

‘Remezclas’ de las políticas de género en la música electrónica: cultura de club lesboqueer.

TERESA LÓPEZ CASTILLA

2016. *Cuadernos de Etnomusicología* Nº8

Palabras clave:	Música electrónica de baile (EDM), cultura de club, políticas de género, mujeres DJs.
Keywords:	Electronic Dance Music (EDM), Club culture, Gender Politics, Women DJs.

Cita recomendada:

López Castilla, Teresa. 2016. “‘Remezclas’ de las políticas de género en la música electrónica: cultura de club lesboqueer”. *Cuadernos de Etnomusicología*. Nº8. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

'REMEZCLAS' DE LAS POLÍTICAS DE GÉNERO EN LA MÚSICA ELECTRÓNICA: CULTURA DE CLUB LESBOQUEER

Teresa López Castilla

Resumen

La *electronic dance music* (EDM), término globalizador que abarca un compendio de múltiples géneros y subgéneros, enraíza su origen en la música disco dentro de la cultura *dance* a finales de los años 70. A partir de ahí y llegados los años 90, la escena de la música electrónica de baile -internacional y nacional- va creciendo gracias a la actividad cultural urbanita de las grandes ciudades, donde DJs/público interaccionan en los clubes generando múltiples significados identitarios. Sin embargo, aunque esta escena musical presuma de aperturismo, vanguardia y progresión cultural contemporánea no escapa a una industria musical (prensa, sellos, festivales...) demasiado masculinizada.

Por lo tanto, el objetivo de este artículo es desentrañar las políticas de género comprendidas en esta escena, donde se construyen significados identitarios en relación al cuerpo, el sexo o el género ya sea *comodificados* o resistentes a la cultura dominante. Con ayuda de la literatura académica angloamericana actual, adentrada en la sociología de la música, los estudios culturales y la musicología feminista/*queer* analizaremos las trayectorias que dichas políticas de género han desarrollado en la EDM y la cultura de club. Así mismo, veremos cómo en apenas un par de décadas están emergiendo una serie de colectivos, asociaciones, grupos de mujeres DJs, productoras, promotoras, investigadoras, etc. movilizadas por un pensamiento disidente y postfeminista contra esta exclusión masculinista de la escena de la música electrónica global. Estas resistencias contraculturales se muestran de diversa manera (redes de trabajo virtuales, festivales, fiestas temáticas, etc.) pero todas con el denominador común de la sororidad entre mujeres como principio activo en su lucha feminista.

Palabras clave: Música electrónica de baile (EDM), cultura de club, políticas de género, mujeres DJs

Abstract

Electronic Dance Music (EDM) is a globalizing term that includes several genres and subgenres and rooted within the 70's and 80's dance culture meanwhile Disco was on the top of popular music. Afterwards in the 90's, the Electronic dance music scene –International and national- was increasing thanks to the cultural nightlife activity in the big cities, where interaction of DJs/public was producing myriad identity meanings. Although this musical scene could be regarded open-minded, at the cutting-edge of contemporary culture often is falling within the musical industry's heteropatriarcal ideology.

Therefore the aim of this article will be unravel the gender politics enveloped in this scene, in which is created identity meanings related to the body, sex and gender either commodified or resistance to dominant culture. I will analyze the way that this politics have developed within EDM and club culture with the musical literature based on queer/feminist musicology, cultural studies and musical sociology. Likewise, I explain how in a few time an amount of all-women collectives, festivals, partys, and so on, are emerging. These initiatives related to electronic music are created by DJs, managers, producers, and so on who are fighting against the exclusion by masculinist musical industry and it mean a contracultural resistance based on networks with a common feminist point of view.

Keywords: Electronic Dance Music (EDM), Club culture, Gender Politics, Women DJs.

