesFatales* tienen esta misma perspectiva 'sonora queer' que habla del eclecticismo y sentido camp de la música electrónica que pinchan. Por ejemplo, La Dj Sügüs, invitada local de *LesFatales*, pincha 'Rockindidance'; y las Djs internacionales invitadas por *LesFatales* Katja Gustafsson de Suecia, y Dj Rescue de Grenoble (Francia), denominaron su música como 'Dirty Electro' y 'Electro Booty Queer' respectivamente. Todo esto parece corroborar lo que Fiona Hutton (2006) sugiere como característica común de los espacios de club *underground* frecuentados por mujeres, donde la música que se suele pinchar es 'algo diferente' del *mainstream*. Esta diferencia estilística sonora, podemos considerarla como una característica 'queer' buscada intencionadamente para alejarse del consumo comercial musical en la cultura de club.

Los colectivos de mujeres Djs subvierten muchos estereotipos y prejuicios acumulados y transmitidos culturalmente desde una perspectiva androcéntrica de la cultura Dj y la cultura de club. Por ejemplo, la consideración paternalista y minimizadora sobre el dominio tecnológico de las mujeres en la música electrónica; o las barreras de acceso al ámbito de promoción en la cultura de club, ampliamente determinado por el dominio masculinista; así como imposiciones estéticas de representación visual esperadas para las mujeres Djs en el ámbito público de la cabina. En esta ruptura de barreras ha

tenido mucho que ver el empoderamiento de las mujeres desde todos los ámbitos de la música electrónica, es decir, desde la producción musical, la promoción de eventos y propiedad de locales y clubs, la prensa, etc.

Como apunta Rosa Reitsamer (2011: 29) tal vez la falta de productoras, promotoras, organizadoras y propietarias de clubs, sea una de las causas principales de la invisibilidad y exclusión de las mujeres en la escena electrónica. Posiblemente la incorporación de más mujeres en los últimos cinco años en todos estos apartados esté siendo la razón de un aumento en el reconocimiento y expansión de nuevas generaciones de mujeres en la música electrónica y la consiguiente posibilidad de cambio en la representación de otras subjetividades, feminidades y masculinidades para las mujeres Djs y su audiencia.

Tanto *LesFatales* como *Miss Moustache* son propuestas de entretenimiento que están formadas y promovidas por mujeres (lesbianas) que tienen por objetivo común visibilizar y crear una cantera de mujeres Djs del ámbito nacional que en muchas ocasiones intercambian eventos en sus respectivas ciudades de origen (Barcelona y Madrid). A su vez, proporcionan una base de operaciones para otras Djs internacionales que tienen residencias en clubs importantes de Europa y Norteamérica y tienen una carrera profesional como productoras y Djs a nivel mundial. Esto no sólo enriquece esta escena lesboqueer, sino que la establece como referente para un público afín a esta escena musical y en segundo término, a la identidad contrahegemónica que promueve. Así, estos colectivos proporcionan espacios 'cómodos' para la construcción de modelos alternativos de ser y desear y para la generación de nuevas subjetividades. La idea de unir música electrónica 'de calidad' con visuales que se ajustan a la expresión *camp*, junto a la propuesta temática de las fiestas con un *dress code* que invita a la performance de género, así como los propios happenings o performances que ofrecen, aportan al público una temporalidad para jugar con otros 'yoes', desde la fantasía y el humor.

En esta línea, la cultura de club lesboqueer provee a su público y Djs de un espacio para interactuar en simbiosis desde el aspecto sonoro e

identitario. En esta interacción en la pista de baile, suceden interesantes sinergias músicosexuales (Taylor, 2012b), pues la música, y en concreto la electrónica que no representa nada en concreto (sin letras) y cuyo baile está desjerarquizado, permite expresarnos de múltiples formas flexibles para la autorepresentación y subjetividad a través del cuerpo, el movimiento y la escucha (DeNora, 2000, Peraino, 2006). Esta experiencia músicosexual sucede en la cultura de club desde la individualidad de cada sujeto y en interacción con los demás, sirviendo a los sentimientos identitarios de comunidad y colectivo.

Por otro lado, las interacciones Dj/público dentro de la citada cultura de club lesboqueer suponen un 'suelo didáctico' donde se establecen estéticas musicales alternativas a las que usualmente se consumen en clubs comerciales de gays y lesbianas. En este sentido, el papel de las Djs no sólo se enfoca a empatizar con el público para 'disciplinar' sus cuerpos, su baile, sino que adquiere un rol didáctico y creativo para asentar su propio estilo y técnica en esa simbiosis y empatía que debe establecer con la audiencia.

Hemos visto que parte de la sinestesia y psicodelia que se produce en la pista de baile en la cultura de club está marcada por: el consumo de drogas de diseño, principalmente MDMA o éxtasis; y por una conformación del sonido, previamente pensada en el estudio de grabación y centrada en enfatizar los graves y los efectos tímbricos que interaccionan con la base rítmica repetitiva de la mayoría de los subestilos de música electrónica. Si bien he aclarado que esta asociación música electrónica/consumo de drogas no es algo intrínseco a la cultura de club, ni característico de la escena musical de los casos de estudio de esta tesis, sino que está sujeta a contextos sociales específicos.

Partiendo de ahí, he sugerido que la experiencia máxima y completa de un *clubber* se dirige a espacios de calidad acústica óptima en conexión importante con la mezcla, técnica, y estilo musical de la Dj, capaz de transmitir todos los matices sonoros presentes en la música electrónica. Este requisito forma parte del sentido corporal y hedonista de la música electrónica de baile, y de un estilo de música expresamente creada y reproducida digital y electrónicamente, lo cual acentúa esa recepción auditiva 'sibarita'.

Por último, quiero subrayar el carácter ‘no conclusivo’ de esta tesis ya que lo que he documentado y discutido aquí está en proceso, emergiendo y expandiéndose de múltiples formas. Esto anima a continuar en el observatorio crítico queer y en la curiosidad de seguir los pasos de esta realidad sociomusical aquí contada. Pienso que hay una necesidad de documentar y visibilizar la actividad de las mujeres en la música electrónica, porque sin duda crear espacios de representación social donde hallar modelos creativos y firmes de mujeres Djs, Vjs, promotoras, etc. genera empoderamiento y ofrece confianza a las siguientes generaciones, tal y como esta tesis ha argumentado.

En este sentido, sería interesante seguir investigando los recientes festivales surgidos a raíz de redes colaborativas virtuales como *Perspectives Festival* de Berlín, al abrigo de *female-pressure*; o *She Makes Noise* que este año 2015 estrenó su primera edición en Madrid después de varios años promoviendo la colaboración entre mujeres en la música electrónica a través de la plataforma microblogging *tumblr*. El análisis crítico y cualitativo de estos fenómenos socioculturales desde la musicología queer serviría para dar a conocer: las aportaciones y particularidades que generan estas escenas alternativas basadas en la pluralidad y multidisciplinariedad artística; las preocupaciones políticas y artísticas de estas mujeres en confrontación con las exclusiones del circuito masculinista; las posibles soluciones o intersecciones con relación a dicho circuito; la (de)construcción de identidades y fomento de subjetividades de las mujeres en la actualidad en determinadas escenas favorables, etc.

Uno de los miedos, o ‘rechazos’ de muchas mujeres artistas es catalogarse como feminista y caer en un bucle de marginación laboral o ver etiquetada su música de forma infravalorada como ‘música de mujeres’. Este hecho es una realidad documentada etnográficamente por Tara Rodgers (2010) y Rebekah Farrugia (2012) en contextos norteamericanos, donde muchas Djs negaron su activismo político feminista aún denunciando la necesidad de hacerlo, o incluso participando en él sin admitirlo. Al parecer hay razones históricas que explican esta reacción actual, basada en un miedo institucional y un vacío sociocultural al respecto (véase apartado 3.1.). Sería interesante ahondar en este asunto en el contexto español, donde se pueden



ofrecer situaciones parecidas. Sin embargo, también hay casos antagónicamente radicales, donde entrarían los colectivos de mujeres Djs o proyectos surgidos al margen del circuito masculinista, que sobreviven por y para las minorías. Aunque he tratado este tema en la tesis, argumentando algunas causas y consecuencias de este activismo (casos de estudio), una ampliación de este tema implicaría un acercamiento etnográfico, a través de entrevistas a promotores de festivales, propietarios de clubs y a Djs (mujeres y hombres) para cuestionar la exclusión o invisibilidad de mujeres Djs en el ámbito 'oficial' de la música electrónica.

Por otro lado, aunque esta tesis ha sido suficiente para constatar la existencia de manifestaciones locales en España de escenas musicales electrónicas en la cultura de club lesboqueer dentro de otras escenas translocales, sería necesario profundizar en la recepción y vivencia de esta cultura por parte del público a través de trabajo de campo etnográfico continuado, algo que como he aclarado aquí ha sido un hándicap de la tesis. Esto ayudaría a entender cómo es la vivencia identitaria de la gente que participa de estas escenas, hasta qué punto participan del activismo queer, y la relación de esto con las preferencias musicales dentro de la música electrónica.

También, facilitaría el conocimiento de hasta qué punto estas escenas lesboqueer, que surgen en contraposición al mainstream del ocio homo y heteronormativo, se mantienen por el sentido de colectivo y marginalidad o simplemente por modas y preferencias musicales concretas. Estas cuestiones serían adecuadas para la musicología queer en el contexto de este estudio en España, no solo adoptando un discurso anti-opresivo, sino interesándose en cómo funciona la música como un proceso para estas identidades queer, algo que si se ha estudiado en ámbitos norteamericanos (Buckland, 2002) y europeos (Taylor, 2012a).

En el reducido ámbito de las investigaciones académicas realizadas en España sobre la música popular actual, esta tesis ha optado por una perspectiva queer. Como todo estudio pionero, espera ser un inicio y no una rareza, es decir, espera ser continuado por investigaciones no solo sobre música popular, sino también sobre otras músicas.



## **BIBLIOGRAFÍA**



ALIAGA, Juan Vicente. (2008). "Terreno de lucha. El impacto de la sexualidad y la huella del sida en algunas prácticas artísticas performativas". *Quaderns Portàtils* No 14. En línea: [http://www.macba.cat/uploads/20140211/QP\\_14\\_Aliaga.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20140211/QP_14_Aliaga.pdf) (Consultada 18/09/14)

AMICO, Stephen (2001) "I want muscles": House music, Homosexuality and masculine signification". *Popular Music*, Vol. 20, No. 3, Gender and Sexuality (Oct. 2001), pp. 359-378.

ATTIAS, Bernardo.; GAVANAS, Anna y RIETVELD, Hillegonda (Eds.) (2013) *DJ Culture in the Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*. New York: Bloomsbury Academic

AUSLANDER, Philip (2009) "Musical Persona: The Physical Performance of Popular Música" En *The Ashgate Research Companion to popular musicology*, Derek B. Scott (Ed.). Burlington, VT: Ashgate, pp. 303- 315.

BARKIN, Elaine, & Hamessley, Lydia. (Eds.). (1999). *Audible traces: Gender, identity, and music*. Zurich: Carciofoli Verlagshaus.

BAYTON, Mavis (1998). *Frock rock: Women performing popular music*. New York: Oxford University Press.

BENNETT, Andy (2004) "Consolidating the music scenes perspective", *Poetics* Vol. 32, No. 3-4 (Junio-Agosto. 2004). UK: University of Surrey, Guildford, pp. 223–234.

BJÖRNBERG, Alf (2009) "Learning to Listen to Perfect Sound: Hi-fi Culture and Changes in Modes of Listening, 1950–80" En *The Ashgate Research Companion to popular musicology*, Dereck B. Scott (Ed.). Burlington, VT: Ashgate, pp. 105-129.

BOURDIEU, Pierre (1991) *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

BOURDAGE, Monique (2010) "A Young Girl's Dream": Examining the Barriers Facing Female Electric Guitarists" *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, Vol. 1, No 1, pp. 1-16.

BLÁNQUEZ, Javier (2012) "Dejad de llamarlo EDM", *Playground artículos*, 5/07/12: [http://www.playgroundmag.net/articulos/columnas/Dejad-llamarlo-EDM\\_5\\_909559037.html](http://www.playgroundmag.net/articulos/columnas/Dejad-llamarlo-EDM_5_909559037.html) (consultada, 26/03/15)

BLÁNQUEZ, Javier y MORERA O. (coord.) (2006) *Loops: una historia de la música electrónica*. Prólogo de Simon Reynolds. Barcelona: Mondadori.

BLACKING, John (2006 [1976]) *¿Hay Música en el hombre*. Madrid: Alianza Editorial.

BRADBY, Barbara (1993) "Sampling sexuality: gender, technology and the body in dance music". *Popular Music*, Vol. 12, No. 2, pp. 155-176.

BRADBY, Barbara y LAING Dave (2001) "Gender and Sexuality" *Popular Music*, Vol. 20, No. 3, pp. 295-300.

BRAIDOTTI, Rosi (1996) "Cyberfeminism with a difference". *New Formations*. No. 29 (Otoño1996).  
[http://www.let.uu.nl/womens\\_studies/rosi/cyberfem.htm#par1](http://www.let.uu.nl/womens_studies/rosi/cyberfem.htm#par1) (Consultada 12/03/15)

BRETT, Philip (1994) "Are You Musical? Is It Queer to Be Queer? Philip Brett Charts the Rise of Gay Musicology" *The Musical Times*, Vol. 135, No. 1816, 150th Anniversary Issue, Junio, pp. 370- 376.

\_\_\_\_\_ (2002) "Musicology and sexuality" En *Queer episodes in music and modern identity*, S. Fuller & L. Whitesell (Eds.). Urbana, IL: University of Illinois Press, pp. 178–188.

\_\_\_\_\_ et. Al. (2006) *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. NY: Routledge.

BREWSTER, Bill y BROUGHTON, Frank (2006) *Historia del DJ 1, Desde los orígenes hasta el garage*. Barcelona: Ma Non Troppo (Ediciones Robinbook).

\_\_\_\_\_ (2007) *Historia del DJ 2, desde el House hasta la Actualidad*, Barcelona: Ma Non Troppo (Ediciones Robinbook).

BROWNE, Kath y NASH, Catherine J. (Eds.) (2010) *Queer Methods and Methodologies. Intersecting Queer Theories and Social Science Research*. Burlington, VT: Ashgate.

BUCKLAND, Fiona (2002) *Impossible Dance: Club Culture and Queer World-Making*. Middletown, CT, USA: Wesleyan University Press,

BUTLER, Mark J. (ed.) (2012) *Electronica, Dance and Club Music*. Farnham: Ashgate.

\_\_\_\_\_ (2014) *Playing with Something That Runs: Technology, Improvisation, and Composition in DJ and Laptop Performance*. New York: Oxford University Press-

BUTLER, Judith (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

\_\_\_\_\_ (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.

CEBALLOS, Alfonso (2005) "Teoría rarita" En *Teoría queer: Políticas bolleras, maricas, trans y merstizas*, David Córdoba y otros Eds. Madrid: Egales, pp. 165-180.

CITRON, Marcia (1995) *Gender and the musical canon*. Cambridge: Cambridge University Press.

CHRISTIAN, Aymar Jean (2000) "Camp", En *Gay Histories and Cultures: An Encyclopedia*, NY: G. Haggerty, pp. 163-169.

\_\_\_\_\_ (24 de agosto de 2010) "Camp 2.0: A Queer Performance of the Personal". *Communication, Culture & Critique*, Vol. 3, No. 23, pp. 352- 380.

COHEN, Sara (1993) "Ethnography and Popular Music studies" *Popular Music*, Vol. 12, No. 2. Cambridge University Press, pp. 123-138.

CONNELL, J., & GIBSON, C. (2003) *Sound tracks: Popular music, identity and place*. London: Routledge.

COOK, Nicholas (1998) *De Madonna al canto greogoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial.

CÓRDOBA, David, et. Al. Eds. (2005) *Teoría queer: Políticas bolleras, maricas, trans y mestizas*. Madrid: Egales.

CLETO, Fabio (1999) *Camp Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

CUSICK, Susan 1994. "On a lesbian relationship with music". En *Queering the pitch: The new gay and lesbian musicology*, P. Brett, E. Wood, y G. Thomas (Eds.). New York: Routledge, pp. 67–83.

CUTLER, Chris (2000) "Plunderphonics". En *Music, Electronic Media and Culture*, Simon Emmerson (Ed.) London: Ashgate, pp. 87-114.

DAVID, Mathew y KIRKHOPE, Jamieson (2004) "New Digital Technologies: Privacy/Property, Globalization, And Law", *Perspectives on Global Development and Technology*, Vol. 3, No. 4, pp. 437-449.

DAVY, Kate (1994) "Fe/male Impersonation: The discourse of Camp" En *The Politics and Poetics of Camp*, Moe Meyer (Ed.). London y NY: Routledge, pp. 111 -127.

DAYAL, Geeta y FERRIGNO, Emily (2012) "Electronic Dance Music." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2224259>> (Consultada 13/04/15)

DE LAURETIS, Teresa (1989) *Technologies of gender : essays on theory, film, and fiction*. London: MacMillan.

DELL'ANTONIO, Andrew (2014) "Postmodernism." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2259137> (Consultada, 5/05/15)

DE NORA, Tia (2000) *Music in Everyday Life*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

DICKINSON, Kay (2001, Octubre) "‘Believe’? Vocoder, digitalised female identity and camp". *Popular Music*. Vol. 20, No. 3, pp. 333 – 347.

DRIVER, Susan (2007) *Queer girls and popular culture: Reading, Resisting, and Creating Media*. New York: Peter Lang.

DUCKLES, Vincent et al. "Musicology." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, Actualizado y revisado 31/01/14 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46710pg2> (Consultado, 27/04/15)

DURÁN, Gloria (2009) *Dandysmo y contragénero. La artista dandy de entreguerras: Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer, Romaine Brooks*. Tesis doctoral. Valencia, 2009. En línea: <http://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/5953/tesisUPV3064.pdf> (Consultada 12/02/14)

DYER, Richard (1979). "In Defense Of Disco". *Magazine Gay Left*. No. 8, pp. 20-23.

DYNES, Wayne R. (1991) *The Encyclopedia of Homosexuality*. Garland Publishing, pp. 189-190.

EMMERSON, Simon (Ed.) (2000) *Music, Electronic Media and Culture*. Aldershot: Ashgate.

FARRUGIA, Rebekah (2012) *Beyond the Dance Floor. Female Djs, Technology and Electronic Dance Music Culture*. Bristol [England]: Intellect.

FAUCAULT, Michael ([1976] 2005) *Historia de la sexualidad, 1: La voluntad del saber*. Madrid: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ ([1984] 2005) *Historia de la sexualidad, 2: El uso de los placeres*. Madrid: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ ([1984] 2005) *Historia de la sexualidad, 3: La inquietud de sí*. Madrid: Siglo XXI.



FRITH, Simon (1996) "Música e identidad". En *Cuestiones de identidad cultural*, Stuart Hall y Paul Du Gay (Eds.) Buenos Aires: Amorrortu, pp. 181-213.

\_\_\_\_\_ (1987) "Towards and Aesthetic of Popular Music", En *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, R. Leppert y S. McClary (Eds.). Cambridge, UK: Cambridge University Press. Pp. 133-49.

\_\_\_\_\_ (1986) "Art Versus Technology: The Strange Case Of Popular Music", *Media, Culture and Society*, Vol. 8, No. 3, pp. 263-279.

FRITH, S. y McRobbie, A. 1990 [1978] "Rock and Sexuality" En *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, S. Frith y A. Goodwin (Eds.), New York: Pantheon, pp. 371-89

FULLER, S. y WHITESELL, Lloyd (2002) *Queer Episodes in Music and Modern Identity*. Urbana: University of Illinois Press.

GAMSON, J. (2000) "Sexualities, queer theory, and qualitative research" En *Handbook of qualitative research*, Norman K. Denziny y Yvonna S. Lincoln (Eds.). Thousand Oaks, CA: Sage, pp. 347-365.

GAVANAS, Anna y REITSAMER, Rosa (2013) "Dj technologies, Social Networks and Gendered Trajectories in European Dj Cultures". En *DJ Culture in the Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*, Bernardo Attias, Anna Gavanoas y Hillegonda Rietveld (Eds.). New York: Bloomsbury Academic, pp. 51-77

GEYRHALTER, Thomas (1996, Mayo) "Effeminacy, Camp and Sexual Subversion in Rock: The Cure and Suede", *Popular Music*, Vol. 15, No. 2, pp. 217- 224.

GILBERT, J. y PEARSON, E. (1999) *Discographies: Dance Music, Culture and the Politics of Sound*. New York: Routledge.

GILL, John (1995) *Queer Noises: Male and Female Homosexuality in Twentieth Century Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

GOLDMAN, Albert (1978). *Disco*. New York: Hawthorn Books

GOODWIN, Andrew (2011) "Sample and Hold: Pop Music in the Digital Age of Reproduction. En *Popular Music*, Chris Rojek (Ed.), Vol. II, London: SAGE, pp.81-96

GREEN, Lucy (2001) *Música, género y educación*. Madrid: Morata

GRUPO de trabajo Queer (2005) *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*. Madrid: Traficantes de sueños movimiento.

HALBERSTAM, Judith (2005) *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press.

\_\_\_\_\_ (2006) "What's that smell? Queer Temporalities And Subcultural Lives" En *Queering The Popular Pitch* [Versión de Library of Congress] WHITELEY, S. y J. Rycenga (Eds.). NY: Routledge, pp. 1- 22.

\_\_\_\_\_ (2008) *Masculinidad femenina*. (Traducción Javier Sáez) Madrid/Barcelona: Editorial Egales.

HALL, Mirko M. y ZUKIC, Nadia (2013) "The Dj as Electronic Deterritorializer" En *DJ Culture in the Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*, Bernardo Attias, Anna Gavanas y Hillegonda Rietveld (Eds.). New York: Bloomsbury Academic, pp. 103-122.

HARAWAY, Donna (1991) "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century" En *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York; Routledge, pp.149-181.

HAWKINS, Stan (2003) "Feel the beat come down: house music as rhetoric" En *Analyzing Popular Music*, Alan Moore (Ed.). Cambridge; New York: Cambridge University Press, pp 80-102.

\_\_\_\_\_ (2015) *Queerness in Pop Music Aesthetics, Gender Norms, and Temporality*. Routledge

HEATH, Joseph, (2005 [1967]) *Rebelarse vende: el negocio de la contracultura*. Madrid: Taurus.

HEBDIDGE, Dick (1991 [1979]). *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge.

HINE, Christine (2004) *Etnografía virtual*. Barcelona: Editorial UOC.

HOLMES, Thom (2008 [1985]) *Electronic and Experimental Music: Technology, Music and Culture*. UK y NY: Routledge.