Introducción

Dada la vinculación que la música de baile (Disco, House) ha tenido históricamente con los grupos y colectivos sociales periféricos o marginales, es decir las minorías sexuales y étnicas, la cultura de club ha sido y es escenario de pluralidad y diversidad sexual, de género, clase, raza, etc. Y es que ineludiblemente, el entorno de club ofrece un espacio “de confort” muy favorable a la dispersión, a la expresión de imaginarios camp, al encuentro terrenal más fantasioso y, como veremos, a la producción de las identidades,

sexualidades y subjetividades múltiples. Con esta idea, autoras como Fiona Buckland han considerado como “un tercer espacio” el lugar donde los *clubbers queer*¹ -en Nueva York- configuran sus identidades en torno a la cultura de baile, mientras sugiere la existencia de un interés político hegemónico por controlar estos espacios en un afán de neutralizarlos y finalmente *comodificarlos* (Buckland 2002: 29). Esto pone de relieve la importancia que adquiere la cultura de club como un “espacio poderoso” donde no sólo se establecen mercados musicales, estéticas y modas, sino donde también se vehiculan y negocian las políticas de género de cualquier sociedad.

En efecto, los diferentes significados sociales (no solo de género, también de clase, nación o etnia) que se establecen en el contexto de la cultura de club están conectados inextricablemente al consumo y producción de la música. Es en ese intercambio entre oyentes e industria musical donde fluctúan las fuerzas de control y resistencia al dominio económico y a la normativa social e ideológica hegemónica. Como sugiere Richard Middleton, la mayoría de estilos de música popular desde el siglo XIX han generado controversia por subvertir el orden social establecido, principalmente aquellos géneros que surgieron para bailar y donde la letra precisamente no era lo más revolucionario².

En pleno siglo XXI podemos entender la música electrónica de baile (EDM) -donde lo que prima es el ritmo, la textura, la sensorialidad corpórea del sonido- como un metagénero idóneo para movilizar el sentimiento de comunidad y generar espacios llenos de significado sociopolítico. Sin duda, estas significaciones están presentes ahí donde música, cuerpo y sexualidad

¹ 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 es el carácter performativo del término *queer*, permitiéndole a la identidad una posibilidad de subversión, reapropiación y resignificación políticas. En este artículo sirve tanto como una herramienta crítica identitaria capaz de nombrar y desestabilizar concepciones culturales hegemónicas de género y sexo; 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. No obstante, para ampliar recomiendo la lectura de Beatriz Preciado, “Queer”: Historia De Una Palabra”, *Parole de queer* [<http://paroledequeer.blogspot.com.es/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-por.html>].

² Véase la entrada ‘Popular Music’ de Richard Middleton en el Oxford Music Online: “In these cases, however, lyric content is relatively unimportant to the political effects; and arguably the politics of most popular music have generally had more to do with its sounds, contexts and uses than with its words”.

se conectan en interacción con los sujetos, contribuyendo así a la construcción de sus identidades (DeNora 2000; Peraino 2006). Entonces, consideraremos que la función de la música en el ambiente del club se detiene en lo puramente físico y sensorial a la vez que incide directamente en los cuerpos que bailan de una forma afectiva. Es decir, y de acuerdo con Jodie Taylor, la música proporciona sinergias músico–sexuales que facilitan las conexiones identitarias entre los sujetos de forma individual y colectiva, y “It is this identificatory function of music that helps people make sense of who they are in the world, how they desire.” (Taylor 2012b: 606).

Este artículo³ nos ayudará a entender la música electrónica de baile como un mecanismo político dentro de la cultura de club, donde los oyentes negocian y configuran sus múltiples identidades y subjetividades (De Nora 2000). En concreto, partiremos del ámbito subcultural, pues “for both the heterosexual and queer subject, subcultural participation and stylistic modes of cultural production and consumption, including popular music, are critical mechanisms aiding in the construction and expression of identity” (Taylor 2013: 194).

Aunque encontramos algunos estudios angloamericanos recientes sobre subculturas de mujeres, queer y cultura de club desde una visión feminista (Buckland 2002; Hutton 2006; Pini 2001; Rief 2009, Halberstam 2006) no existe nada parecido en el contexto español, y aún menos si tomamos como objeto de estudio las subculturas de mujeres (lesboqueer) desde la perspectiva de género⁴.