HUTTON, Fiona (2006) *Risky Pleasures? Club Cultures and Feminine Identities*. Burlington, VT and Aldershot : Ashgate.

JEAN CHRISTIAN, Aymar (2010) "Camp 2.0: A Queer Performance of the Personal", *Communication, Culture & Critique* 3, pp. 352–376.

JAMES, Robin (2013) "Oppression, Privilege, & Aesthetics: The Use of the Aesthetic in Theories of Race, Gender, and Sexuality, and the Role of Race, Gender, and Sexuality in Philosophical Aesthetics", *Philosophy Compass* 8/2, pp.101–116.

JARMAN-IVENS, Freya (Ed.) (2007) *Oh boy! Masculinities and popular music*. New York: Routledge.

\_\_\_\_\_ (2009) "Notes on Musical camp". En *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, Derek B. Scott (Ed.), Burlington, VT: Ashgate, pp.189-203.

\_\_\_\_\_ (2011), 'Introduction: Voice, Queer, Technologies', En *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*, New York: Palgrave MacMillan, pp. 1-24

JOHANSSON, Ola y L. Bell, Thomas (Ed.) (2009) *Sound, Society and the Geography of Popular Music*. Farnham, England : Ashgate.

KASSABIAN, Anahid (2003) "The Sound of a New Film Form" En *Popular Music and Film*, Ian Inglis (Ed.). New York : Wallflower, pp. 91-101.

KATZ, Mark (2006) "Men, Woman and Turntables: Gender and the Dj Battle". *The Musical Quarterly*, Vol. 89, No. 4, pp. 580 – 599.

\_\_\_\_\_ (2010) "The turntable as weapon: Understanding the Dj battle" En *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley : University of California Press, pp. 124-145.

\_\_\_\_\_ (2010) *Capturing sound: how technology has changed music*. Berkeley : University of California Press.

KIROU, Ariel (2006) *Techno Rebelde. Un siglo de músicas electrónicas*. Madrid: Traficantes de sueños.

KOESTENBAUM, Wayne (1993) *The Queen's throat: opera, homosexuality, and the mystery of desire* New York: Poseidon.

KUN, Josh (2005) *Audiotopia: Music, Race and America*. Berkeley, Calif. : University of California Press

LAWRENCE, Tim. (2006) "I Want to See All My Friends At Once": Arthur Russell and the Queering of Gay Disco". *Journal of Popular Music Studies*, Vol. 18, No. 2, pp. 144-166.

\_\_\_\_\_ (2011) "Disco and the queering of the dancefloor". *Cultural Studies*. Vol. 25, No. 2 March 2011; pp. 230 - 243.

LESSIG, Lawrence (2012) *Remix: Cultura de la remezcla y derechos de autor en el entorno digital*. Barcelona: Icaria.

LÓPEZ CASTILLA, Teresa (2013) "Entre platos anda el baile. Una revisión crítica de la construcción de la identidad de género en la historia de la música dance". *Revista Musiker. Cuadernos de Música*, No. 20, pp. 255 – 274. Edición digital. En Línea: <http://www.eusko-ikaskuntza.org/es/publicaciones/colecciones/cuadernos/publicacion.php?o=23438>

\_\_\_\_\_ (2014a) “Una mirada queer hacia la música popular urbana: Análisis desde diferentes propuestas musicales con una sensibilidad queer común”. *Quadrivium, Revista Digital de Musicología*, nº 5, pp. 201 – 208, edición digital.

En línea: [http://www.avamus.org/revista\\_qdv/QDV\\_5/qdv\\_5\\_Lop\\_Cas.html](http://www.avamus.org/revista_qdv/QDV_5/qdv_5_Lop_Cas.html)

\_\_\_\_\_ (2014b) “Entre DJ fatales, Clit Power y Tomboy: activismo queer en el *underground* electrónico español”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política. Nueva Época*, No. 33, pp. 71 - 85, edición digital. En línea: <http://version.xoc.uam.mx/>

LEONARD, Marion (2007) *Gender in the music industry: Rock, discourse and girl power*. Aldershot, UK: Ashgate.

LLES, Luís (2005) “Ritmo y textura: cronología de una revolución sonora (1985-2005) *Revista Dancedelux*, No. 10, pp. 7-17.

LOZA, Susana (2001) “Sampling (hetero)sexuality: diva-ness and discipline in electronic dance music” *Popular Music*, Vol. 20, No. 3, pp. 349-357.

MARSH, Charity (2005) *Raving Cyborgs, Queering Practices and Discourses of Freedom: The Search for Meaning in Toronto’s Rave Culture*. PhD Dissertation (Musicology and Ethnomusicology), York University.

MARTÍN Casares, Aurelia. *Antropología del género: culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Madrid: Cátedra.

McCLARY, Susan (1994) “Same As It Ever Was: Youth Culture and Music”. En *Microphone fiends: youth music and youth culture*. Andrew Ross & Tricia Rose (Eds.). New York: Routledge, 1994, pp. 29 – 40.

\_\_\_\_\_ (2002) *Feminine endings: Music, gender and sexuality*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

McROBBIE, Angela (1990) *Feminism and Youth Culture*. London: Macmillan

\_\_\_\_\_ (1994) *Postmodernism and Popular Culture*. London: Routledge.

MERRIAM, Alan (1964). *The anthropology of music*. Evanston, IL: Northwestern University Press.

MEYER, Moe (Ed.) (1994): *The Politics and Poetics of Camp*. London and New York: Routledge.

MIDDLETON, Richard (1990). *Studying popular music*. Buckingham, UK: Open University Press.

\_\_\_\_\_ y Peter Manuel. "Popular music." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, (consultada, 9/03/15), <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43179pg1>.

\_\_\_\_\_ (1993) "Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap", *Popular Music*, Vol. 12, No. 2 (May, 1993), pp. 177-190

MOISALA, P., & Diamond, B. (2000) *Music and gender*. Urbana, IL: University of Illinois Press.

MORGAN, Robert P. (1994) *La música del S. XX*. Madrid: Ediciones Akal.

MORRIL, Cynthia (1994) "Revamping the gay sensibility: Queer Camp and dyke noir", En Moe Meyer (Ed.) *The Politics and Poetics of Camp*. London and New York: Routledge, pp. 94 - 110.

NEILL, Ben (2002) "Pleasure Beats: Rhythm and the Aesthetics of Current Electronic Music". *Leonardo Music Journal*, Vol. 12, pp. 3-6.

NIESSNER, Michael (2001) "Roland Barthes goes Club Culture: DJ-Musik und Postmoderne" En *Pop & Mythos: Pop-Kultur, Pop-Ästhetik, Pop-Musik*. Schliengen, Germany: Edition Argus, pp. 143-150.

O'GRADY, Alice (2012) "Spaces of Play: The Spatial Dimensions of Underground Club Culture and Locating the Subjunctive", *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* Vol. 4 No.1, pp. 86–106.

OSTERTAG, Bob (2002) "Human Bodies, Computer Music", *Leonardo Music Journal*, Vol. 12, pp. 11-14.

OLDENZIEL, Ruth (1999) *Making Technology Masculine: Men, Women and Modern Machines in America, 1870-1945*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

PALACIOS, Maria (2013) "Feminismos expandidos, queer y poscoloniales en la musicología histórica" *Estudios de género, corpo e música: abordagens metodológicas*. Serie Pesquisa Em Música no Brasil. Brasil: ANPPOM, pp. 56-70

PEIXOTO, Pedro (2008) "When sound meets movement: Performance in Electronic Dance Music", *Leonardo Music Journal*, Vol 18, Why Live? Performance in the Live of Digital Reproduction, pp. 17-20.

PELINSKI, Ramón (1998) "Homología, interpretación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música" En *Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco*. Gerhard Steingress y Enrique Baltanás (Coords. y Eds.) Sevilla: Fundación Machado, Universidad de Sevilla, pp. 111- 124.

PERAINO, J. A. (2006). *Listening to the sirens: Music technologies of queer identity from Homer to Hedwig*. Berkeley, CA: University of California Press.

PERRONE, Dina (2013) "Drugs" *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2240691>>.  
(Consultada, 7/04/15)

PIGGFORD, George (1999) "Who's That Girl? Annie Lennox, Woolf's Orlando, and Female Camp Androgyny" En *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*, Fabio Cleto (Ed.). Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 283- 301.

PINI, Maria (2001) *Club Cultures and Female Subjectivity: The Move from Home to House*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

PONS, Anaclet (2006) "la historia maleable. A propósito de Internet", *HISPANIA. Revista Española de Historia*, Vol. LXVI, No. 222, enero-abril, pp. 109-130.

\_\_\_\_\_ (2013) *El desorden digital. Guía para historiadores y humanistas*. Tres Cantos (Madrid): Siglo XXI.

POSTCHARDT, Ulf (1998) *DJ-Culture*. London: Quartet Books.

PRECIADO, Beatriz (2002) *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Opera Prima.

\_\_\_\_\_ (2003a) "Estéticas Camp: performances pop y subculturas "butch-femme". ¿Repetición y trasgresión de géneros?" Taller: *Retóricas del género*. UNIA (Universidad Internacional de Andalucía). [Consultada el 21 de Febrero de 2014]. En línea: <http://unavistapropia.blogspot.com.es/2007/06/estticas-camp-performances-pop-y.html>

\_\_\_\_\_ (2003b) "Multitudes queer. Notas para una política de los "anormales" *Revista Multitudes*. No 12. París [http://multitudes.samizdat.net/rubrique.php3?id\\_rubrique=141](http://multitudes.samizdat.net/rubrique.php3?id_rubrique=141) (Consultada, 24/04/15)

\_\_\_\_\_ (2010) *Pornotopía : arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la Guerra Fría*. Barcelona: Anagrama.

RAMOS LÓPEZ, Pilar (2003) *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea.

\_\_\_\_\_ (2010) "Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música", *Revista Musical Chilena*, No. 213, pp. 7- 25.

\_\_\_\_\_ (2013) "Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres" *Revista Brocar: Cuadernos de investigación histórica* 37, pp. 207-224.

REITSAMER, Rosa (2011) "The DIY Careers of Techno and Drum 'n' Bass DJs in Vienna". *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 3 (1), pp. 28–43.

\_\_\_\_\_ (2012) "Female Pressure: A translocal feminist youth-oriented cultural network", *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. Vol. 26, No. 3, pp. 399-408.

REVILLA, Sara (2011) "Música e Identidad. Adaptación de un modelo teórico", *Cuadernos de Etnomusicología*, No. 1, pp. 5- 28. En línea: <http://www.sibetrans.com/etno/public/docs/cuadernos-de-etnomusicologia-n-1.pdf> (Consultada, 5/03/15)

REYNOLDS, S., & PRESS, J. (Eds.). (1995). *The sex revolts: Gender, rebellion, and rock 'n' roll*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

\_\_\_\_\_ (1998) *Energy Flash: A Journey through Rave music and Dance Culture*, London: Picador.

\_\_\_\_\_ (1999) *Generation Ecstasy: Into de World of Techno and Rave Culture*. New York: Routledge.

RIEF, Silvia (2009) *Club Cultures: Boundaries, Identities and Otherness*. New York and Abingdon: Routledge.

RIETVELD, Hillegonda (2013) "Introducción" En *DJ Culture in the Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*, Bernardo Attias, Anna Gavanas y Hillegonda Rietveld (Eds.). New York: Bloomsbury Academic, pp. 1-14.

RODGER, Gillian (2004, Enero) "Drag, Camp and Gender Subversion in the Music and Video of Annie Lennox", *Popular Music*, Vol. 23, No. 1, pp. 17 – 29.

RODGERS, Tara (2010) *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*. Durham: Duke University Press.

SÁEZ, Javier (2004). *Teoría Queer y Psicoanálisis*. Madrid: Editorial Síntesis.

SCOTT, Derek B. (Ed.) (2009) *The Ashgate Research Companion to popular musicology*. Burlington, VT: Ashgate.

SEDGWICK, Eve Kosofsky (1998 [1991]) *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.

\_\_\_\_\_ (1993) *Tendencies*. Durham, NC: Duke University Press.

SHAPIRO, Peter (2005) *Turn the Beat Around: The Secret History of Disco*. London: Faber and Faber.



SOLIE, Ruth A. (1993) On difference [Introduction]. En *Musicology and difference*, Ruth Solie (Ed.). Berkeley, CA: University of California Press, pp. 1-20.

SONTAG, Susan (1996) *Contra la interpretación*. Alfaguara: Madrid.

SPARGO, Tamsin (2004) *Foucault y la teoría queer*. Barcelona: Gedisa.

STEWART, S., & Garrett, S. (Eds.). (1984). *Signed, sealed and delivered: True life stories of women in pop*. London: Pluto Press.

STRAW, Will (1991) "Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music". *Cultural Studies* 5 (3), pp. 368–388.

TAGG, Philip (Julio, 1999) "Introductory Notes to the Semiotics of Music" Versión 3: Liverpool/ Brisbane. En línea: <http://tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf> (Consultada: 20/ 11/ 2013).

TALBURT, Susan y Shirley R. Steinberg (Eds.) (2005) *Pensando Queer, Sexualidad, cultura y educación*. Barcelona: Graó.

\_\_\_\_\_ (2012) *Music's Meanings – A Modern Musicology for Non-Musos*. Mass Media Music Scholar's Press.

TAYLOR, Judie (2012a) *Playing it Popular Music, Queer Identity and Queer World-making*. New York: Peter Lang.

\_\_\_\_\_ (2012 b) Taking it in the ear: On musico-sexual synergies and the (queer) possibility that music is sex. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* Vol. 26, No. 4, August 2012, pp. 603–614

\_\_\_\_\_ (2013) "Claiming Queer Territory in the Study of Subcultures and Popular Music", *Sociology Compass* 7/3, pp. 194–207.

THÉBERGE, Paul (1989) "The 'Sound' Of Music: Technological Rationalization And The Production Of Popular Music", *New Formations*, 8, pp. 99-111.

THORNTON, Sarah (1995) *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*. Hanover: University Press of New England.

TRAFÍ-PRATS, Laura (2012) "De la cultura feminista en la institución arte" *Desacuerdos* 7. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español. *Feminismos*, pp. 214 – 245. En línea: <http://www.macba.cat/es/desacuerdos-feminismos> (Consultada: 2/11/14)

TRUJILLO, Gracia (2005) "Desde los márgenes. Prácticas y representaciones de los grupos queer en el Estado español", En *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*. Madrid: Traficantes de Sueños, pp. 28 - 44.



TRUJILLO, Gracia y MARCELO Expósito (2004) "Entrevista a Fefa Vila: LSD" En *Desacuerdos* 1, pp.161-166. En línea: [http://ayp.unia.es/dmdocuments/des\\_c01.pdf](http://ayp.unia.es/dmdocuments/des_c01.pdf) (Consultado, 6/02/15).

VIÑUELA, Laura (2003) *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK.

\_\_\_\_\_ (2004) "La construcción de las identidades de género en la música popular", *No me arrepiento de nada: Mujeres y Música. Dossers Feministes*, 7, pp. 11 – 29.

WAJCMAN, Judy (2006) *El tecnofeminismo*. Madrid: Cátedra.

WARNER, Timothy (2009) "Approaches to Analysing Recordings of Popular Music" En *The Ashgate Research Companion to popular musicology*, Derek B Scott (Ed.). Burlington, VT: Ashgate, pp. 131-145.

WHITELEY, Sheila (Ed.). (1997) *Sexing the groove: Popular music and gender*. London: Routledge.

\_\_\_\_\_ (2000) *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*. London: Routledge.

\_\_\_\_\_ (2003) *Too much too young: Popular music, age, and gender*. London: Routledge.

\_\_\_\_\_ (2004) "Music, space and place". En *Music, space and place: Popular music and cultural identity*, S. Whiteley, A. Bennett & S. Hawkins (Eds.). Hants, UK: Ashgate, pp. 1–8.

WHITELEY, Sheila y Jennifer Rycenga (Eds.) (2006) *Queering the Popular Pitch*. NY: Routledge.

\_\_\_\_\_ (2006) "Popular Music and the Dynamics of Desire". En *Queering the Popular Pitch*, S. Whiteley y J. Rycenga (Eds.). NY: Routledge, pp. 247-260.

\_\_\_\_\_ (2009) "Who Are You? Research Strategies of the Unruly Feminine" En *The Ashgate Research Companion to popular musicology*, Derek B. Scott (Ed.). Burlington, VT: Ashgate, pp. 205- 220.

WICKE, Peter (2011) "The Art of Phonography: Sound, Technology and Music" En *The Ashgate Research Companion to popular musicology*, Derek B. Scott (Ed.). Burlington, VT: Ashgate, pp. 147.168

WITTIG, Monique (2005) *El pensamiento heterosexual: y otros ensayos*. Barcelona: Egales.

WOOD, Elizabeth (1994) "Sapphonics". En *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology*, Philip Brett et al. (Eds.). New York: Routledge, pp. 27-66.

## **ANEXOS**



## ANEXO 1

### DOCUMENTOS

#### FIESTAS Y COLABORACIONES DE LESFATALES EN 2008

TEMÁTICA	FECHA	DJS	GRUPOS	HAPPENING
BLOODY PARTY SALA KGB	7/03/08 DIA MUJER	Lesfatales	NÄD MIKA	PERFORMANCE Restos Mortales  Visuales – PUNTO G
ELEKTROATTACK SALA KGB	20/04/08			FEMMA aka FEMZ PUNTO G
SISTERS GONNA WORK IT OUT Ven de uniforme  SALA KGB	30/04/08	Lesfatales	HUMAN TOYS (Electro punk, París)	Visuales: ALBA G. CORRAL+ PUNTO G Desfile y Concurso
VI ANIVERSARIO  SALA KGB	6/06/08	Lesfatales	RISQUE Electro- tie me up, tie me down	Visuales: AFIOCO, MAC, PUNTO G
BEAH PARTY PLAY THE BALL OF LOVE  LA CASITA DEL MAR –PLAYA DEL PRAT	1/08/08	Lesfatales	RISQUE	POST –OP Performance  Visuales Punto g
LA VUELTA AL COLE Patio de recreo fatal SALA KGB	10/09/08	Lesfatales		Saca tu ropa de niña del armario y te regalamos un chupito FEMMA PUNTO G
HALLOQUEER PARTY SALA KGB	14/11/08	Lesfatales + Miss luna	COSMIC VICKY GROOVY (LaLola club Valladolid)	Performance: Damas luminosas Decoliflor Arts Visuales: Hardcore Ningún Lugar  Punto G
FETISH NIGHT  SALA KGB	5/12/08	Lesfatales Invitada: Mz Sunday Luv (Berlín)	EL FUTURO PEATÓN	PUNTO G

\* Todas las Salas que aparecen se sitúan en Barcelona.

\*\* Lesfatales Djs en 2008 lo integran: Rosario - (Tech House); Elektroduenda - (Electrovarieté); Miss luna- (minimal); Neopinchadiscos - (Electroclash); y VJ Punto G .

**FIESTAS Y COLABORACIONES DE LESFATALES EN 2009**

<b>TEMATICA</b>	<b>FECHA</b>	<b>DJS</b>	<b>GRUPOS</b>	<b>HAPENING</b>
RIOT KGB CLUB	10/01/09	Dj SÜGÜS Rockindidance  LesFatales Djs	LOS SEIS DIAS (POP- ÉPICO) – LAQUIEROVIVA (DIRTY ROCK)  TU MADRE (ROCK)	PERFORMANCE Restos Mortales Visuales – PUNTO G+PI_BODY
DIA DE LA MUJER  SALA KGB	6/03/09	Djs residentes + NEOPINCHADI SCOS		Visual Jam Session 9 vjs invitadas
-HASTA EL COÑO-  SALA KGB	30/04/2009	CLIT POWER – MADRID  SOYTOMBOI- BILBAO  LESFATAES - BCN		MICROFESTIVAL DE MÚSICA ELECTRÓNICA HECHO POR Y PARA MUJERES
VII  ANIVERSARIO  SALA KGB	6/06/09	ABRIKADABRI Deep techno NEOPINCHADI SCOS Electroclash	JEAN GENET (UK)	TU PUTA MADRE NINGUN LUGAR VISUALES DE PIBODY +NICE COOK MENTAL HIGIENE + .G
CONTRA LA DEPRESIÓN POSVACACIONAL  SALA KGB	5/09/09	ROSARIO Tech house LUNA MARTINEZ Groovy minimal ELEKTRODUEN DA Electro-varieté	LIVING IN VITRO (Electroglam)	Visuales: PI_BODY PUNTO G
HALLOQUEER PARTY  SALA KGB	30/10/09	Invitadas colectivo SABOTAGE: KARINA FRANZÜS Residentes		VJ BOXICUS (Sabotage) PI BODY PUNTO G
PRESENTACION REVISTA DEUX  SALA KGB	4/12/09	DJ YLLIA – invitada + Residentes		Animacion FEMMA aka FEMZ
FIN DE AÑO FATAL  KGB CLUB	31/12/09	ABRIKADABRI DJ COSMIC EDU TIELL + Residentes		Performance: TUPUTAMADRE

**FIESTAS Y COLABORACIONES DE LESFATALES EN 2010**

TEMATICA	FECHA	DJS	GRUPOS	HAPPENING
LESFATALES LOVES STOCKHOLM  Saca la sueca que hay en ti  KGB CLUB	6/02/10	KATJA GUSTAFSSON (dirty electro+progressive house+hip hop)  residentas: LUNA MARTINEZ (groovy minimal) ELEKTRODUENDA (Electro -varieté)  warm up: ROSA PACHECO (minimal tech)		FEMZ aka FEMMA  Visuales: PI_BODY + PUNTO G  Vino caliente glögg- Pelucas rubias
LA VIRGEN DEL VINILO SALA KGB	9/03/10	Lesfatales		Punto G
REMEMBER FES LU  Festa de donnes per a donnes SANCTUARY CLUB	10/04/10	Sesion Retro: NIKKY  Residentas: ROSARIO ELEKTRODUENDA		Visuales: PUNTO G
PRIDE CON LESFATALES  KGB CLUB	26/06/10	Invitada: RESCUE (electro booty queer) Francia  Warm up: Dj FRONTIN (electro- rock) Residentas: ELEKTRODUENDA ROSARIO (Tech house)		Visuales:  PUNTO G VJ MAC  + Performance
DRAG KING PARTY  KGB CLUB	04/09/10	DJ ALEX (Twisted disco nymphs)	MA PUBLIC THERAPY (París)	MC ANDROSTERONA + AFIOCO & MISS BUENDIA KING-O-MATIC + DESFILE KING SORTEO BS IS NICE
BOLLOTRONIK VS LESFATALES  KGB CLUB	8/10/10	dj's T'lasti-k Elektroduenda Rosario Oscar de la Sierra		Performance: REPLICANTS Visuales: PUNTOG PI BODY
HALLOQUEER PARTY Sala kgb	31/10/10	A.ONA (Electro- Techno) Poopsy club -Berlín		Visuales: ORIGINAL COPY Londres Punto G Sorteo t-oKio SS-

**FIESTAS Y COLABORACIONES DE LESFATALES EN 2011**

TEMÁTICA	FECHA	DJS	GRUPOS	HAPPENING
KINKY TRASH PARTY KABARET BERLIN CLUB BCN	3/03/11	LESFATALES  Visuales PUNTO G		<b>Concurso Kinky Trash:</b> Moda con actitud Premios: Aleluya Barrio Santo (tatuaje) <b>Performance:</b> Shenté&Shuitá <b>Photocall:</b> Maldito Yo
KINKY TRASH PARTY SALA KGB	16/04/11	Warm up: JUKEBOX + LESFATALES Visuales PUNTO G PI BODY		<b>Concurso Kinky Trash:</b> Moda con actitud Premios: Aleluya Barrio Santo <b>Performance:</b> Shenté&Shuitá <b>Photocall:</b> Cristina Doménech
IX ANIVERSARIO  Sala KGB	11/06/11	+Animal Neo(maximal) +Luna Martinez(minimal) +DJ Elektroduenda (elektro variedad) +Dj Rosario (tech-house/electro-house)	EL FUTURO PEATÓN" (VALENCIA "MÚSICA ELECTRÓNICA POPULAR)	<b>Performance:</b> Daniel Mariblanca <b>Dark photocall</b> cristina Doménech <b>sorteo kit de supervivencia SM (tokioss</b>
AUDIOTK & LESFATALES SALA KGB	25/06/11	ADRIKADABRI LESFATALES	MODILEIGHT	Visuales PUNTO G
DANCE TO THE LIGHT SALA KGB	30/09/11	Warm up: COSMIC (Electropop) MISS BROWN (Francia, Orleans) ELEKTRODUENDA ROSARIO DJ		Performance: SHENTÉ SHUITÁ Visuales: PUNTO G PI_BODY
FIESTA FEM ART SALA KGB	15/10/11	COSMIC Electropop Electroclash  LESFATALES	EDITH CRASH LAURA ABRIL aka KRONIKDARLING LADY EMZ	Visuales: Punto G
HALLOQUEER PARTY Drag King SALA KGB	31/10/11	GINA YOUNG Berlín LESFATALES		Visuales: PUNTO G
ICH BIN AUCH EIN BERLINER SALA KGB	3/12/11	CHROMA (Berlín) ANIMAL NEO LESFATALES		Visuales: PUNTO G



**FIESTAS Y COLABORACIONES DE LESFATALES EN 2012**

<b>TEMÁTICA</b>	<b>FECHA</b>	<b>DJS</b>	<b>GRUPOS</b>	<b>HAPPENING</b>
NITSA CLUB	18/02/12	ELEKTRODUENDA ROSARIO DJ MARC PIÑOL – Dj Residente de Nitsa club		Vj PUNTO G
NITSA CLUB	7/04/12	ANIMAL NEO ELEKTRODUENDA ROSARIO DJ MARC PIÑOL – Residente		VJ PUNTO G
LA PROCESIÓN FLÚOR NITSA CLUB	18/04/12	VICKY GROOVY Bcn + LESFATALES		VESTUARIO Hospital del Arte  VJ Punto G
X ANIVERSARIO  NITSA CLUB	23/06/12	SANDRIEN [Trouw / Amsterdam, NL]  ELEKTRODUENDA ROSARIO DJ MARC PIÑOL – residente Cameos: ANIMAL NEO LUNA MARTÍNEZ		Vestuario y atrezzo: HOSPITAL DEL ARTE Sorteo juguetes eróticos: TOKYO SS  VJS: PUNTO G MISS MONTES PI_BODY
SUMMER 2012 BITCHES ON THE BEACH CONTROL THE PITCH	CADA SÁBADO JULIO Y AGOSTO	LESFATALES		
LA VUELTA AL COLE ELECTRÓNICA FATAL  NITSA CLUB	29/09/12	LUNA MARTÍNEZ ELEKTRODUENDA ROSARIO DJ  MARC PIÑOL - Residente		VJ PUNTO G
FIN DE AÑO Que el fin del mundo te pille bailando NITSA CLUB	29/12/12	ELECTRIC INDIGO Viena- Techno ELEKTRODUENDA ROSARIO DJ		Vj PUNTO G

**FIESTAS Y COLABORACIONES DE LESFATALES EN 2013**

<b>TEMÁTICA</b>	<b>FECHA</b>	<b>DJS</b>	<b>GRUPOS</b>	<b>HAPPENING</b>
LA VIRGEN DEL VINILO 2.0  NITSA CLUB	30/03/13	ACID MARIA (female pressure/abe duque recds GER) DJs residentas: ELEKTRODUENDA & DJ ROSARIO		VJ PUNTO G  FOTOGRAFÍA: CRISTINA DOMENECH
XI ANIVERSARIO  NITSA CLUB	23/06/13	NIKI YRLA (Estocolmo) ANIMAL NEO LOGICAL NONSENSE ELEKTRODUENDA ROSARIO DJ		VJ PUNTO G  FOTOGRAFÍA: CRISTINA DOMENECH
MISS MOUSTACHE & LESFATALES  NITSA CLUB	2//08/13	ANNI FROST (Diamante Club Madrid) ELEKTRODUENDA ROSARIO DJ		BARBERIA SHOW VJ PUNTO G AFIOCO – foto shooting
FATAL INK PARTY  NITSA CLUB	5/10/13	YLIA (DanceUsted – Sevilla) ELEKTRODUENDA ROSARIO DJ	Sorteo de tatuaje Por Ana Village	VJ PUNTO G  FOTOGRAFÍA: CRISTINA DOMENECH Sorteo Tatuaje

## FIESTAS Y COLABORACIONES DE LESFATALES EN 2014

TEMÁTICA	FECHA	DJS	GRUPOS	HAPPENING
BE YOUR OWN HERO! Super freaky Queens Party  NITSA CLUB	4/01/14	LUNA MARTÍNEZ ROSARIO ELEKTRODUENDA		VJ PUNTO G Fotos: CCRISTINA DOMENECH Vestuario: NATDERAT
LA PROCESIÓN FLÚOR  NITSA CLUB	18/04/14	VICKY GROOVY		VJ PUNTO G VESTUARIO HOSPITAL DEL ARTE
XII ANIVERSARIO  NITSA CLUB	27/06/14	CHROMA (Stil vor Talent, Berlín)  ELEKTRODUENDA ROSARIO  NITSA SELECTORS KOSMOS		VJS: PUNTO G PI_BODY  Photoshoot: CRISTINA DOMENECH
LESFATALES& MISS MOUSTACHE  NITSA CLUB	1/08/14	ANNI FROST (MISS MOUSTACHE- MADRID) CLARA BREA (MISS MOUSTACHE)  ROSARIO ELEKTRODUENDA		AFIOCO VJ PUNTO G FOTOS: ENCARNI LOVEXX

## DIVERSAS COLABORACIONES DE LESFATALES EN OTROS EVENTOS

EVENTO	FECHA	DESCRIPCIÓN
FESTIVAL FEMELEK BCN	Marzo 2007	El Femelek es un festival de música electrónica, artes visuales y nuevas tecnologías cuyo objetivo es fomentar la escena femenina nacional. (2007 a 2012)
EUROGAMES BARCELONA	24-27 de Agosto de 2008	Campeonato de Europa para deportistas lesbianas, gais, transexuales, bisexuales, amigos y amigas, ya que está abierto a todas las personas que quieran participar.
LOVEBALL BCN	1 – 7 de agosto 2008	V Edición Festival Gay, Les y Trans de Europa
TEMPLO CLUB BCN	6 de septiembre de 2008	Inauguración de club gay
EXPO DEEJAY BCN	6 de marzo de 2009	Feria de promoción e información para el mundo DJ
DIA DE LA MUJER DONE A LES BASSES BCN	7 de marzo de 2009	Espacio lúdico para vincular colectivos de mujeres de la ciudad condal
GENDERTECH FESTIVAL ALICANTE	26 de Marzo 2010	Festival para crear conciencia de la ausencia de mujeres Djs en la escena del ocio.
FEM ART - REVOLTES 17 MUESTRA DE ARTE DE MUJERES BCN	27 de octubre de 2011	Ca la Dona presenta una selección retrospectiva de las muestras de FemArt de los últimos 10 años.
		Zero apuesta por recuperar la desaparecida esencia de club

<p>ZERO CLUB BCN</p>	<p>16 de febrero de 2014</p>	<p>en las noches de domingo. Una esencia alejada de etiquetas, un poco transgresora y que pretende devolver a la ciudad esa efervescencia musical electrónica. Un club que apuesta por música de calidad, espectáculo, show y un público con clase. Un evento fresco y nuevo que hará disfrutar a todos recuperando ciertos cánones clásicos de la cultura de club de la ciudad Condal.</p>
--------------------------	------------------------------	---

## **X ANIVERSARIO LESFATALES - 23 JUNIO DE 2012 en NITSA Club**

Comentario del blog leslisbcn: [http://leslisbcn.blogspot.com.es/2012\\_06\\_01\\_archive.html](http://leslisbcn.blogspot.com.es/2012_06_01_archive.html)

(Consultado, 5/09/14)

¿Quién hubiera podido augurar, en las primeras sesiones en Tr3SDimensions, que fruto de la combustión espontánea en esa particular atmósfera simbiótica y fructífera, se fraguaría el germen de LeSFATALeS?

Algo más de un decenio después y recorridas varias salas de la ciudad, LeSFATALeS sigue espoleando la escena electrónica nocturna con la misma excitación y anhelo iniciales y con la ventaja de la experiencia adquirida. A sus espaldas, una década de canallismo lúdico-creativo combinando música de calidad, experimentación, creación visual, arte performativo y activismo...

Sin duda alguna, este sábado será una noche especialmente intensa y es todo un honor poder invitaros a compartirla con nosotras en un espacio tan emblemático como el Apolo y con un line-up de lujo:

\* SANDRIEN [Trouw / Amsterdam, NL] \_ DJ SET: raw, deep, jacking, oldskool house y techno

Productora y Dj holandesa de fama internacional que combina su residencia en

el conocido club Trouw de Amsterdam con actuaciones en clubs y festivales europeos de renombre como Berghain, Bar25, Arena, Awakenings, 5 days off, Lowlands...

Sus sesiones son siempre sorprendentes, nunca iguales a la anterior y llenas de una energía desbordante que inevitablemente transmite al público, con quien consigue siempre sintonizar mágicamente con su savoir-faire tras los platos y su simpatía contagiosa.

<http://soundcloud.com/sandrien>

\* ELEKTRODUENDA [LSFTLS / BCN] \_ DJ SET: electro-variétés

Cofundadora del colectivo, desde sus inicios ha ido alternado su faceta como Dj y su pasión por la música con otras prácticas artísticas y disciplinas arteterapéuticas. Más recientemente viene coordinando y desarrollando su propio proyecto bajo el nombre de Deep Dance BTD donde fusiona estas pasiones.

<http://soundcloud.com/karolelektroduenda>

\* ROSARIO [LSFTLS / BCN] \_ DJ SET: tech house

Cofundadora del colectivo y conocida Dj de la escena barcelonesa y madrileña, alterna esa faceta con la producción de música experimental para piezas performativas y teatro. Recientemente ha presentado, en colaboración con artistas de otras disciplinas, la obra 'Daydream in blue', compuesta para videoarte, movimiento escénico y música experimental.

<http://soundcloud.com/dj-rosario>

\* MARC PIÑOL [Nitsa Club / BCN]

Periodista musical, pinchadiscos, diseñador autodidacta y últimamente lanzado también a la producción. En el año1999 entró como residente en la Sala Nitsa y, varios lustros después, ahí sigue sin perder 'su toque'. En sus sesiones hace gala de una variopinta selección en la que cabe de todo y bueno; electro, techno, drum'n'bass, rock, electrónica, new wave, minimal house, pop, punk y, por encima de todo, acid y música disco.

<http://soundcloud.com/marcpinol>

\* MISS MONTES [Brasilia/Sao Paulo, BR] \_ VJ SET

Diseñadora y directora de arte con un fuerte interés en los distintos componentes de la sintaxis visual. Aparte de su trabajo de motion design, produce, mezcla y genera gráficos a tiempo real que van desde temas orgánicos al abstracto digital. Actualmente trabaja con el colectivo de artistas audiovisuales BijaRi con residencia en São Paulo, Brasil.

\* PI\_BODY [Buenos Aires/Barcelona] \_ VJ SET

Creadora audiovisual y, en los últimos años, colaboradora habitual del colectivo. Videohólica devota de un aprehensivo panegírico de irreverentes filias visuales en búsqueda de redención imaginaria. Actualmente se encuentra inmersa en el desarrollo del proyecto de rarezas audiovisuales 'Raritätenkabinett' junto a Puntoge.

\* PUNTOGE [LSFTLS, BCN] \_ VJ SET

Creadora multimedia y miembro del colectivo desde 2006, Vj residente y coordinadora visual. Fascinada desde niña por el poder hipnótico de las imágenes, se sirve del veejing para alejarse de la vertiente más narrativa del vídeo, centrándose en su carga emocional y conceptual. Actualmente se encuentra inmersa en el desarrollo del proyecto de rarezas audiovisuales 'Raritätenkabinett' junto a Pi\_Body.

\* HOSPITAL DEL ARTE [BCN] \_ vestuario y atrezzo

Estudio de diseño y taller artesanal en el que se realizan elementos de escaparatismo, decoraciones efímeras, elementos de atrezzo y vestuarios a medida.

<http://www.hospitaldelarte.blogspot.com/>

\* TOKIO SS [BCN] \_ sorteo kit compuesto por arnés y dildo  
Mecánica del placer. Laboratorio experimental en artesanía BDSM.  
Instalaciones BDSM. Trabajos a medida y personalizados.

<http://www.tokiooss.net/>

Por si todo esto fuera poco, os adelantamos que contaremos además con el cameo tras los platos de dos de nuestras Djs favoritas: ANIMAL NEO y LUNA MARTÍNEZ! Nos enorgullece y alborozamos de gozo contar con su presencia! Esta celebración es un gran GRACIAS a ellas y a TODAS las personas que han estado vinculadas al proyecto LeSFATALeS a lo largo de estos años y lo ha enriquecido con su particular manera de entenderlo y vivirlo... Tanto a antiguas integrantes como colaboradoras, seguidoras y entusiastas...

GRACIAS GRACIAS GRACIAS!

23 de JUNIO \_ 00.30 a 06.45h

NITSA CLUB [APOLO] \_ Nou de la Rambla 113

+ info en <http://www.lesfatales.org/>



Cartel para la fiesta, X aniversario *LesFatales*:

El color rojo como fondo, y el uso de negros y grises es recurrente en la cartelería de *LesFatales*, aludiendo a una estética postpunk. Las letras apoyan intencionadamente esa imagen 'sucia e imperfecta' del DIY. Y las imágenes siempre sugieren mensajes paródico-eróticos. En este caso, una mujer-coneja marioneta sostenida por una mano-tijera esqueleto, expresando una hiperrealidad de seres prostéticos, híbridos y degenerados.

23 de junio de 2012.



**MÚSICA RELACIONADA CON EL MOVIMIENTO RIOT GRRRL:  
GRUPOS ACTUALES QUE SUELEN PINCHAR *LESFATALES***

<i>Chicks on speed</i>	Electro	Berlín/Londres/New York/Barcelona
<i>Le Tigre</i>	Electrónica/ Punk/ Rock	New York
<i>Coco Rosie</i>	Electro	Carolina del Norte
<i>Lesbians on ecstasy</i>	Electrónica	Montreal
<i>Robots in Disguise</i>	Electrónica/Punk/Pop	Londres y Berlín
<i>Peaches</i>	Electro/Rock/Hip Hop	Berlín
<i>Human Toys</i>	Electrónica/Psychobilly/Punk	París
<i>Cansei de ser sexy</i>	Electrónica/Pop	Brasil
<i>Client</i>	Electrónica/Alternativa	UK
<i>Adult</i>	Electro	California
<i>Nád Mika</i>	Electro-Punk	Berlín
<i>Miss kittin</i>	Electro/Thecno/Pop	París
<i>Ellen Allien</i>	Techno/Electrónica	Berlín

Años 80

Veruca Salt, Punk Rock/Grunge, USA, 1993
Siuxie, Post Punk, Londres, 1976-1996
The Breethers, Rock Indie, USA 1988

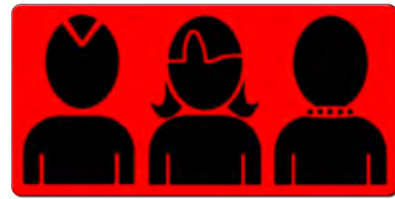
Tema con el que suelen acabar sus fiestas:

'We are your Friends', de *Justice*. Se puede ver un vídeo en:

<https://www.facebook.com/video.php?v=1607277584533>

# LESFATALES

FIESTAS QUEER MADE IN BCN CON AMOR



<http://www.lesfatales.org>

**Colectivo de mujeres** relacionadas con la **música electrónica** formado por las **disc-jockeys** Elektroduenda, Rosario y la **video-jockey** Punto Ge. Con **base en Barcelona** y con **proyección internacional**, su objetivo ha sido abrir un espacio para facilitar y promocionar la **presencia femenina** en la escena electrónica. Y, asimismo, dinamizarla ofreciendo **sesiones multidisciplinarias** de calidad y variedad, creando un **ambiente queer** divertido y elegante.

En sus sesiones se puede disfrutar de **diferentes estilos musicales** dentro de la música electrónica **de calidad**; desde el **techouse** hasta el **electroclash**, con algún toque de **indie-disco**, siempre en consonancia con el **feedback del público** y el momento de la noche.

Con **8 años de trayectoria** a sus espaldas, han compaginado sus **fiestas temáticas** en BCN con actuaciones en **clubs y festivales** de ciudades como Berlín, Estocolmo, París, Madrid, Valencia o Alicante y otras actividades como **talleres de Dj, programadoras de eventos** relacionados con el mundo QLGBT y **colaboraciones con artistas** de otras disciplinas (coreográfica, teatral, performativa).

Algunos **eventos** en los que LeSFATALeS ha participado: Festival Femelek, Gendertech Festival, Mostra d'Entitats Francesca Bonnemaison, Eurogames'08, Dia d'Alliberament Gai de Barcelona, Setmana de la Música en el centro penitenciario Wad-Ras durante las fiestas de la Mercè...

Algunos de los **grupos y artistas** que han actuado en LeSFATALeS:

**Bandas y cantantes** como Risqué, Ultraplayback, El Futuro Peatón, Sybil Vane, Los Seis Días, La Quiero Viva, Mi madre, Mar Abella, Näd Mika, Human Toyz, Sunday Love...

**Productoras y Djs** como Sandrien (Amsterdam), Katja Gustafsson (Virgo, Estocolmo), MA Public Therapy (París), Alex (Twisted Disco Nymphs, Amsterdam), A. Ona (Poopsy Club, Berlín), Vicky Groove, Ylia, Samantha C. Waldram...

**Creadorxs visuales** como @fioco, Vj.Mac, Alba G. Corral, Pi\_Body, Deskode, Volatil, Saxwakuy, Original Copy, Boxikus...

**Performers y animadoras** como Post\_Op, Decoliflor Arts, Restos Mortales, Co. Deria+Rectificadora, Lady Emz...

Y **colectivos** como Sabotage (Berlín), Clit Power (Madrid), Tomboi (Bilbao), Bend Over (Berlín)...

**Medios de comunicación** en los que LeSFATALeS ha aparecido: Sonoro, El País, El Periódico de Catalunya, La Vanguardia, Time Out, Guía del Ocio, Le Cool, Zero, Localia Tv, Radio3 y diversas radios de difusión por internet e invitadas en diversas mesas redondas en jornadas relacionadas con el feminismo y música electrónica.



Si te apetece escuchar una muestra de nuestras sesiones fatales, haz clic en el siguiente enlace...