³ Tanto los casos de estudio como parte de la discusión teórica usada en este artículo forman parte de mi tesis – *Música electrónica y Cultura de club: Un estudio postfeminista de la escena española*– defendida el 14 de septiembre de 2015 en la UNIRIOJA y que cito en la bibliografía.

⁴ La palabra “lesboqueer” me sirve para nombrar una tendencia específica de producción políticocultural dentro de la EDM y la cultura de club, no sólo por producirse al margen y en contraposición al circuito comercial lésbico y gay, sino también por centrarse y organizarse exclusivamente por mujeres lesbianas y afines a las identidades queer. Así, la conjunción del término queer con lesbiana lo propongo en el sentido que expresan algunas teóricas que han estudiado las subculturas de chicas queer norteamericanas, ya no sólo como una identidad sexual que sirva para articular sus subjetividades y deseos retando a la heteronormatividad dominante (Driver 2007: 28); sino también como una forma de expresar una feminidad queer y un feminismo cercano a las Riot Grrrl capaz de problematizar territorios de dominación masculina como es la cultura de club y el mundo DJ (Halberstam 2006: 12).

El texto que desarrollo en este artículo viene a contextualizar dichas subculturas proyectadas desde la escena *underground* de la música electrónica de baile nacional (Madrid y Barcelona). Esto servirá para poner de relieve, entre otras cuestiones, la existencia de una producción cultural alternativa dentro de esta escena musical cargada de significados identitarios disidentes a la cultura dominante.

Así, en una primera parte del texto estableceremos una génesis sobre la incidencia de las políticas de género en la cultura de club en escenarios anteriormente estudiados (colectivo gay y música disco) para poder entender así las particularidades que presenta la emergente subcultura lesboqueer en la escena electrónica. En una segunda parte, nos acercaremos al activismo emergente entre múltiples colectivos de mujeres Djs, productoras, managers, etc. relacionadas con la música electrónica en todo el mundo, fruto de la crítica y la necesidad de alternativas a la exclusión masculinista⁵ de la escena musical electrónica. Finalmente, esto explicará el empoderamiento creciente que existe en la actualidad en el ámbito de la producción musical, promoción, organización y visibilidad de la cultura de baile/club en la escena lesboqueer nacional e internacional.

La revisión crítica de la literatura musical encontrada (bibliografía académica específica, prensa especializada actual) junto al estudio etnográfico (casos de estudio como ejemplo del contexto español) nos lleva a dilucidar un campo de investigación abierto y en plena emergencia. Podemos decir así que el objeto de estudio de este texto amplía su ámbito de interés, oscilando su foco metodológico desde la musicología feminista contributiva a la musicología queer más ausente en el ámbito español⁶.

⁵ Utilizo esta expresión para subrayar cómo el uso de la tecnología en la música ha sido históricamente dirigida al dominio masculino por razones de género, mientras se han ido construyendo múltiples estereotipos negativos y excluyentes para la participación de las mujeres en éste ámbito tecnomusical (Amico 2001; Rodgers 2010).

⁶ Podemos considerar estudios referentes de la musicología feminista nacional los textos de Pilar Ramos (2003) y Laura Viñuela (2003) ambos trascendiendo la perspectiva contributiva y cercanos a la visión crítica de la actividad musical de las mujeres. Y en relación a la musicología queer cabe anotar las contribuciones recientes de Maria Palacios "Feminismos expandidos, queer y poscoloniales en la musicología histórica" (2013) y de Llorián García "Musicología queer: (in)visibilización, performatividad, apropiación y diferencia. Nuevas epistemologías para una musicología post-identitaria" (2012).