DEMO LeSFATALeS

**MISS MOUTACHE ELECTRONICGIRLPARTY – MADRID-**

**DESCRIPCIÓN CRONOLÓGICA DE LAS FIESTAS**

<b>TEMATICA- Performance</b>	<b>FECHA</b>	<b>DJS</b>
“ “	29/04/09	Cyan Dj Tlasti-K
Club Demodé	13/09/09	Susana Muñoz Luna Martinez
MISS MOUSTACHE Demodé	19/11/09	T-LASTI-K LUNA MARTINEZ OVERDOSE
Club Demodé	18/03/10	T'lastik-k Dj Luna Martinez Dj
CATFIGHT SALA THE MOON	1/07/10	OPE LOEB (donosti) T-LASTI-K –Bollotronik- Girona LARA DJ - Fulanita de tal- Madrid
I ANIVERSARIO MISS TATOO Tatuaje de bigotes	28/10/10	ROSARIO DJ – Lesfatales T'LASTI-K- Bollotronic
MISS MOUSTACHE Demodé	2/12/10	KLARK THE WHAT? VOID CAMP (Madrid) T-LASTI-K (Girona)
MISS MOUSTACHE + FULANITA&FRIENDS  SALA FLORIDA PARK	11/02/11	YASMIN GATE SPACE FACTORY (Berlín)  T-LASTI-K DJ LARA SENO DJ KALMA VJ (visuales)
“La primavera me pone perra” DEMODÉ	24/03/11	ROSARIO DJ Lesfatales CYAN DJ
PUNK SEX VICIOUS Demodé	5/05/11	VON DEE T-LASTI-K Madrid

MISS MOUSTACHE TRAVÍSTETE Demodé	2/06/11	LA'IN DUB Goa-Himmel (Madrid) T-LASTI-K Bollotronik (Girona)
ORGULLO SALA HEINEKEN	1/07/11	SCARLETT ETIENE DINAMITE Dj ROSARIO DJ T-LASTIK-K
MISS MOUSTACHE POLKA DOTS -Dress code Demodé	15/09/11	SANDRIEN Imprint/Trow Amsterdam CYAN Madrid
II ANIVERSARIO SALA STARDUST	4/11/11	XENIA BELIAYEVA (Shitkataput- Hamburgo) DALI & DINAMITA T-LASTI-K
MISS MOUSTACHE MISTLETOE (Dress code) Demodé	15/12/11	HARD CANDY SENO DJ Madrid
MISS MOUSTACHE Demodé	15/01/11	T-LASTI-K LUNA MARTINEZ C. BUENDIA Madrid
NOCHEVIEJA BIPOLAR	31/12/11	
MISS MOUSTACHE CARNAVAL	16/02/12	HARD CANDY (8YMEDIO/SPRAY) AMAYA LALANDA (CLIT POWER) Madrid
MISS MOUSTACHE PINTA Y COLOREA Demodé	22/03/12	INDIRA PAGANOTTO SENO DJ Madrid
FUCKING MISS MOUSTACHE	26/04/12	ANNI FROST CYAN Madrid

FUCKING LIPS FESTIVAL  SALA BUT (Madrid)	11/05/12	CONCIERTOS DJS VIDEOARTE (Ver anexo 1)
MISS MOUSTACHE FOLKLÓRICAS Dress code: peineta y mantilla Demodé	7/06/12	T-LASTI-K MISS BANKHEAD Madrid
MISS MOUSTACHE ORGULLO Sala Pirandello	30/06/12	DJ SENO
SUMMER Demodé	23/08/12	ANNI FROST MADAME EXCUSE Madrid
MISS SCOUT Demodé	20/09/12	MISS BANKHEAD CYAN Madrid
SIOUX GIRL Demodé	18/10/12	TULAPONES (electropop) SENO DJ
III ANIVERSARIO Diamante Club	17/11/12	LAINDUB ANNI FROST MADAME EXCUSE Madrid
ROCKABILLY Demodé	13/12/12	TULA PONES CLARA VOID CAMP (The warriors) Residente Arena y vocalista del grupo Void Camp Madrid
SAN CALENTIN Demodé	14/02/13	DA NAF (electropop) SENO DJ (Moobahton)
BAKALA Demodé	21/03/13	CYAN DEMON (Lady Lohe)
VAMPYROS LESBOS Tributo a Jess Franco Demodé	18/04/13	INDIRA PAGANNOTO BABEAT (live) Madrid

ROLLER Demodé	13/06/13	MADAME EXCUSE PHOSKY Madrid
MISS MOUSTACHE LA ORGULLOSA Club Diamante	5/07/13	CORA NOVOA ANNI FROST BABEAT
MISS VS FATALES Sala Apolo, Nitsa Club BCN	2/08/13	ROSARIO ELEKTRODUENDA ANNI FROST VJ--- PUNTOG PERFORMANCE INTERAC.- -BARBERIA SHOW FOTOGRAFÍA AFIOCO
RELAXING CUP Demodé	19/09/13	CYAN LUDOTK (promotora y Dj de la fiesta Abismal) Madrid
DARKS  Demodé	17/10/13	DJ NAF DJ ALX (Amsterdam- residente de Girlesque)
MISS MOUSTACHE EN LA SALA 3 - VALENCIA	25/10/13	ANNI FROST MISS YULS
IV ANIVERSARIO DEMODÉ	12/12/13	LAURA PUT (Razzmatazz, bcn AFIOCO (VISUALES)
STARDUST	20/12/13	CORA NOVOA BABEAT INDO
CALENDARIO LADIES	29/03/14	ANNI FROST
WE CAN DO IT Demodé	6/03/14	TU LA PONES (residente de Fulanita de tal) MISS BANKHEAD
CRAZY SPRING Demodé	10/04/14	ENCARNI LOVEXX CLARA BREA (cantante del grupo Vipership)
ORGULLO I – Demodé	5/06/14	SENO DJ VONDOOM

ORGULLO II STURDUST CLUB	4/07/14	LESFATALES -ROSARIO DJ INDIRA PAGANOTTO (residente de stardust) KIM ANN FOXMAN (NY) Cantante y dj LA JUGUETERIA- Performance
MISS MOUSTACHE// LESFATALES NITSA CLUB BCN	1/08/14	ANNI FROST CLARA BREA ROSARIO DJ ELEKTRODUENDA VISUALES -PUNTO G FOTOS- ENCARNI LOVEXXX HAPPENING- AFIOCO
V ANIVERSARIO STARDUST	14/11/14	SILVIE LOTO ANNI FROST INDIRA PAGANOTTO LA JUGUETERÍA Performance
BRUNCH SOLIDARIO Colaboración con ONG Apoyo Positivo C/ VELARDE, 14	7/03/15	KRISS KRISS TULA PONES MARIA ANTONIA BABEAT SENO DJ
Miss Moustache Electronicgirlparty  Sala Stardust	8/05/15	SANDRIEN (Amsterdam) INDIRA PAGANOTTO TULA PONES

## CARTELERÍA Y MISIVAS DE MISS MOUSTACHE PARA SU PÚBLICO 2010 - 2014



### MISS MOUSTACHE – MISS TATOO – I ANIVERSARIO-

En nuestro primer aniversario quisimos hacer un regalo muy especial a nuestros Moustacher@s y que mejor que tatuarse un MOUSTACHO!!  
Club Demodé – 2/12/10



### MISS MOUSTACHE- PUNK SEX VICIUS

Preparad vuestro bigote mas Punk y la cresta con mucha laca, volvemos el 5 de mayo en Demode. MISS MOUSTACHE dresscode "PUNK, SEX VICIOUS"

Club Demodé - 5/05/11



### MISS MOUSTACHE – SIOUX GIRL

Un mes mas apostamos hacer una fiesta temática y con drees code, invitándoos a dar rienda suelta al performance que tenéis dentro... el jueves os invitamos ponerse las pinturas de guerra y volveros loc@s haciendo el indio en Miss Moustache Sioux Girls. Esta Miss hemos apostado por una cabina 100% Electro pop. Por primera vez tendremos en nuestra cabina a TULA PONES que calentara la pista para el frenético cierre de una de nuestras djs mas querida , SENO DJ!!  
Este jueves nos fumamos la pipa de la paz y lo que haga falta!

Club Demode -- 18/10/12





### MISS MOUSTACHE ROCKABILLY

Y después del desmadre de nuestro tercer aniversario, queremos cambiar un poco de registro y a petición popular, Un poquito de Rock&Roll!

En Miss Moustache nos engominamos los bigotes , los tupes y nos plantamos las chupas de cuero para darlo todo.

Nos harán mover las caderas, TulaPones y Clara Void Camp.

Esta ultima residente con The Warriors de la sesión Araña y vocalista del grupo Void Camp, todo un lujazo para nuestra cabina.

Bigotudaaaaaaas!! Nos vemos el jueves bien rockeras!!

Club Demodé 13/12/12



### MISS MOUSTACHE SAN CALENTIN

Un año mas llega esa detestable fecha que es San Valentín, y en Miss Moustache hemos querido darle una vuelta de tuerca y hacer nuestra propia versión de ese invento de las grande superficies.

En nuestro SAN CALENTIN , no nos andamos romanticismos ni pasteladas, no!! en Miss Moustache queremos que deis rienda suelta a vuestros instintos mas primarios, que el deseo y el fuego interno se apodere de vuestros bigotes y de la pista de baile.

En la cabina calentando el ambiente estará a primera hora Dj Naf, con su electro-pop fresquito y bailongo .

En el meridiano de la noche Seno dj , cual lanzallamas abrasara la pista con su sesión especial de moombahton, para que el fuego y el perreo nos hagan volvernos locas.

Bigotudaaaass!! A perrear!!!

Club Demodé - 14/02/13



### MISS MOUSTACHE BAKALA

Bigotudaaaass!!! Una vez mas nuestras ganas de liarla y pasarlo bien ; dan rienda suelta a nuestra locura y os invitamos a entrar en ella, con esta fiesta que pretende recordar hits noventeros con los que crecimos, mezclados con la mejor electrónica actual... y ya puestos porque no desempolvar nuestras camisetas fluor, los vaqueros altos y las bombers ... volvamos del todo a los 90!!

Las encargadas liarla parta en la cabina, serán nuestra residente CYAN y por primera vez en Miss Moustache , DEMON más conocida como Lady Lohe!! Y en el meridiano de la noche tendremos un sorpreson en la cabina, tendremos el honor de contar con una mujer que es una eminencia en esto de menear el culete!!!

Bigotudaas!! HHUUUAAAHHHHH!!



### MISS MOUSTACHE VAMPYROS LESBOS

Bigotudas, hemos pasado unas semanas con muchas perdidas ... nosotras queremos hacer nuestro especial homenaje al padre de la seria B, Jess Franco que nos dejó hace poco. A él , dedicamos nuestra temática "VAMPYROS LESBOS" una de sus películas más conocidas, la cual proyectaremos durante la fiesta.

La banda sonora no podría tener mejor interpretes, INDIRA PAGANOTTO Y BABEAT. Comenzaremos calentando motores con la genial Indira, sobre las 12,30 Babeat dará comienzo a su especial live , lleno de sorpresas ;y para finalizar otra vez a Indira , pondrá el broche con un cierre bien movidito. Bigotudaas; una vez os invitamos a la locura máxima, dejarse la barba y los colmillos largos que seguro encontrareis un cuelo al que hincarle el diente.

Nos vemos el jueves larga vida a las Vampiras Lesbianas!

Club Demodé -18/04/13



**MISS MOUSTACHE ROLLER --- 13/06/13---  
DEMODE**

Bigotudaas!!! volvemos a nuestra casa y lo hacemos más locas que nunca!!

Queremos que saques del baúl de los recuerdos, tus patines, los de tu prima o vecina y que te los calces.

Si no te atreves a bailar con ellos, no pasa nada, nosotras tampoco sabemos. ;)

En la cabina tendremos una vez más a MADAME EXCUSE, que no contenta con ponerse los patines y posar para nuestro cartel, va hacer que más de una llegue tarde al trabajo el viernes, de lo que nos va hacer bailar.

También tendremos a una debutante en Miss Moustache, pero experta en esto de hacer menear culetes en la pista; PHOSKY estará de abriendo la fiesta.

Nos vemos este jueves BIGOTUDAAS!



**MISS MOUSTACHE & LESFATALES**

– 2/08/13 – NITSA CLUB – BCN

Bigotudaass!!!! este verano nos vamos a la playa!!!! a mojarse los bigotes!! NOS VAMOS A BARCELONA!!

LESFATALES nos invita a compartir party, cachondeo y cabina ;en la emblemática sala NITSA de Barcelona.

Contaremos con las djs residentes de Lesfatales ROSARIO Y

ELEKTRODUENDA mas nuestras querida bigotuda mayor ANNI FROST. Que nos van a hacer quemar bien las chancletas!

Y en para hacer una fiesta aun mas completa,

tendremos a la artista visual PUNTO GE que nos mostrara su trabajo durante toda la noche y ademas un set performatico inter activo; "BARBERIA SHOW" el cual será retratado por la fotógrafa AFIOCO.

La que se va liar!!!!





### MISS MOUSTACHE RELAXING CUP

"A relaxing cup of café con leche in la Plaza Mayor"

Bigotudas, una temporada más regresamos a nuestra casa de siempre ; DEMODE.

En la cabina tendremos a una de nuestras djs mas queridas CYAN, una amante del vinillo y la buena música . Para el cierre contaremos con la promotora y dj de la conocida fiesta ABISMAL ; LUDOTK que por primera vez nos deleitara con su buena hacer a los platos.

No podíamos comenzar mejor la temporada!!!

No olvidéis vuestra taza de café con leche!!!

Club Demodé 19/09/13



### MISS MOUSTACHE DARKS

La oscuridad planeo sobre los bigotes ...

Queremos que por una noche saquéis vuestra parte mas oscura, y os dejéis llevar por los encantos de la noche. Llega la MISS MOUSTACHE DARKS

Vamos a liarnos la manta a la cabeza y a darlo todo y ser la mas siniestras ...

En la cabina dos mujeres ; Dj NAF abrirá la pista y para rematar la noche una invita de excepción , desde Amsterdam Dj ALX residente de Girlesque que viene con ganas de guerra dispuesta a reventar el suelo de Demode.

No podéis falta!!!

Y no olvidéis el dress code: all black

Club Demodé - 7/10/13



### IV ANIVERSARIO

Bigotudaass!!! hemos cumplido 4 años ; 4 añitos en demore; 4 años de risas, fiesta, fotos y buena música.

Y queremos celebrarlo por todo lo alto con 2 fiestas.

La primera esta jueves; en nuestra casa de siempre y en familia.

la segunda el viernes 20 en nuestra segunda casa STARDUST; y esta traerá grande sorpresas.

El jueves , estrenamos dos dj, que nunca se han puesto delante de nuestra cabina.

La primera Afico, nuestra fotógrafa que se lía la manta a la cabeza y para celebrar nuestro cumpleaños se pone a los platos por primera vez.

Y para rematar la noche y hacernos bailar como locas LAURA PUT , residente de la sala Razzmatazz de Barcelona. Que después de mucho tiempo hemos conseguido tenerla en nuestro cartel y que mejor ocasión que los 4 añitos!!!

# Ladies

CALENDARIO 2014  
BY AFIOCO

Presentación  
29 enero de 19,30 a 21.00

Chicote c/ Gran Vía 12

museo  chicote

miss  maustache **YESH!**  la  jugueteria



## CALENDARIO LADIES 2014

El próximo miércoles 29 de Enero se presenta en Madrid, "Ladies", un calendario solidario de la fotógrafa Rafaella Gnecco (Afioco) en colaboración con la ONG "AMO"

El calendario Ladies plasma a 12 mujeres, 12 Ladies, 12 luchadoras, 12 artistas... Conocidas o anónimas, mujeres que destacan por su trabajo y luchan contra la adversidad, la crisis o las leyes.

Mujeres como Roma Calderón actriz y coreógrafa, Jennifer Miranda, boxeadora y 5 veces medalla de oro, Miriam Muñoz, ilustradora y autora de "Party animal". Las actrices Alba Flores de "El tiempo entre costuras" y Berta Fernández de "En tierra de lobos", Patricia Rezai, escritora o la fundadora de FEMEN España, Lara Alcázar y todas las participantes en este proyecto solidario nos acompañaran en la presentación del calendario Ladies.

Todos los beneficios irán destinados a la ONG AMO (Mujeres Opañel) que ayuda las mujeres sin recursos, maltratadas e inmigrantes.

Cuando miro a mi alrededor y veo el descontento social, el hastío de la gente, la falta de valores a los que agarrarse y ejemplos a los que seguir, siento la necesidad de buscar un punto de luz entre tanta oscuridad.

La necesidad me lleva a retratar y buscar nuevos valores, y referentes por los que sentir orgullo, no solo como persona, si no como mujer y como artista.

Rafaella Gnecco @AFIOCO

Contaremos con Anni Frost que nos amenizara la velada con una sesión especial para la ocasión.

## WE CAN DO IT – Club Demodé- 6/03/14

Bigotudaas!!!

Por fin hemos vuelto, y no podía ser para celebrar nada mejor; nuestro día de mujeres currantas!!!

WE CAN DO IT!!

No nos vemos las caras desde el 2013; y tenemos muchas ganas de liarla; para ello contamos con una cabina de lo mas cañera, abriendo pista contaremos con TULA PONES residente de Fulanita de tal, aunque para Miss Moustache nos enseñara su cara electrónica.

Y para rematar nuestra queridísima MISS BANKHEAD, que no nos va dar tregua con un temazo tras otro.

Y como plato especial a primera hora contaremos con la presentación del nuevo programa de entretenimiento para chicas, Let's Guide, presentado por Carmen Villanueva.

Que no ha dudado en darlo todo en nuestro flyer de este mes!

NO PODEIS FALTAR!!!



**ORGULLO 2014 – 4/07/14 --- STURDUST CLUB**

Un año mas con la llegada del ORGULLO GAY se unen estas dos fiestas; Stardust y Miss Moustache.

Siempre sus uniones han buscado una calidad musical y la diversidad de publico, sin dejar de lado el cachondeo y el buen hacer.

Este año han puesto el listio muy alto con un lineup de infarto .

Desde Barcelona tendremos al colectivo LESFATALES; con ROSARIO dj y su set tremendo acompañado de visuales, de la mano de la artista PuntoG.

También contaremos con la residente de Stardust y vieja amiga de Miss Moustache, la guapísima dj INDIRA PAGANOTTO.

Y como plato fuerte; desde New York , una de las vocalistas de Hercules and love Affair; que actualmente se presenta en solitario como KIM ANN FOXMAN.

La noche augura un set inolvidable; y para poner el broche final LA JUGUETERIA dará buenas sorpresas a los asistentes con sus performance y sus presentes.

Esto promete!!!







**LESFATALES VS MISS MOUSTACHE --- NITSA**

– APOLO II –BCN -1/08/14

Hola chiks bailongxs fataleras!

En vistas del gran éxito que tuvo el año pasado por estas fechas esta fusión de fiestas de mujeres en clave electrónica, te presentamos de nuevo el fiestón del verano que ya estabas esperando: UNA VEZ MÁS CON TODXS VOSOTRXS TENEMOS EL PLACER DE PRESENTAROS

\*\*\*\*\*LESFATALES VS MISS MOUSTACHE\*\*\*\*\*

En el escenario un mano a mano entre las dj's:

Anni Frost (miss Moustache, Diamante, deep house, tech house)

Clara Brea (Vipership, Miss moustache, )

Karol Elektroduenda (lesfatales, techno, electro variedad)

Rosario (techhouse, lesfatales)

Y para deleitar tus mirada las artistazas visuales...:

Live video mixing: Puntoge (lesfatales)

Fotos: Encarni Lovexx

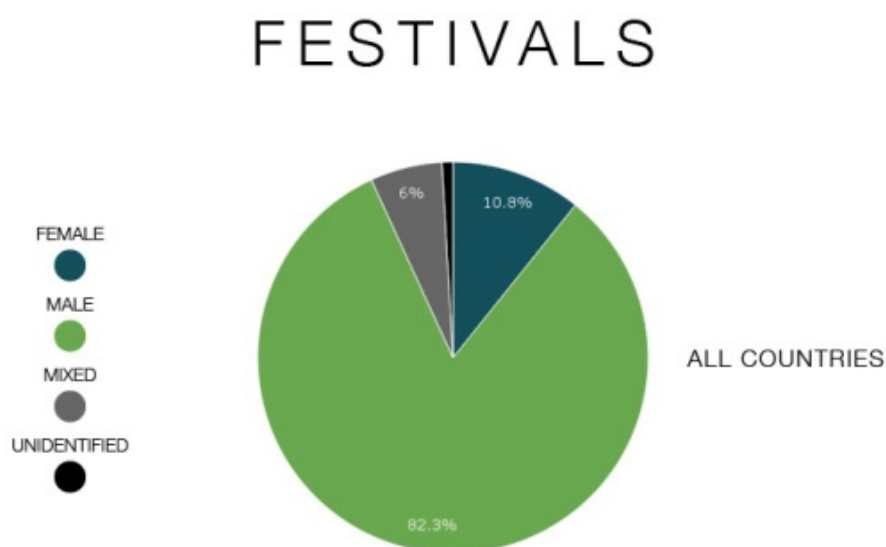
Happening: Afioco ( miss moustache)

Y en la pista de baile.... VOSOTRXS!!!

## FEMALE-PRESSURE

### RESULTADOS INVESTIGACIÓN 2014

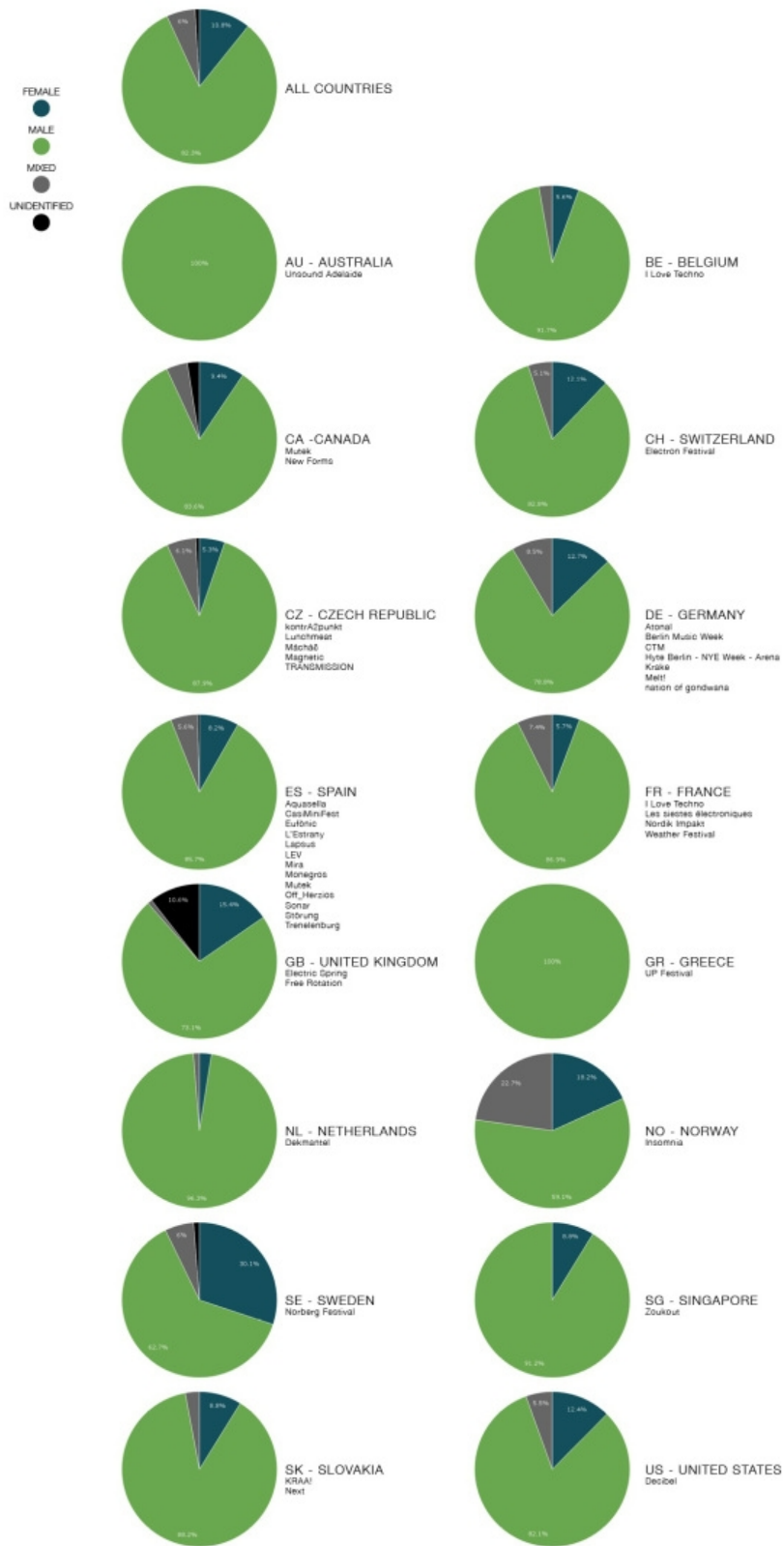
Los siguientes gráficos, realizados por *female-pressure*, representan la desigual participación de mujeres en la música electrónica en festivales y clubs de todo el mundo durante el año 2014. Podemos comprobar con los gráficos de 2013 (pp. 382-384) que las cifras son similarmente desfavorables para las mujeres.



festivals – survey period 2014

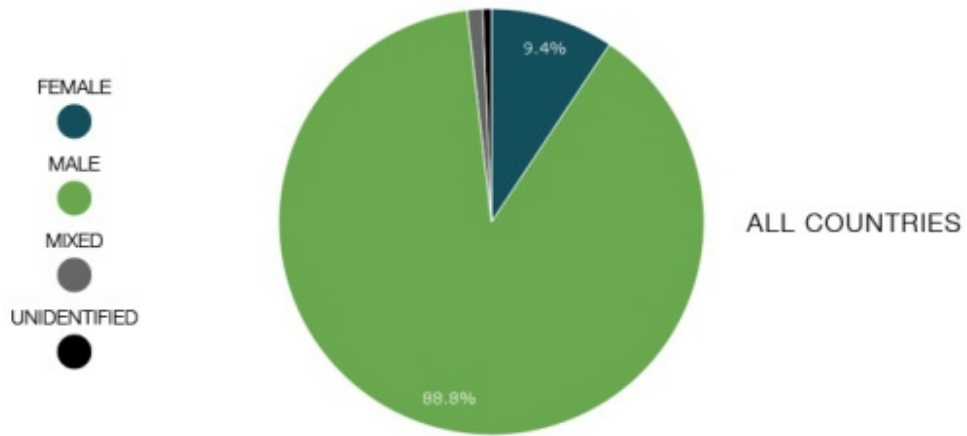


# FESTIVALS



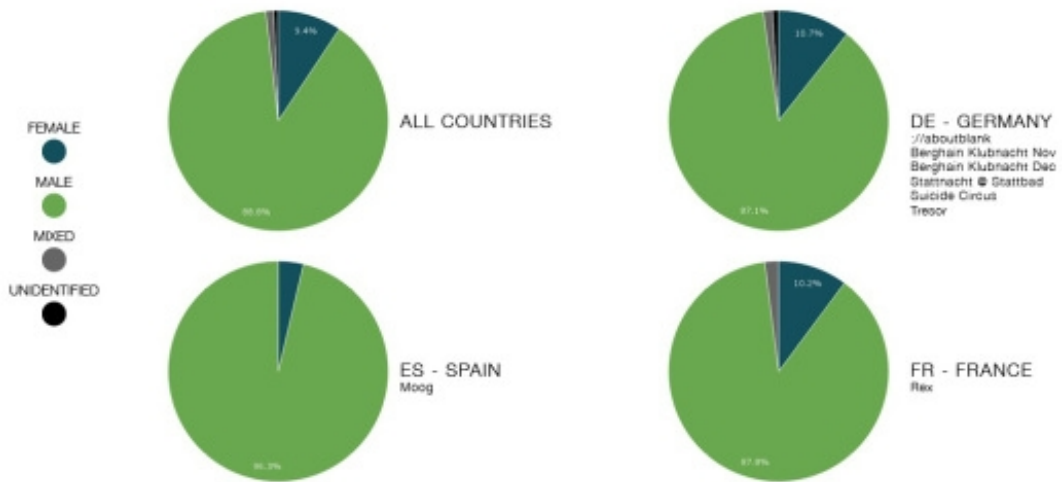
festivals per country – survey period 2014

# CLUBS



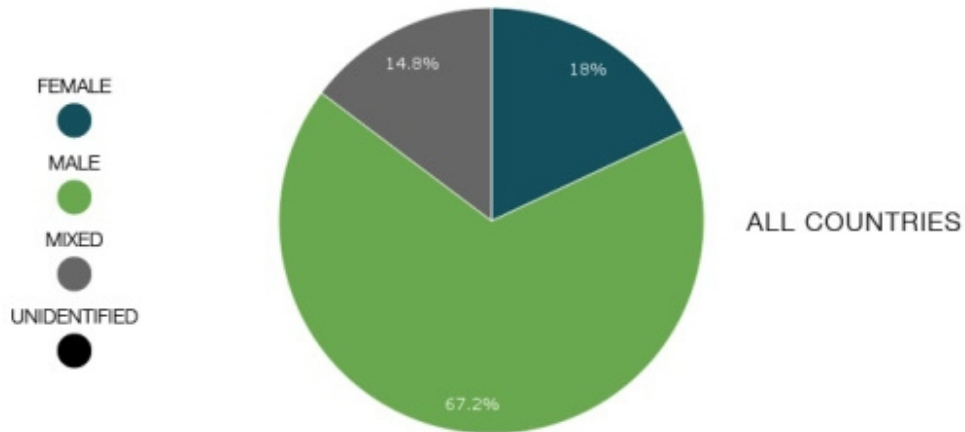
clubs – survey period 2014

# CLUBS



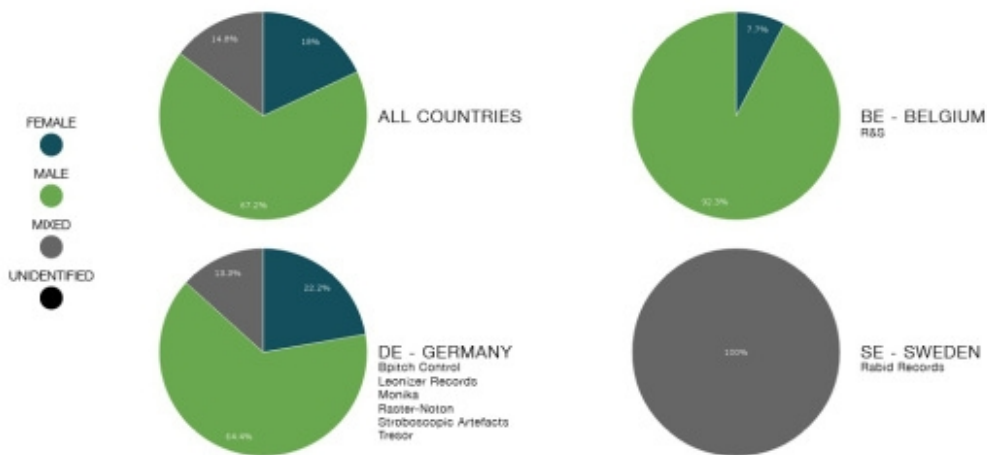
clubs per country – survey period 2014

# LABELS



labels – survey period 2014

# LABELS



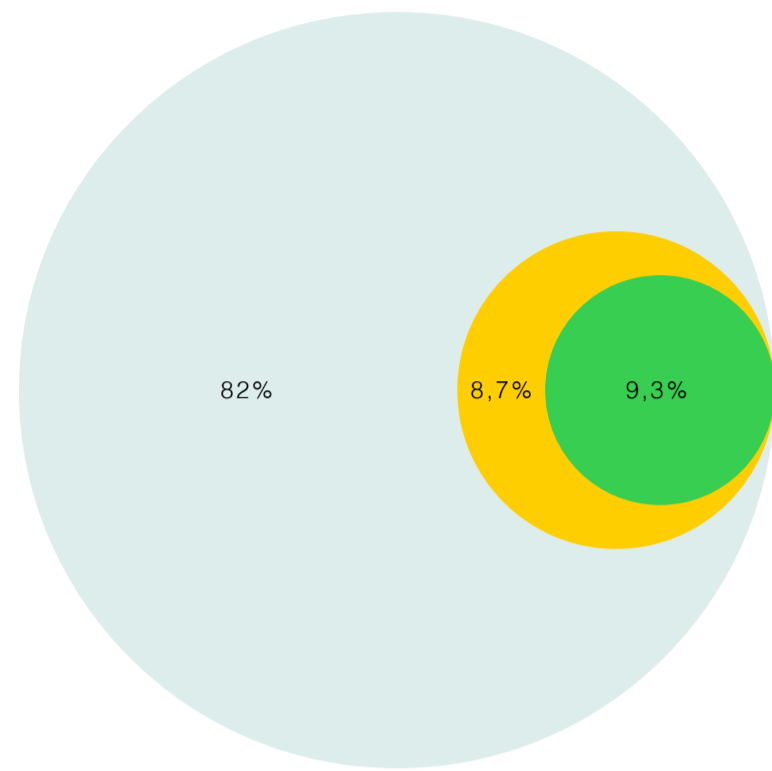
labels per country – survey period 2014

Counting organized by the **female:pressure Trouble Makers**, graphics by Madeleine Bloom, counted were: acts / artists, artist albums or releases. Festival and club numbers were counted on festival websites, fb events, RA events, some label data was sent by the label, some was counted on the label website. (En: <https://femalepressure.wordpress.com/facts-survey2015/>)

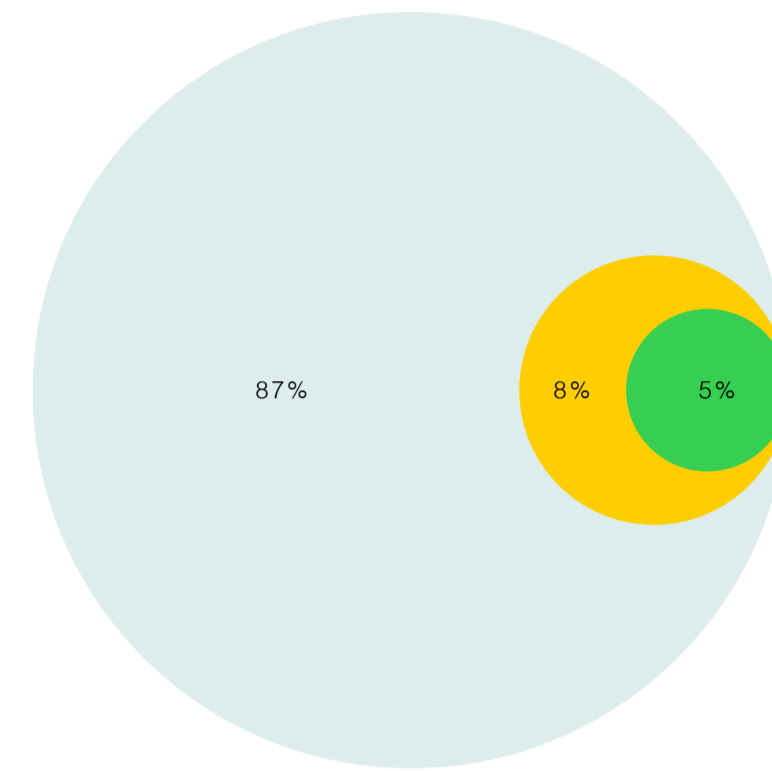
# LABELS

Percentage represented by the area.  
In each act performed at a festival:

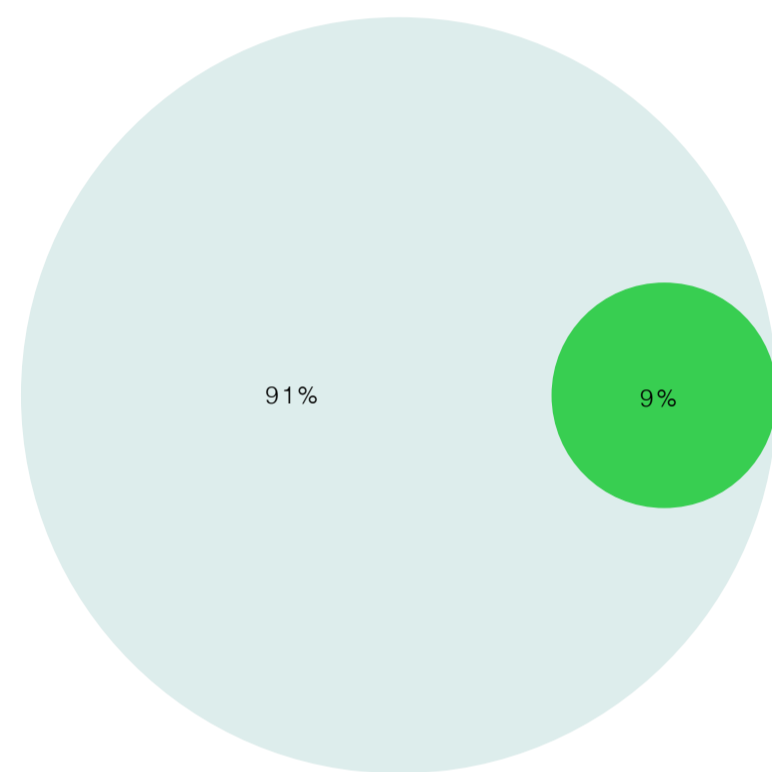
- MEN
- MIXED
- WOMEN



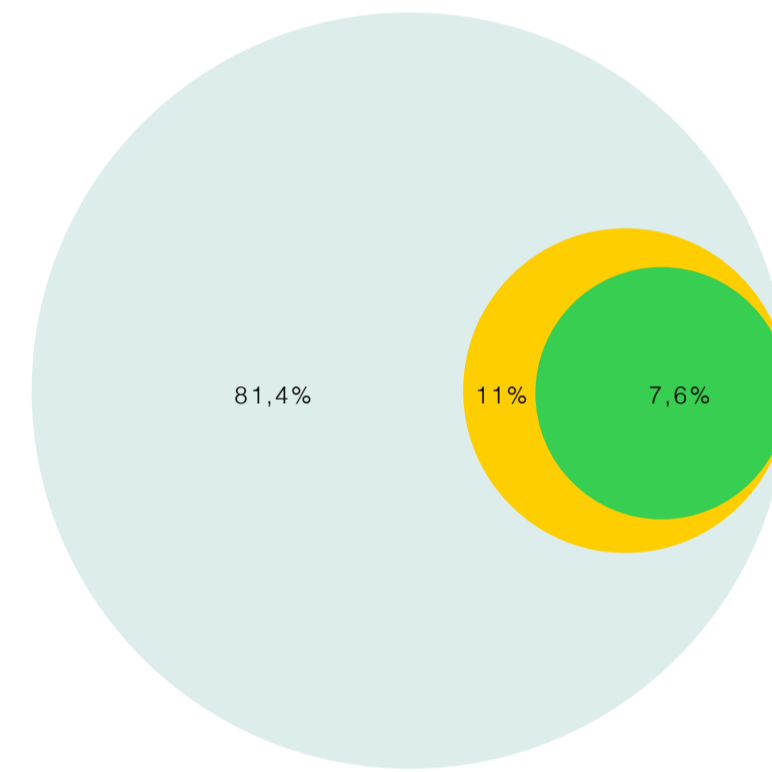
ALL COUNTRIES



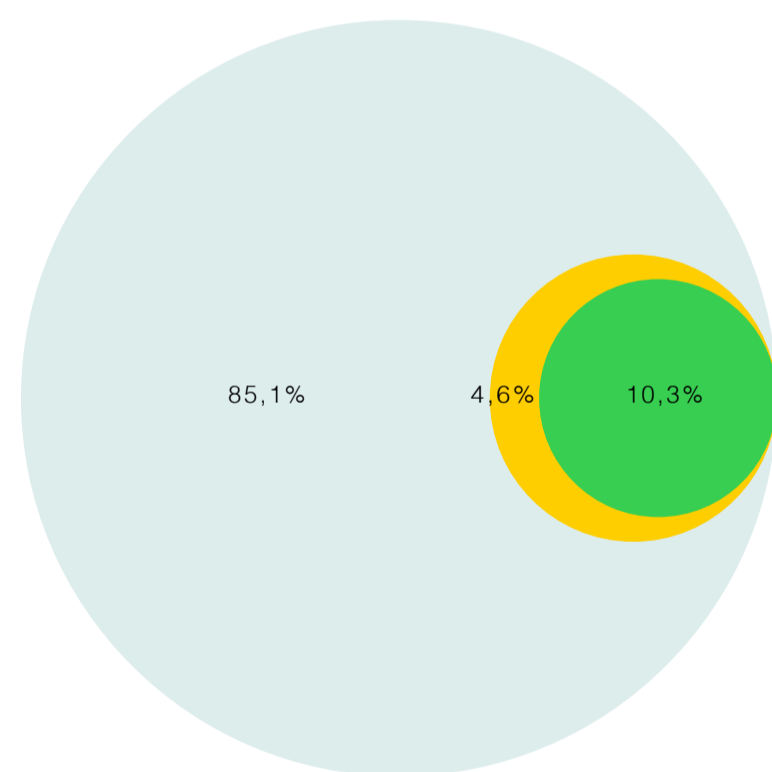
ALL COUNTRIES  
without women festivals



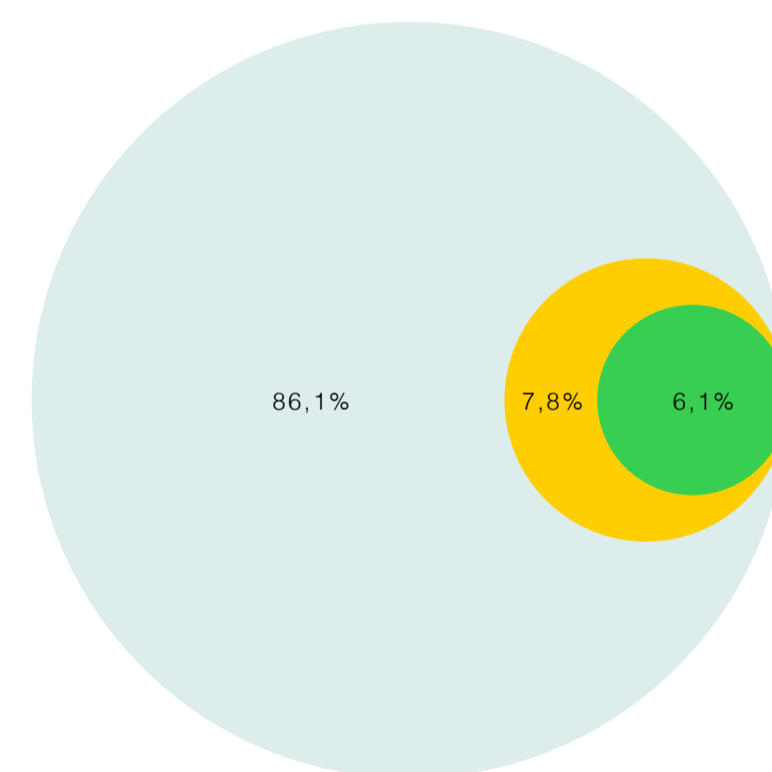
DANEMARK  
Rump Recordings



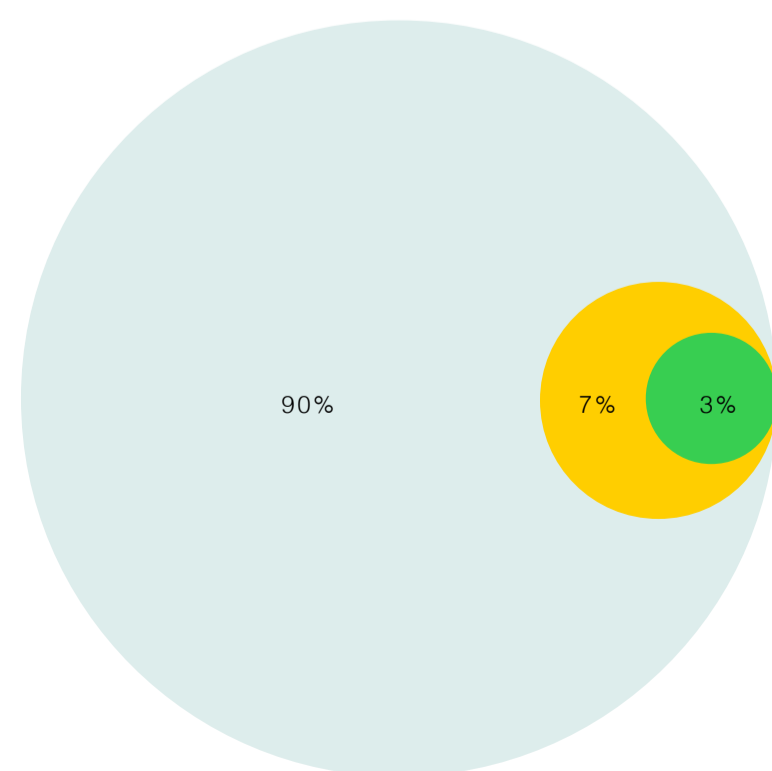
UNITED KINGDOM  
Many record labels



FRANCE  
BiP\_HOp  
Kitsune



USA  
Many record labels



GERMANY  
Many record labels

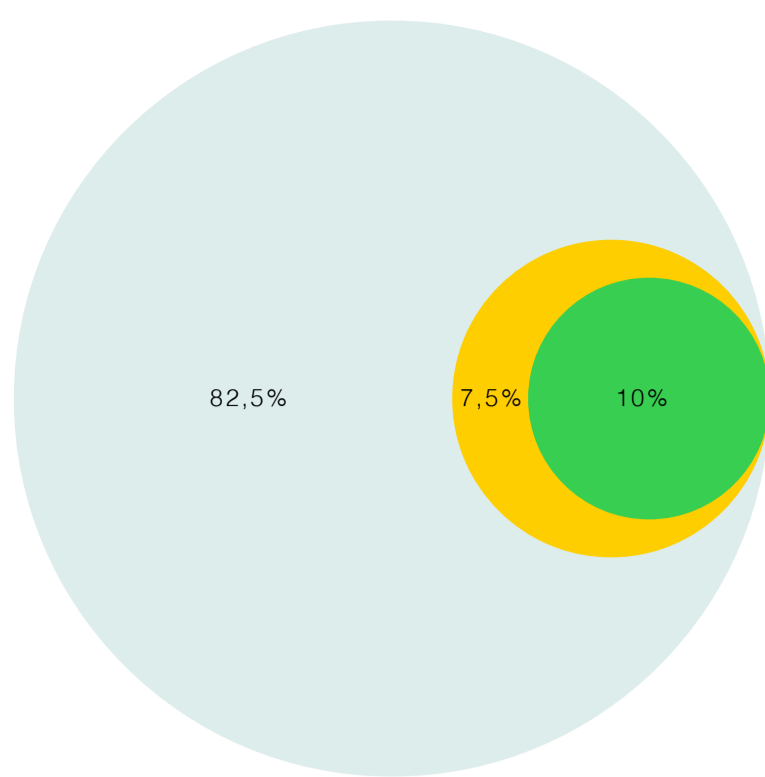
# FESTIVALS

Percentage represented by the area in each set performed at a festival:

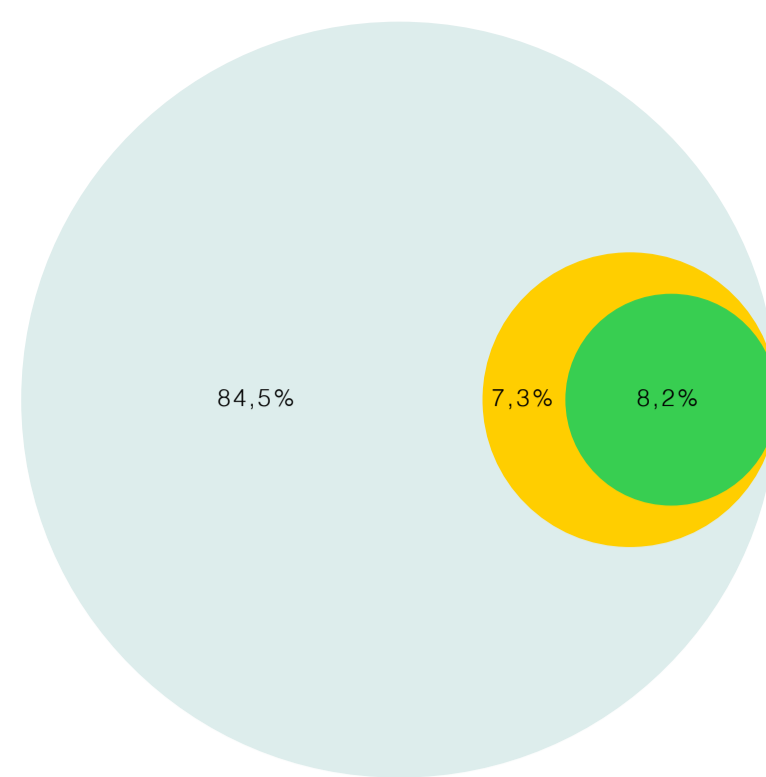
MEN

MIXED

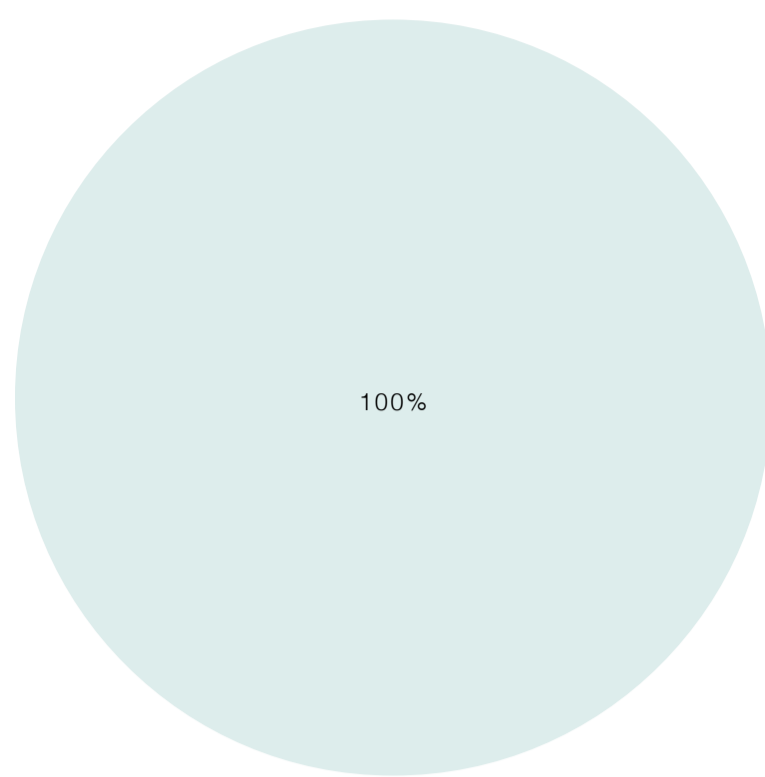
WOMEN



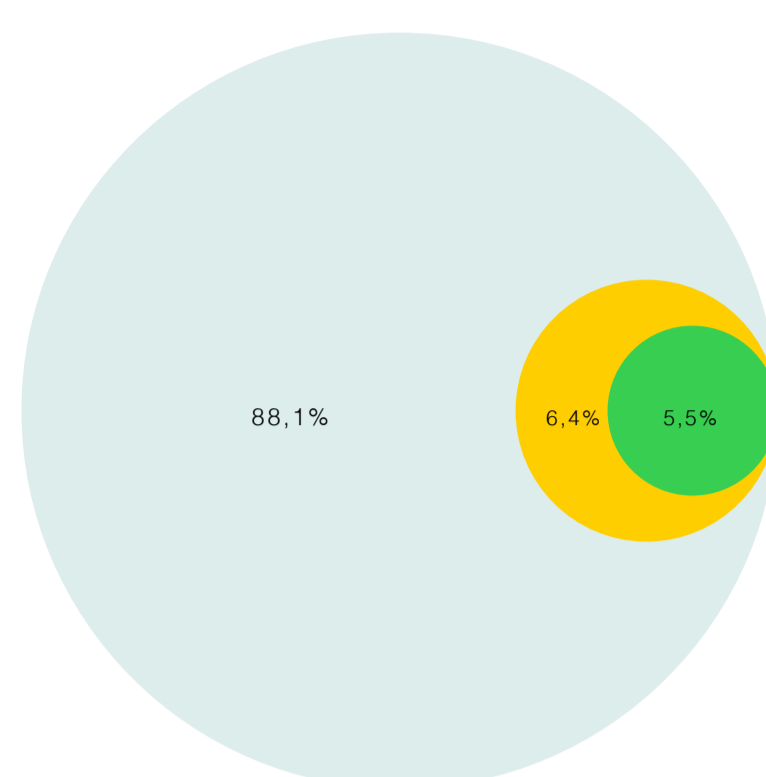
ALL COUNTRIES



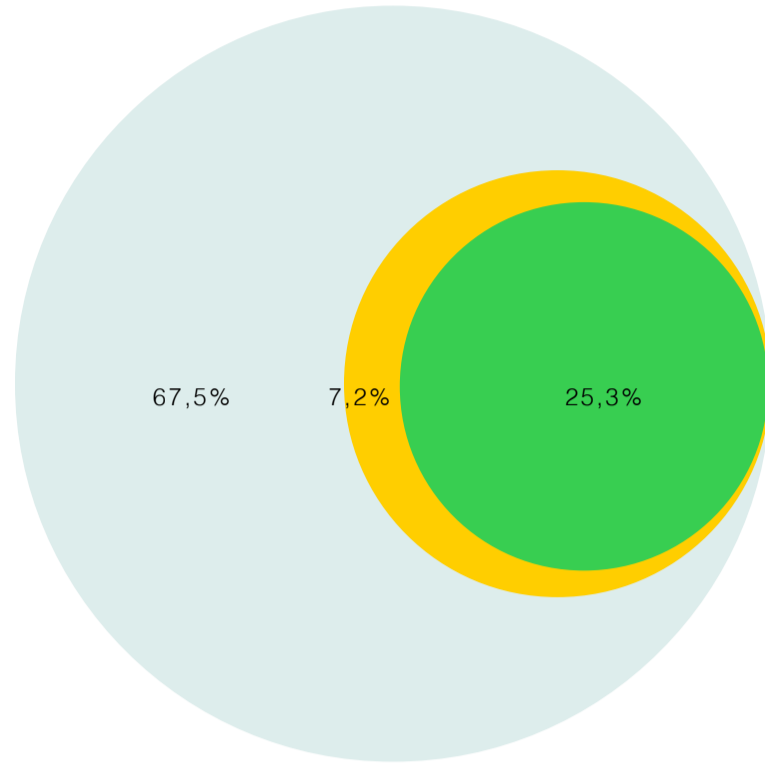
ALL COUNTRIES  
without women festivals



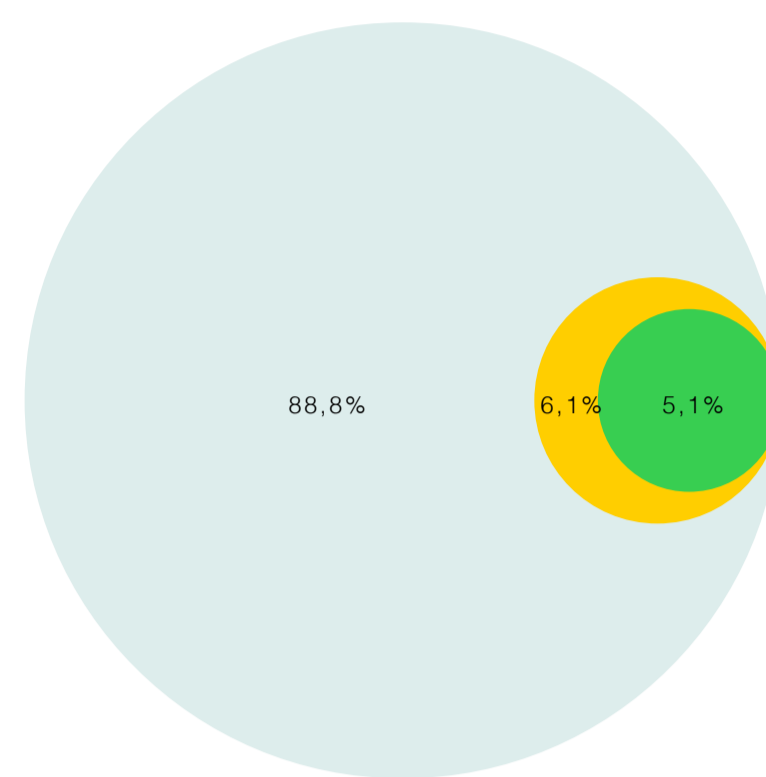
AUSTRALIA  
Unsound Adelaide 2011



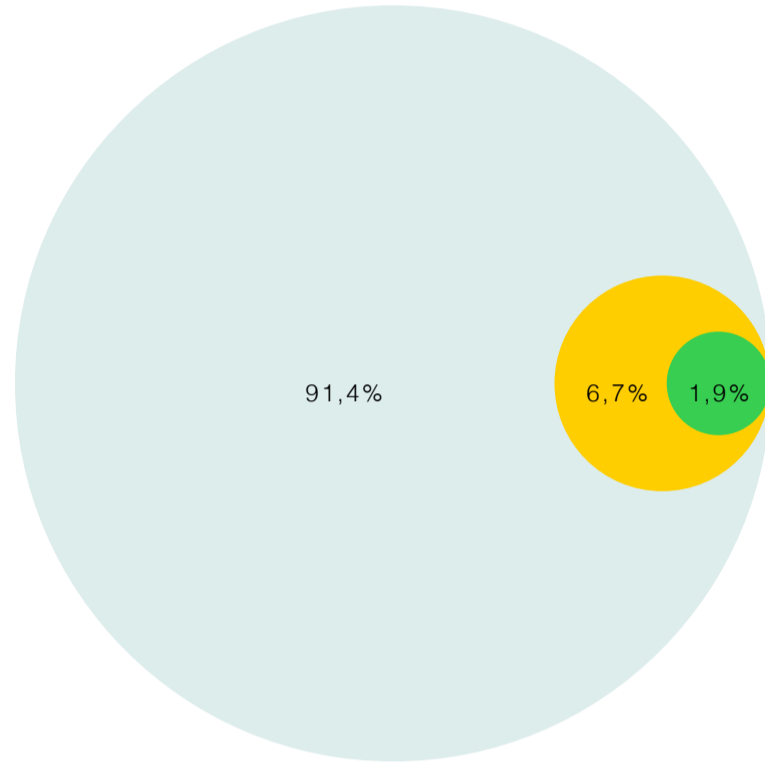
JAPAN  
Metamorphose 2012  
Sonar Sound 2012  
Taico Club 2012



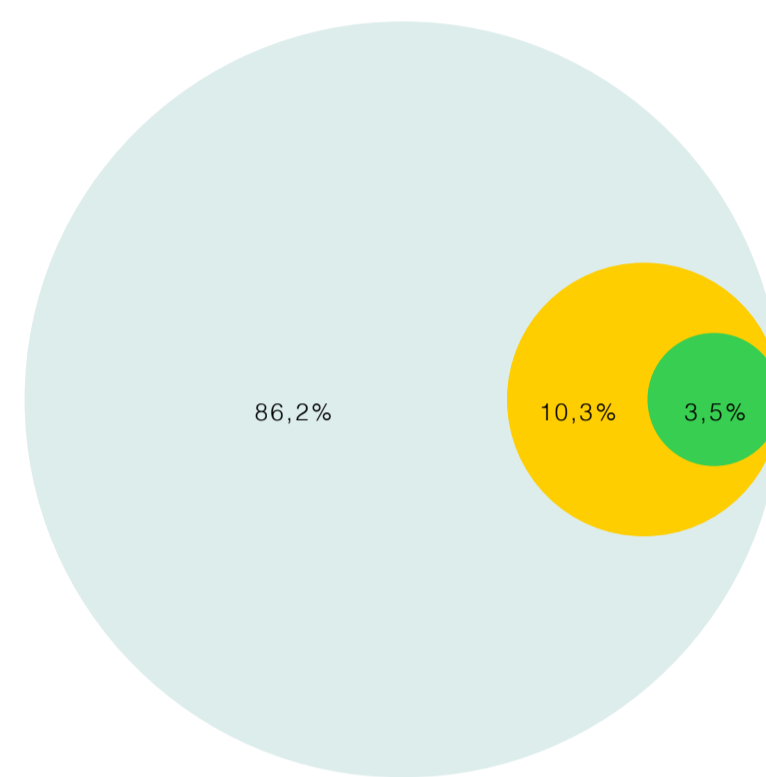
AUSTRIA  
Ars Electronica 2012  
E\_may Festival 2012  
Music Unlimited 2012  
Springfestival 2013  
Urban Art Forms 2013



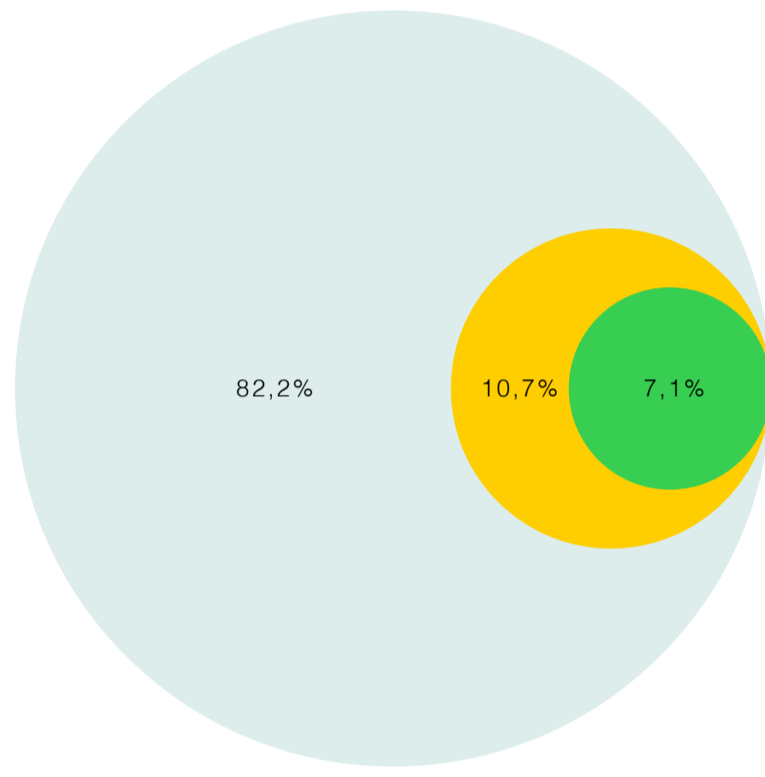
NETHERLANDS  
TodaysArt 2012



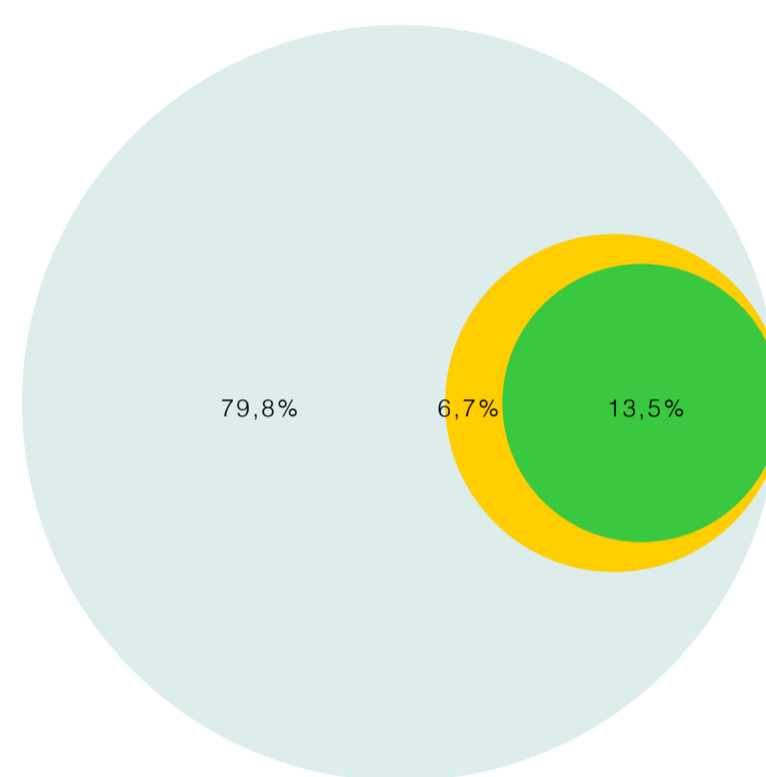
BELGIUM  
Dour Festival 2012  
I Love Techno 2012



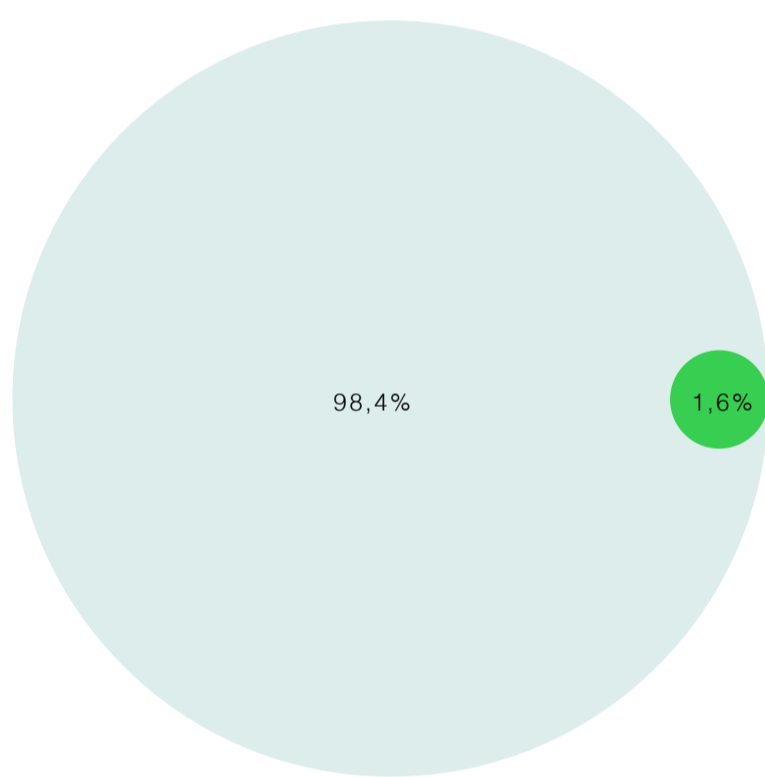
NORWAY  
Ekkofestivalen 2012



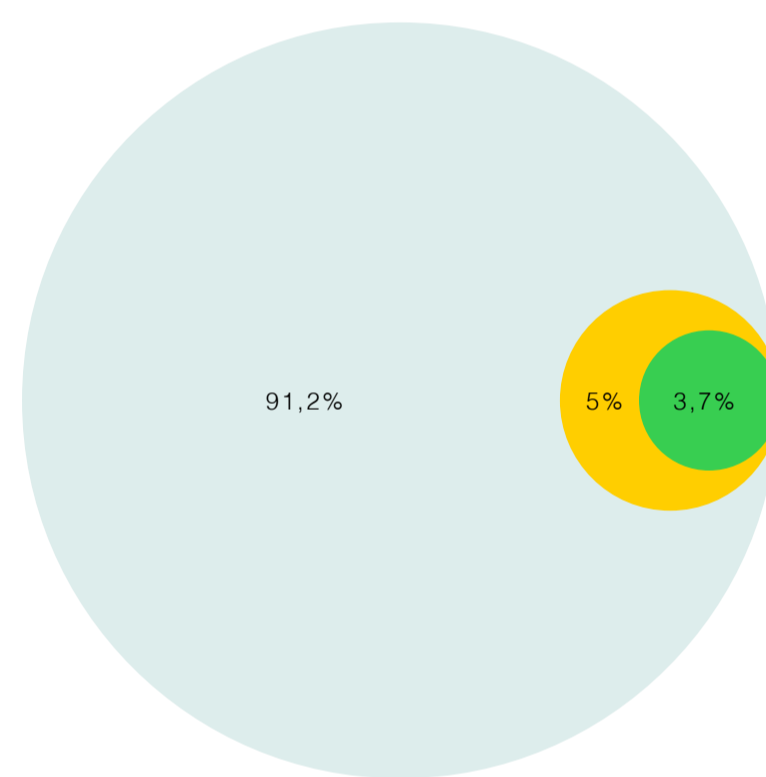
CANADA  
Mutek Montreal 2012



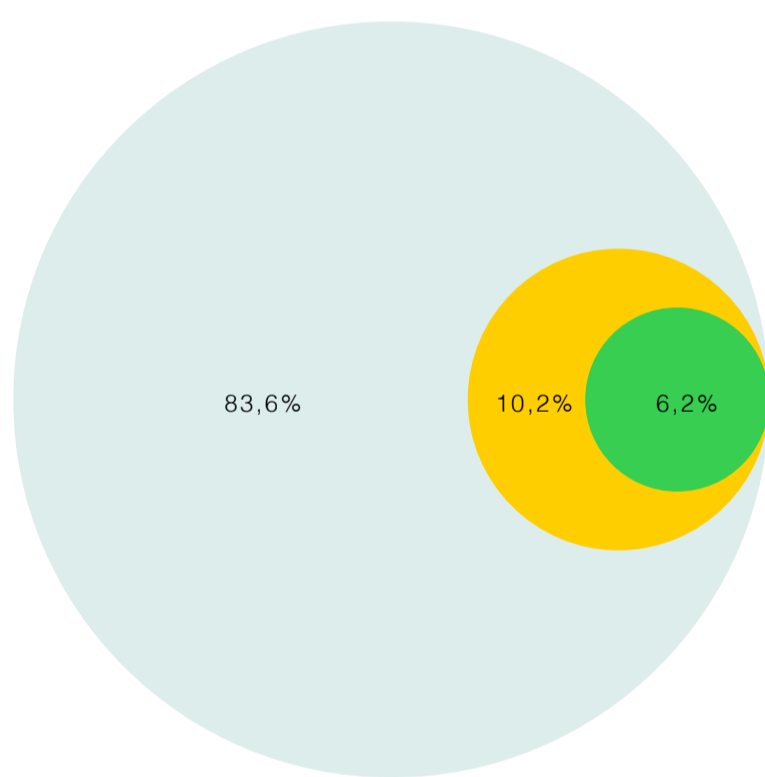
POLAND  
Les femmes s'en mêlent 2011  
Unsound 2012