La “letra pequeña” de la música Dance en la cultura de club

(...) La música electrónica siempre ha sido utilizada como un vehículo para expresar la transgresión sexual, como un medio para transformar lo social. Como el aspecto más visible de esta historia mayormente invisible, la música disco usó los sonidos fantásticos de la nueva maquinaria para imaginar el mundo feliz de la sexualidad.

Peter Shapiro (2012: 163)

Podemos pensar que la EDM (Electronic Dance Music)⁷, al igual que otros géneros de la música popular, ha ejercido y ejerce cierto poder en la producción cultural y en la movilización político-sexual de los sujetos que la producen y consumen⁸. Tal vez, por un cierto miedo encubierto en esta potencial “amenaza”, la cultura de baile y sus lugares de encuentro han sido punto de mira para la cultura hegemónica en un intento de neutralizarla. Por ejemplo, Sarah Thornton sugiere que

La cultura de la discoteca ha sido en general ignorada por los periodistas de la industria de la música porque la discoteca ha sido percibida hasta hoy como parte de la industria del entretenimiento, o en su defecto (cuando sí se la incluye dentro del campo de la industria musical), como espacio de consumo antes que como espacio de producción cultural real y efectiva (citado en Shapiro 2012: 27, N. Del T.).

⁷ Estas siglas no definen ningún estilo musical concreto, la EDM supone un compendio de estilos que emergen del House y el Techno. Algunos autores (Blánquez 2012; Rietveld 2013) coinciden en que la popularización a escala masiva de la EDM en la actualidad responde a criterios de comercio y perjudica el entorno de calidad en la música electrónica de baile en general. En este artículo estas siglas se acercan definitivamente a la consideración primera del término, anterior a esta absorción del *mainstream* globalizador. De esta forma es como la entienden los colectivos de mujeres Djs nacionales e internacionales que aparecen en este texto y que promueven escenas subculturales de música electrónica en ambientes lesboqueer.

⁸ El debate sobre la influencia de los medios y la industria musical en la producción cultural se ha visto enriquecido por diferentes autores culturales, entre otros Keith Negus argumenta que ‘la industria produce cultura al igual que la cultura produce industria’ ya que aunque existan estructuras organizadas con intención de negocio sobre algún tipo de música, si no existe una recepción o no se crea conocimiento alrededor de esa estructura no funciona en el mercado y en la producción cultural (1998). Esta forma de construir ‘realidad’ formaría parte de la estrategia corporativa de la industria musical a través de la llamada ‘técnica de la gestión del portafolio’ gracias a lo cual “staff, artists and investment directly intersect with the deployment of a particular type of knowledge which is used to understand the world” (Negus1998: 376).

Este tema es más complejo de lo que se pueda plantear en este artículo, para lo cual remito a *The Cultural Industries* (David Hesmondhalgh 2012, 3ª Ed.) así como *The Ashgate Research Companion to Popular musicology* (Derek B. Scott, Ed., 2009), en Part 7: The Music Industry and Globalization.

Puede que en realidad la desconsideración y el rechazo a la música *dance* surja de ese pánico moral vertido sobre esta cultura amenazadora, en definitiva por fomentar en su origen el “espíritu de comunidad” que la ha acompañado siempre. La música disco, en el origen de la música *dance*, se ha caracterizado por este sentir comunitario y por extensión, la música electrónica de baile pensada y producida para bailar no ha permanecido al margen de esta colectividad. Y donde hay colectividad hay un potencial para la expresión de la diversidad étnica, de clase y sexual. Como dice Taylor “music is essential for the collective social expression of sexual difference. It can be a healing, structuring and empowering form of expression for all sexual minority communities” (2012a: 176). Judith Peraino (2006: 153) parece convincente al aplicar el concepto de “tecnologías de producción” de M. Foucault en la construcción de la subjetividad que gays y lesbianas feministas llevaron a cabo a través de la música disco y la “women’s music” respectivamente. Esta modificación de actitudes sociopolíticas de estos grupos identitarios minoritarios se gestionó a través de sellos de grabación independientes distribuidos de forma *underground* en un momento (años 70) en el que la industria musical emergía como un monstruo capitalista a través de dos grandes sellos (CBS y Warner-Elektra- Atlantic [WEA]) que copaban el mercado y homogeneizaban las emisoras de radio. Como señala Peraino, los “espacios comunales” de ambos colectivos se formaron en torno a los conciertos y festivales para la “women’s music” de lesbianas; y de las discotecas y clubes para los gays (2006: 154).