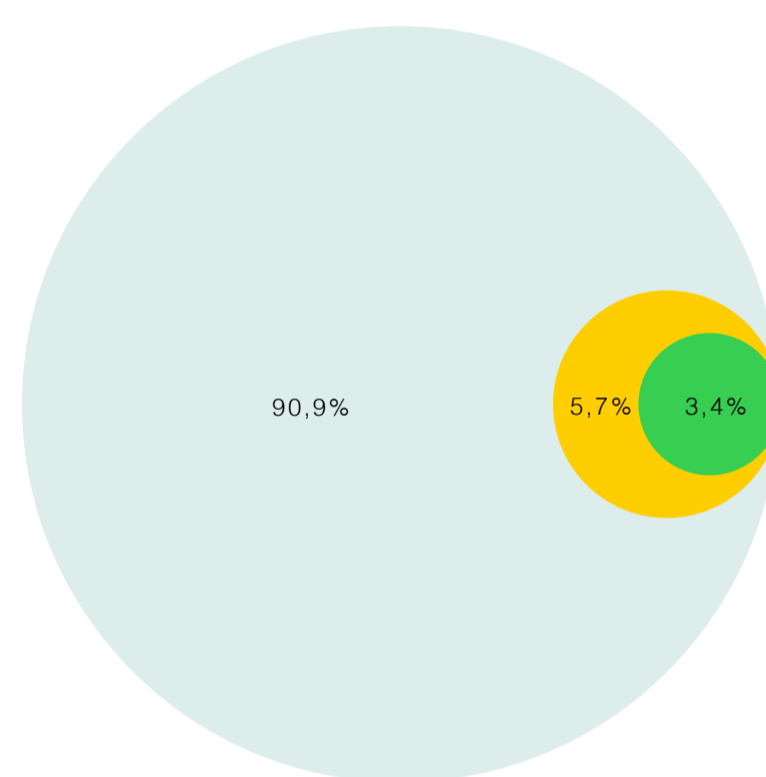
CROATIA  
LostTheory 2013



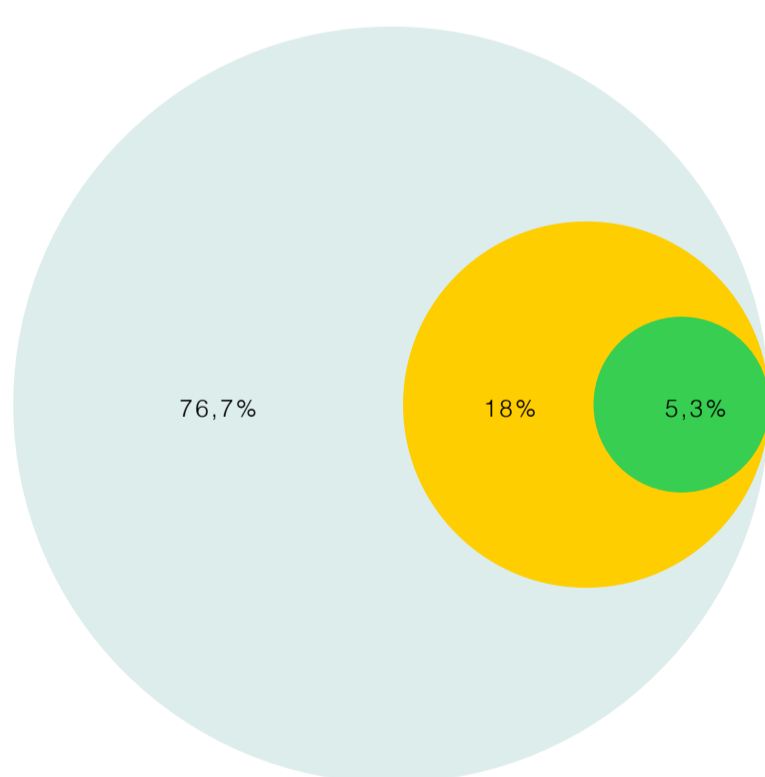
PORTUGAL  
Boom Festival 2012  
Neopop Festival 2012



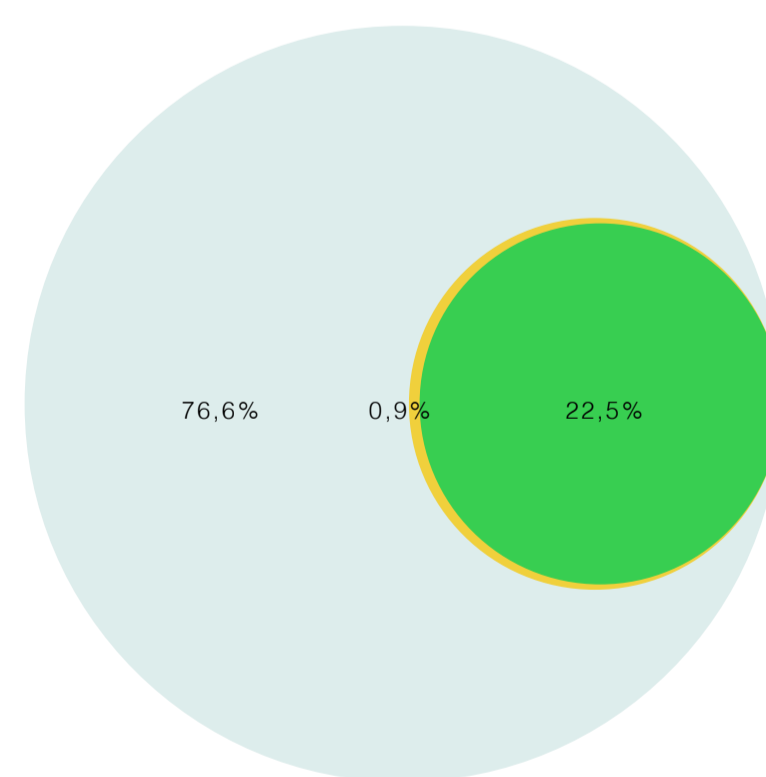
DENMARK  
Roskilde Festival 2011



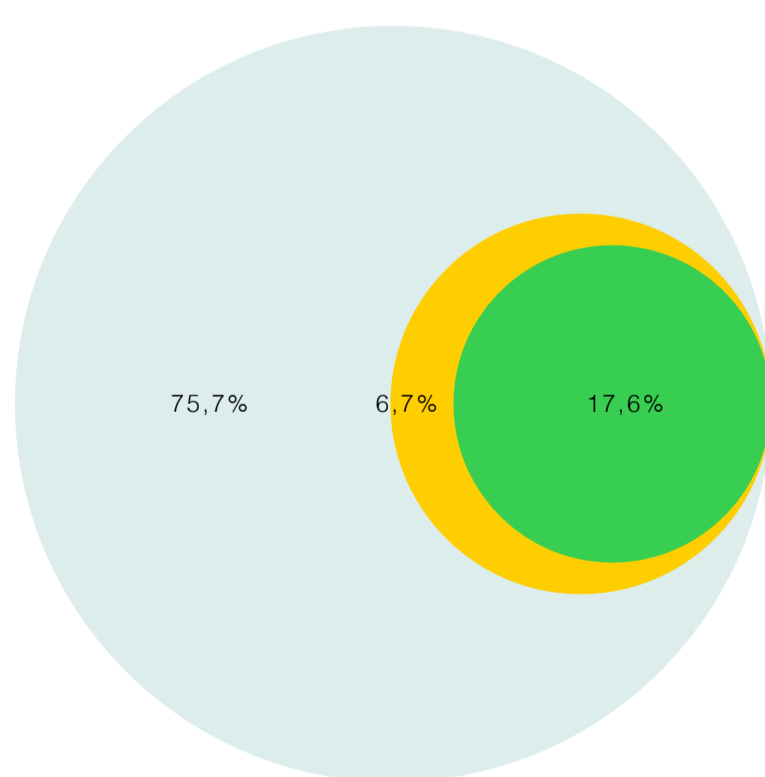
SPAIN  
Mutek 2013  
Sónar 2013



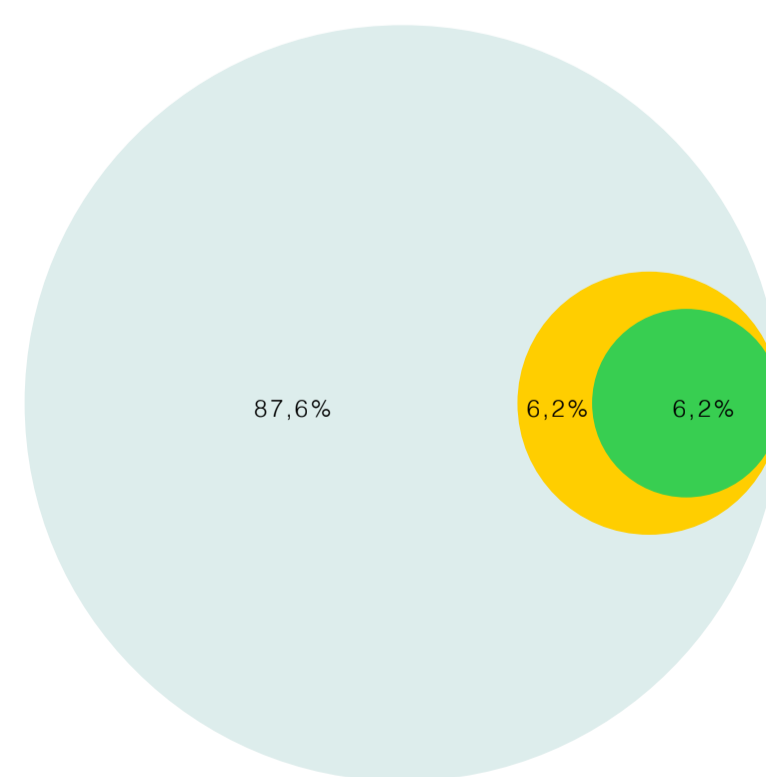
FINLAND  
Flow Festival 2012



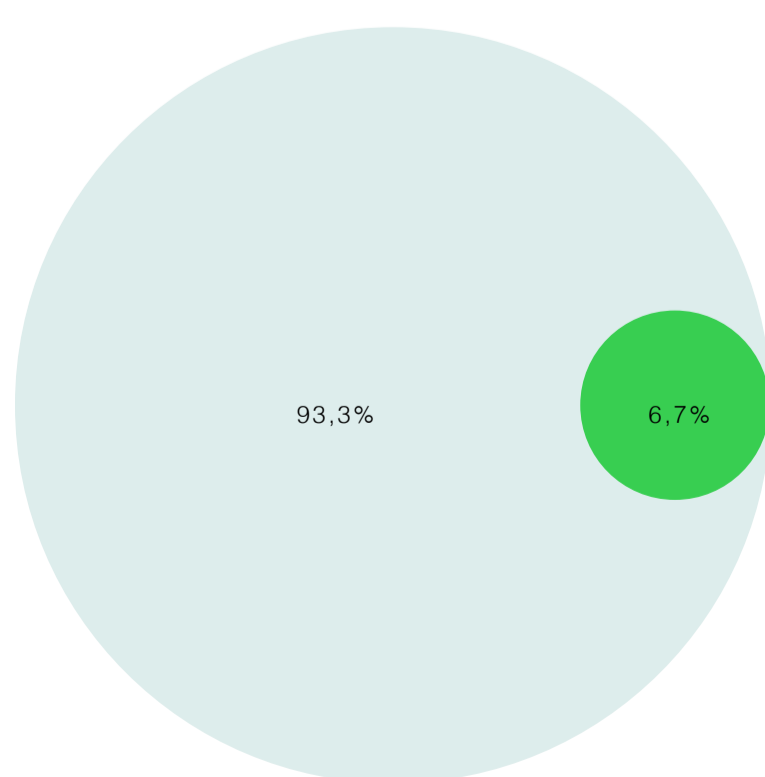
SWEDEN  
Volt Festival 2012 + 2013  
Norbergfestival 2012



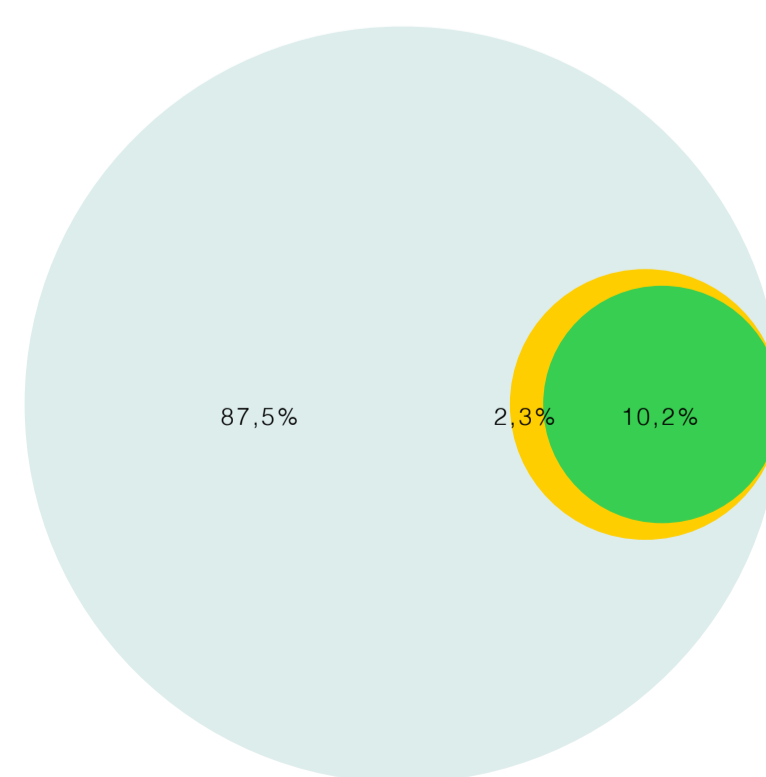
FRANCE  
Les femmes s'en mêlent 2013  
Les nuits sonores 2013



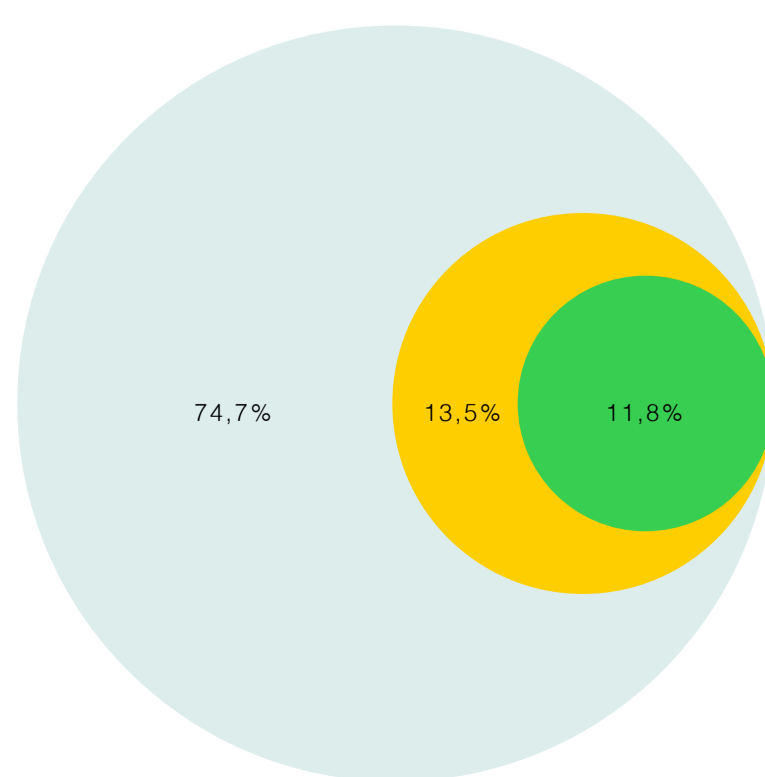
SWITZERLAND  
Electron Festival 2013



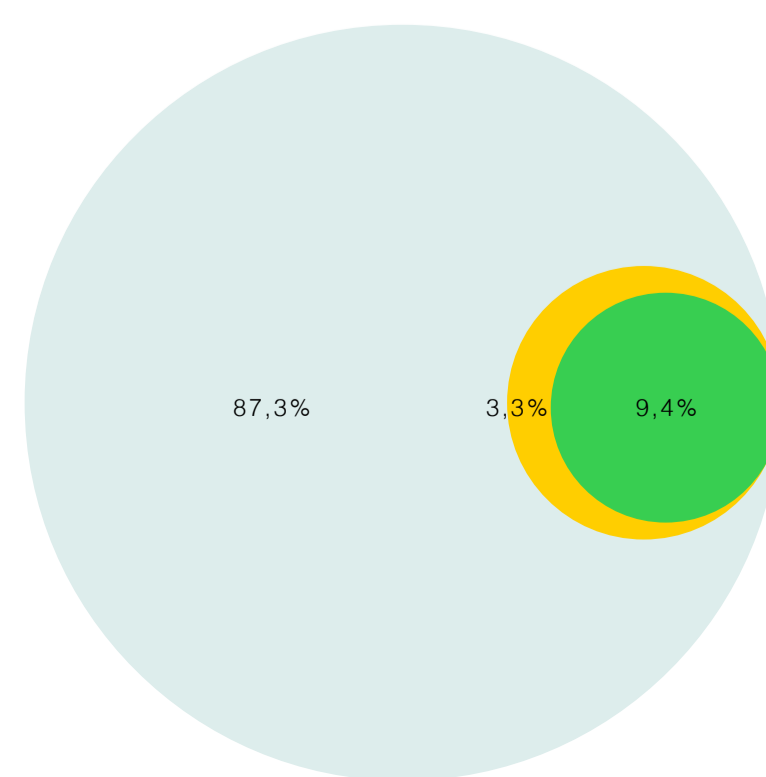
GEORGIA  
Unsound Tbilisi 2012



UNITED KINGDOM  
50 Years of Minimalism 2012  
De Montfort electroacoustic concerts 2010  
Electric Spring 2013  
Future Everything 2013  
Instal 2010  
Sonorities 2013  
Sound and Music 2010 & 2012  
Supersonic Festival 2012



GERMANY  
Berlin Festival 2012  
c/o Pop 2012  
CTM Festival 2013  
Frameworks Festival 2013  
Fusion Festival 2012  
Les femmes s'en mêlent 2011  
Mel!! Festival 2012  
Wax Treatment Africa Special 2012



USA  
Communikey 2013  
Electric Daisy Carnival New York 2012  
Movement 2013

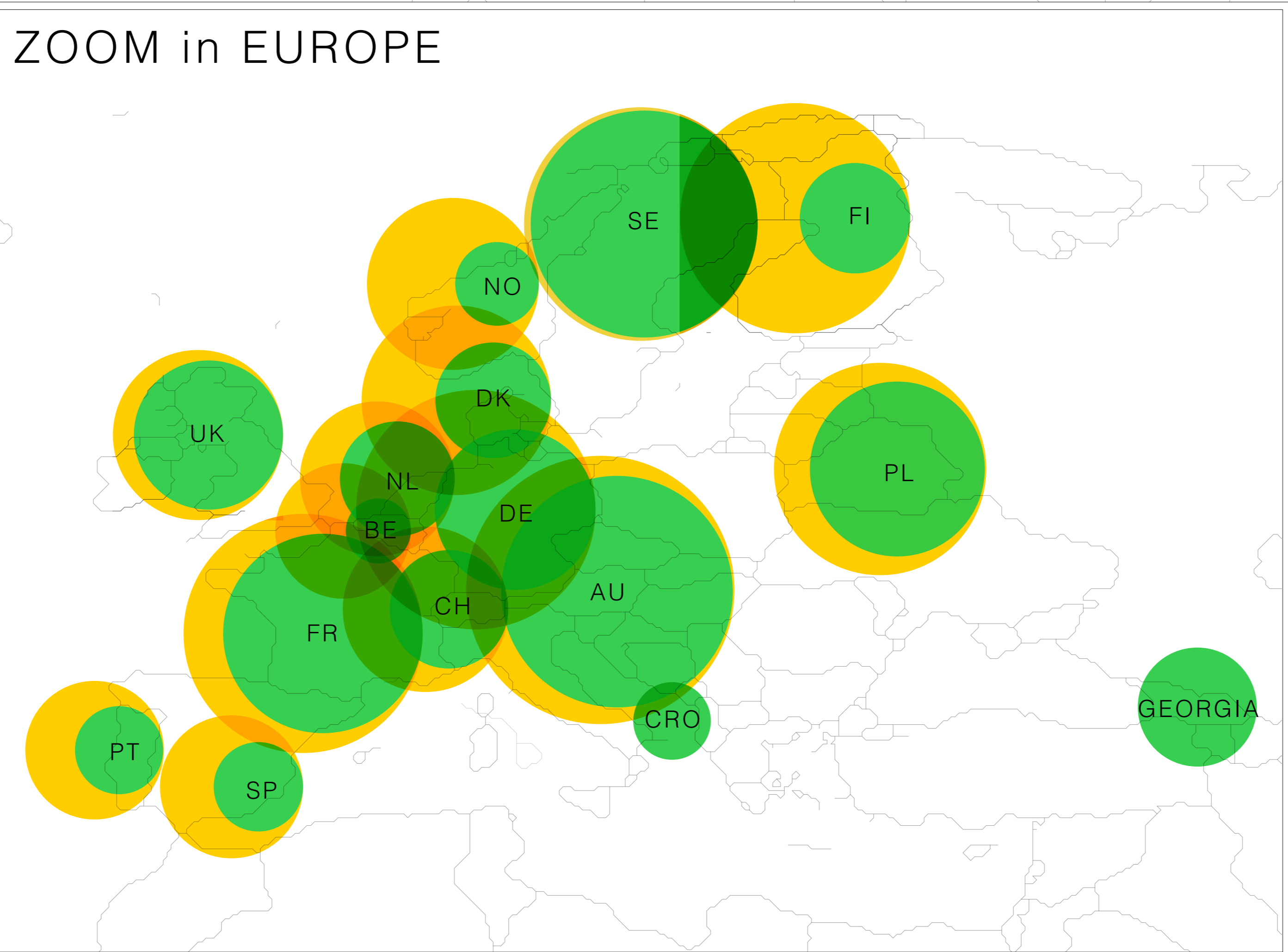
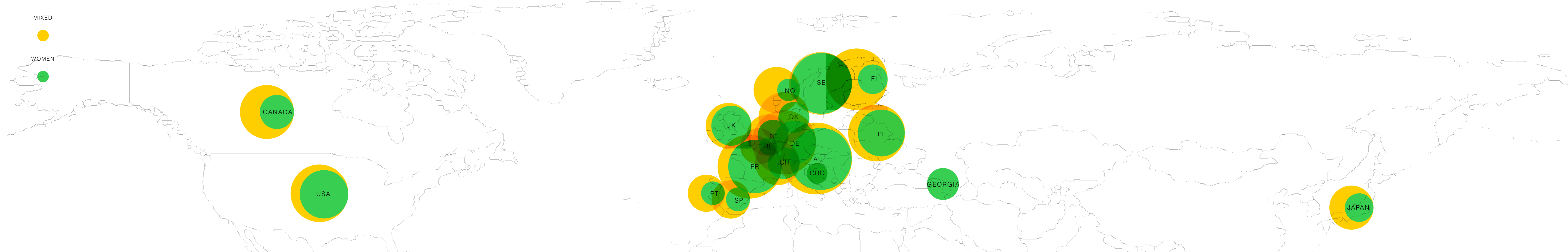
# WOMEN PARTICIPATION IN MUSIC FESTIVALS

Percentage represented by the area  
in each act performed at a festival:

MIXED



WOMEN





## **ANEXO 2**

### **GLOSARIO**

#### **AKA o A.K.A.**

Abreviatura que significa: 'También conocido como'. Usado para introducir alias, apodos, etc. y en el caso de la EDM para introducir el nombre artístico de los DJs.

#### **Battles**

Competiciones entre Djs dentro del hip hop que utilizan los platos (turntable) como instrumentos musicales.

#### **Break**

Ruptura del ritmo dentro de una misma pieza. Momento en que cambia el ritmo del tema. Es utilizado por las Djs para subir el volumen y exaltar al público.

#### **Branding**

Es un anglicismo empleado en mercadotecnia que hace referencia al proceso de hacer y construir una marca (en inglés, *brand equity*) mediante la administración estratégica del conjunto total de activos vinculados en forma directa o indirecta al nombre y/o símbolo (logotipo) que identifican a la marca influyendo en el valor de la marca, tanto para el cliente como para la empresa propietaria de la marca.

#### **Butch (& femme)**

Butch y femme son dos términos empleados frecuentemente en la subcultura lésbica y gay para describir la transformación queer de los roles de género tradicionales de la masculinidad y la feminidad. Femme también se emplea frecuentemente en la comunidad transgénero.

#### **DIY**

Abreviatura de "Do It Yourself", es decir "Hazlo tu mismo". Anglicismo utilizado primero por el movimiento punk en los años 80 y tras este por las Riot Grrrls en los años 90. Esta expresión se traduce en el rechazo al consumismo

materialista y capitalista imperante, al proclamar una política de autosuficiencia y artesanía a la hora de elaborar música, ropa, etc.

### **Drag King**

Un drag king es una mujer (por lo general) que se viste claramente con ropa de hombre y que hace una actuación teatral vestida de ese modo. Históricamente se puede distinguir entre el drag king y la mujer que hace imitaciones de un hombre. Desde 1850 existe la relación de la palabra drag con hombres vestidos de mujer, tanto en el teatro como a los hombres jóvenes que les gustaba llevar faldas. La imitación de hombres dentro del teatro se remonta a sus orígenes pero el personaje con pantalones se usaba más para enfatizar la feminidad que para imitar lo masculino. La mayoría de las imitaciones de hombres en el siglo XIX se basan en el papel del chico representando al sujeto masculino inmaduro.

Empezó a ser un fenómeno interesante a principios del siglo XX con actrices como Annie Hindley. Estas actrices iniciaron un continuo asalto a la naturalización de la masculinidad de los hombres y comenzaron a mostrar en público los signos y símbolos de una masculinidad femenina erotizada y a menudo (pero no siempre) politizada (Halberstam, 2008: 258 y 259).

### **Dress code**

Término inglés que significa: código de vestuario o vestimenta. Suele usarse en la promoción de eventos para sugerir al público disfrazarse en alusión a una fiesta temática.

### **Dyke o dike**

Este término es una jerga del inglés americano que la comunidad americana de lesbianas tomó como auto-designación. Tras los años 70 dejó de tener una alusión despectiva y logró un valor político positivo. Etimológicamente hablando parece que se desvincula de cualquier lengua clásica, siendo más cercana a la derivación del verbo “to dike”, que significa “vestirse impecablemente para propósitos sociales” o “diked out, vestirse de forma divertida”. De alguna manera posteriormente queda “dike” significando “una lesbiana vistiendo como hombre, particularmente traje formal de hombre”. Parece ser que habiendo sido



anteriormente un epíteto vulgar con connotaciones de auto-odio y vergüenza, actualmente las lesbianas militantes adoptan el término *dyke* como una insignia de rebelión contra los valores de una cultura heterosexista y de dominación masculina. (Dynes, 1991, pp. 335 - 336).

## **EP**

Abreviatura de 'Extended Play', traducido al español como 'reproducción extendida', se refiere a un formato de grabación musical, entre el single y el LP (long play) que comprende unos 20 o 25 minutos de duración y que puede presentarse tanto en vinilo como en disco compacto.

## **Flyer**

Esta palabra inglesa se puede traducir como 'volante propagandístico' y es un papel de tamaño pequeño, media cuartilla, utilizado con fines publicitarios y que suele distribuirse de mano en mano. En la actualidad esta cultura flyer en relación a la cultura de club se ha extendido a la difusión virtual vía redes sociales.

## **Genderfuck**

Es un término postmoderno usado para describir a una persona o performance que juega o literalmente "jode" (fuck), problematiza, o se burla de las imágenes normativas de género. Además, en el proceso de juego desestabiliza el binarismo de género y subvierte la lógica del paradigma sexo/género (Taylor, 2012a: 99).

## **Handbag**

Es un estilo de música House ("handbag House") que se suele escuchar en los locales gays. Algunas veces llamado diva House, el handbag es quizá el subgénero de la música House más comúnmente asociado con los club de baile gays más comerciales. El handbag se caracteriza por ser un estilo vocal rimbombante y cargado de emoción o sentimiento (soulful and bombastic) cantado por divas. Por su carácter jubiloso tiende a generar un sentimiento de himno, algún ejemplo famoso es 'I will survive', originalmente grabado por Gloria Gaynor en 1978 y muy seguido por la comunidad gay de todo el mundo.

Se cree que el término tiene su origen en el norte de Inglaterra, donde adquirió su nombre de los clubes de baile comerciales, donde presuntamente, grupos de chicas – estereotipadas como ravers poco auténticas de la escena de baile- se reunían y bailaban alrededor de sus bolsos en la pista de baile (de ahí el nombre). Así, el handbag tiene un sentido peyorativo cuando se habla entre ‘serios’ productores y consumidores de EDM al referirse al *mainstream* de la cultura rave y a la comercialización de la música House en los años 90. (Taylor, 2012: 191-192).

### **Happening**

Palabra inglesa que significa acontecimiento, ocurrencia, suceso. Es toda experiencia teatral que parte de la ecuación provocación-participación-improvisación. Tiene su origen en la década de 1950 y se considera una manifestación artística multidisciplinaria. Aunque se han relacionado con el pop-art y el movimiento hippie, los happenings se integran dentro del conjunto del llamado performance art.

### **Hip**

Es un anglicismo utilizado para designar una tendencia en el polo opuesto del *mainstream*. Alguien hip, es alguien que está muy ‘a la última’ (Véase Thornton, 1995).

### **Mainstream**

Anglicismo que significa ‘corriente principal’. Se utiliza este término para designar los gustos, pensamientos o preferencias predominantes dentro del arte o la música moderna de una sociedad y que alcanzan al público de masas por su gran comercialización.

### **MC**

Abreviatura de Master of Ceremonies -‘Maestro de ceremonias’-, en su origen tenía un papel de animador de la fiesta junto al Dj. Actualmente está asociado al papel de rapero mientras el Dj pincha.

**Label**

En el mundo de la música electrónica se usa extensamente para nombrar a un sello discográfico.

**Leftis**

En el argot urbanita internacional es una persona activista en el apoyo a la ideología de izquierdas.

**Live act**

Concierto o actuación en directo de un artista o grupo. También se utiliza la palabra -p.a.- que significa “public appearance” (aparición en público)

**Line up**

Dentro de la cultura Dj significa, el orden o aparición de los Djs y live acts. El programa de Djs que actuarán en un local. (Technodiccionario, edición 1996. *Revista Dance de Lux*).

**Performance**

Una performance o acción artística es una muestra escénica, muchas veces con un importante factor de improvisación, en la que la provocación o el asombro, así como el sentido de la estética, juegan un papel principal.

En la escena de esta investigación, es una variedad de actuaciones e interacciones con el público que un determinado grupo escenifica o lleva a cabo, especialmente relacionado con la temática de la fiesta.

**Photocall**

Es una sesión de fotos que se hace al público, y a las artistas, durante la fiesta. La intención es destacar los elementos distintivos de la temática de la fiesta, la gente disfrazada, el lado divertido de la escena, etc...

También puede tener connotaciones publicitarias, y en algunas fiestas se hace la sesión de fotos con un fondo publicitario de algún producto que ha patrocinado la fiesta.

**Ping pong**

Técnica entre dos Djs que consiste en pinchar un tema de forma coordinada alternativamente.

**Potluck**

Es una costumbre americana de hacer una fiesta o reunión donde se comparte comida. En la descripción de esta investigación, el sentido además es musical, pues la verdadera razón de la reunión es intercambiar y escuchar música.

**Queercore**

Es un movimiento cultural y social que surgió en Norteamérica a mediados de los años 80 en contextos musicales rock y punk principalmente como resistencia a las reglas heteronormativas y la cultura 'gay' establecida. Su activismo anti-asimilacionista se proyecta en una variedad de medios como la música, la literatura, las artes visuales o el cine que desarrollan desde principios punk como el DIY. Taylor (2008) identifica la sensibilidad queercore no solamente como 'juego' (Robert DeChaine, 1997) sino como una forma camp sofisticada que los artistas y seguidores usan para problematizar la lógica binarista heteronormativa de género.

**Rave**

Acontecimiento musical, reunión de músicos y djs que se realiza fuera del club o discoteca, en descampados, naves abandonadas, playas, etc... (Technodiccionario)

**Remix**

Remezcla de un tema, en el que se introducen nuevos ritmos, efectos, etc. En ocasiones el remix no tiene nada que ver con el original.

**Residente**

Término que se aplica a la Dj que trabaja habitualmente en un club.

**Riff**

Se refiere a un obstinato, que puede ser rítmico o melódico.

**Roster**

Este término se refiere a un conjunto de DJs que a menudo están afiliados con un particular agencia de contratación.

**Sample**

Un segmento de audio digital, parte de un track.

**Sampler**

Mecanismo para grabar, procesar y reproducir segmentos de audio digital.

**Set**

Una sesión de un Dj, un artista o un live act. (Thecnodiccionario)

**Scratch**

(Raspar o arañar), es una técnica donde se usa el vinilo (dentro del hip hop) con la mano sobre el tocadiscos para hacer ritmos.

**Streaming**

(Corriente, continuo, sin interrupción) es la distribución digital de material multimedia, archivo de video o audio, a través de internet mientras el usuario la consume en paralelo a la vez que se descarga, en un flujo continuo.

**Track**

Anglicismo usado para designar cada pista, canción que se pincha.

**Turnabalismo**

Es una técnica desarrollada por los Djs que usan los platos y vinilos como instrumentos musicales explotando la exhibición de pericia, velocidad y efectos con los mismos practicando el scratch.

## **Underground**

En la cultura de club se refiere al estado inicial que tiene cualquier género musical, antes de hacerse popular. Cuando una escena o género musical no es comercial, es minoritario y poco conocido se dice que es underground en contraposición al mainstream (corriente principal) cultural.

## **Vj**

Abreviatura de video-jockey. Realiza la misma función que un Dj, pero en lugar de mezclar sonidos, mezcla imágenes y las sincroniza con la música de la sala.

## **Warm up**

Preámbulo de la fiesta, tiempo destinado a ir calentando el ambiente, en el que suelen pinchar las djs más jóvenes y primerizas. Similar al concepto de “telonera”. (Technodiccionario, ed. 1996. *Revista Dance de Lux*)

## **ANEXO 3**

### **ENLACES INTERNET**

#### **REVISTAS DIGITALES – MÚSICA ELECTRÓNICA DANCE - CLUBBING**

Dancecult. Journal of electronic dance music culture:

<https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult/issue/archive>

XLR8R: <http://www.xlr8r.com/>

Resident Advisor: <http://www.residentadvisor.net/>

ClubbingSpain: <http://www.clubbingSpain.com/>

DjMag España: <http://www.djmag.es/>

DjMag Internacional: <http://www.djmag.com/dj-mag-issue>

Vicious Magazine: <http://www.viciousmagazine.com/>

Shejay: <http://www.shejay.net/>

Mixmag: <http://www.mixmag.net/>

Urbandeejay: <http://www.urbandeejays.net/>

TheDjList: <http://thedjlist.com/djs/>

#### **PLATAFORMAS DE MÚSICA ELECTRÓNICA**

Soundcloud: <https://soundcloud.com/stream>

Mixcloud: <http://www.mixcloud.com/>

#### **TIENDAS ONLINE ESPECIALIZADAS EN MÚSICA ELECTRÓNICA**

Beatport: <http://www.beatport.com/>

Junodownload: <http://www.junodownload.com/>

Discogs: <http://www.discogs.com/>

Whatpeopleplay: <http://www.whatpeopleplay.com>

Bandcamp: <https://bandcamp.com/>

Native Instruments: <http://www.native-instruments.com/es/> (Hardware y software para Djs)

## REVISTAS ONLINE SOBRE CULTURA LÉSBICA EN ESPAÑA

*MagLes Magazine, la única revista para lesbianas en España*

<http://www.maglesrevista.es/>

*Let's Guide*

<http://www.letsguidehome.com/>

Connectinggirls: <http://www.connectinggirls.com/v>

## REVISTAS ONLINE SOBRE CULTURA QUEER EN ESPAÑA

Parole de Queer: <http://paroledequeer.blogspot.com.es/>

Píkara Magazine: <http://www.pikaramagazine.com/>

## OTRAS FIESTAS LÉSBICAS

### Barcelona

Tarantina Party: <https://www.facebook.com/TarantinaParty>

Girlye Circuit: <http://www.girlyecircuit.net/2014/intro/circuit15>

Melón Party: <http://lamelonparty.blogspot.com.es/>

The Legend Party: <http://www.thelegendparty.com/>

Winner Festival: <https://www.facebook.com/winnerfestivalbcn>

### Madrid

Fulanita Vip Club: <http://www.fulanitadetal.com/v-i-p-club/>

Nosotrassomostodas: <http://www.nosotrassomostodas.com/>

Chuecas's Party: <https://www.facebook.com/pages/CHUECAS-PARTY/129042373776051>

### Gerona

Bollotronik: <http://bollotronik.blogspot.com.es/>

### Tarragona

Wena Oscena: <https://www.facebook.com/pages/Wena-Oscena/471453869556781>



## **Amsterdam**

Girlesque: <http://www.girlesque.nl/>

## **COLECTIVOS ESPAÑOLES CITADOS EN LOS CASOS DE ESTUDIO**

### ***LesFatales***

<https://www.facebook.com/lesfatales.bcn>

<https://lesfatalesbcn.wordpress.com/>

#### **Documentales online sobre este colectivo:**

*Les Nostres Donnes* (2013) – Publicado el 14 de diciembre de 2014 online:

[http://youtu.be/6Su\\_yFs1GJw](http://youtu.be/6Su_yFs1GJw)

Entrevista a Lesfatales por Marco Savo. (CAU D'ORELLA), 2012.

Online: <http://vimeo.com/51597837>

Documental sobre el local Nitsa: *Nitsa 94/96. El giro electrónico:*

[http://www.dailymotion.com/video/x27yku2\\_nitsa-94-96-el-giro-electronico\\_music](http://www.dailymotion.com/video/x27yku2_nitsa-94-96-el-giro-electronico_music)

(Consultado 20/01/15)

### ***Miss Moustache Electronicgirlparty***

[https://www.facebook.com/pages/MissMoustache-](https://www.facebook.com/pages/MissMoustache-Electronicgirlparty/188769687826070)

[Electronicgirlparty/188769687826070](https://www.facebook.com/pages/MissMoustache-Electronicgirlparty/188769687826070)

<https://girlmoustache.wordpress.com/afioco/>

## **LISTA DE DJS CITADAS EN LA TESIS**

### **Djs invitadas a *LesFatales* – Barcelona-**

MZ SUNDAY LUV – Berlín (Alemania)-

<http://mzsundayluv.com/>

<http://proudmagazine.de/artist-shoot-with-mz-sunday-luv/>

VICKY GROOVY – Valladolid/ Barcelona (España)

<https://soundcloud.com/vicky-groovy>

<http://www.residentadvisor.net/dj/vickygroovy/biography>

KATJA GUSTAFSSON Estocolomo (Suecia)

<https://soundcloud.com/katjagustafsson>

Dj RESCUE Grenoble (Francia)

<http://www.djrescue.fr/>

<https://soundcloud.com/djrescue>

MISS BROWN - Orleans (Francia)

<http://www.missbrownmusic.com/>

<https://soundcloud.com/dj-miss-brown>

CHROMA - Berlín (Alemania)

<https://soundcloud.com/chroma>

SANDRIEN – Amsterdam (Holanda)

<https://soundcloud.com/sandrien>

ELECTRIC INDIGO – Viena (Austria)

<http://indigo-inc.at/electrici.html>

<http://www.clubbingSpain.com/artistas/austria/electric-indigo.html>

<https://soundcloud.com/indigo>

<http://indigo-inc.at/>

<http://www.media-loca.com/electricindigo/biodisco>

ACID MARIA – Berlín (Alemania)

[https://soundcloud.com/dj\\_acid\\_maria](https://soundcloud.com/dj_acid_maria)

NIKI YRLA - Göteborg (Suecia)

<https://soundcloud.com/niki-yrla>

<http://www.neteretournepas2013.com/#!niki-yrla-/c8ns>

ANNI FROST – Madrid (España)

<https://soundcloud.com/annifrost>

<http://www.residentadvisor.net/dj/annifrost>

YLIA – Sevilla (España)

<https://soundcloud.com/yliia>

<http://www.mixcloud.com/yliabeat/>

### **Djs Residentes y fundadoras de *Lesfatales***

Rosario Dj: <http://soundcloud.com/dj-rosario>

Elektroduenda: <http://soundcloud.com/karolelektroduenda>

### **Djs Invitadas a Miss Moustache – Madrid-**

YASMIN GATE – Berlín

<http://www.yasmingate.com/#info>

<https://soundcloud.com/yasmin-gate>

SCARLETT ETIENNE – Londres

<https://soundcloud.com/scarlettmusic>

<http://www.residentadvisor.net/dj/scarlettetienne/biography>

DINAMITE DJ – Madrid/Berlín

<https://soundcloud.com/dinamite-dj>

<http://www.residentadvisor.net/dj/dinamite>

<http://www.clubbingSpain.com/artistas/espana/dinamite-dj.html>

XENIA BELIAYEVA – Hamburgo

<http://www.clubbingSpain.com/artistas/alemania/xenia-beliayeva.html>

<https://soundcloud.com/xenia-beliayeva>

[www.xenbel.net](http://www.xenbel.net)

CORA NOVOA - Barcelona

<http://www.residentadvisor.net/dj/coranovoa/biography>

<https://soundcloud.com/cora-novoa>

<http://www.coranovoa.com/>

DJ ALX – Amsterdam

<http://www.girlsque.nl/index.php>

KIM ANN FOXMAN – Nueva York

<https://soundcloud.com/kimannfoxman>

SILVIE LOTO – Italia

<https://soundcloud.com/silvieloto>

**Djs residentes de *Miss Moustache* - Madrid**

ANNI FROST

<https://soundcloud.com/search?q=anni%20frost>

INDIRA PAGANOTTO

<https://soundcloud.com/indirapaganotto>

**FOTÓGRAFAS**

***LesFatales***

Cristina Domenech: <https://crisdomenech.wordpress.com/>

Tea Guarascio: <http://teaguarascio.net/>

***Miss Moustache***

Afioco: <http://www.afioco.com/>

Encarni Lovexxx

**LOCALES PARA LAS FIESTAS DE LOS COLECTIVOS**

**Barcelona**

Sala KGB: <http://sala-kgb.es/>

Nitsa Club (Sala Apolo): <http://www.nitsa.com/>

Documental: *Nitsa 94/96 - El giro electrónico*: <http://dai.ly/x27yku2>

<http://www.nitsadocumental.com/>

## **Madrid**

Club Demodé: <https://www.facebook.com/ClubDemode?rf=161223883921975>

Sala Cool – Stardust: <https://www.facebook.com/stardustclub.madrid>

## **REDES DE MUJERES EN LA MÚSICA ELECTRÓNICA**

Female-Pressure (Viena-Austria): <http://www.femalepressure.net/>

Femme Fraktale (Berlín- Alemania): <http://femmefraktale.flavors.me/>

Girls gone vinyl (Detroit- USA): <http://www.girlsgonevinyl.com/>

Pinknoises (Washington-USA) : <http://www.analogtara.net/wp/>

Her Noise (Londres, UK): <http://hernoise.org/>

She Makes Noise (Madrid- España): <http://shemakesnoise.tumblr.com/>

Ladyfingers Dj (Melbourne - Australia): <http://www.ladyfingers.org.au/>

Twee Grrrls Club (Tokio- Japón): <https://www.facebook.com/TweeGrrrlsClub>

The Mahoyo Project (Johanesburgo – SurAfrica): <http://mahoyo.com/>

## **OTROS COLECTIVOS DE MUJERES DJS**

WOMAN ON WAX (USA): <http://www.womenonwax.com/wow/>

WOMAN BEAT (España): <https://www.facebook.com/WOMENBEATDJS>

GIRLS DJS ON TOUR (España): <https://www.facebook.com/DeliriaFestival>