Sin duda, este potencial de acción e influencia político-social de la (sub)cultura de baile ha supuesto un arma de doble filo. Por un lado ha sido un lugar contracultural combativo y propicio para la expresión identitaria de las minorías sexuales, pero por otro y al mismo tiempo, objetivo de control y comercialización para la cultura dominante que generalmente encuentra en la música popular de cualquier estilo un vehículo de homogenización musical y normatividad ideológica para las masas⁹. Y es que, siguiendo con el origen de

⁹ De acuerdo con Negus la comunicación de la experiencia musical se ve influida por la producción industrial, el contexto político, y las condiciones sociales, pues “are of critical importance for how we understand cultural creativity” (2008: 7). Y precisamente este

la música dance, “for many urban gay men, disco music became a determining factor in their experience of community and communal identity –an identity that, through disco music, became more evident in mass culture in general” (Peraino 2006: 176).

Bajo el lema “si no puedes con tu enemigo, únete a él”, podríamos decir que el *mainstream* ha absorbido las subculturas más radicales o subversivas en la historia de la música popular neutralizando así su poder disruptivo y disidente¹⁰. Es lo que aconteció por ejemplo con la música Disco a finales de los años 70 cuando pasó de ser un género *underground* enraizado en la música “negra” y unido a la liberación del colectivo gay¹¹, a formar parte de la cultura de masas gracias a las caderas de John Travolta al ritmo de “Stayin’ Alive” (Bee Gees) en la película *Fiebre del sábado noche* (1977). Sin duda la “amenaza” homoerótica de una música puramente corporal y proveniente de estratos minoritarios raciales y sexuales pudo ser motivo suficiente para que la música Disco comenzara su proceso de “heterosexualización normativa” por parte del *mainstream*, detonando así su poder subversivo primigenio. Cuando el Disco empezó a ser percibido como un mercado de masas, muchos empresarios de locales lo asumieron para promover la masculinidad heterosexual patriarcal. Sin duda el personaje de John Travolta, supuso una reapropiación de la pista de baile por la cultura hetero masculina, considerándola como un espacio donde los hombres se exhibían “como pavos emplumados” en el cortejo de su pareja (Lawrence 2011: 241). De esta forma, la música disco considerada por los fans del rock¹² como una enfermedad y

componente experiencial es el que le otorga valor a la música popular como mecanismo de producción cultural y contracultural.

¹⁰ Kembrew McLeod (2001: 62). afirma que la música disco emergió en los Estados Unidos en los 70 desde las subculturas de negros y gays llegando a ser un ‘fenómeno de culto’, aunque rápidamente quedara absorbido y ‘alienado’ por el mainstream del rock blanco.

¹¹ Peter Shapiro explica que la música Disco ha sido la banda sonora de la liberación gay americana por la simbiosis ideológica con los movimientos por los derechos civiles y el *Black Power* de principios de los años 60 que “no sólo infundieron inspiración e ímpetu al movimiento por la liberación gay, sino que además lo dotaron de los principios para una estructura básica y de las consignas y modelos para la lucha comunitaria” (2012: 221).

¹² Recordemos la campaña ‘disco sucks’, iniciada con el ‘Disco Demolition Night’ que tuvo lugar en Chicago en 1979 aludiendo a propósitos consumistas y hedonistas (valores contrarios a la ‘autenticidad’ del rock) para acabar con esta música. 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

una infección musical feminizante y homogeneizadora pasó a ser “monolítica” y hegemónica gracias al ansia comercial de la industria musical (Peraino 2006: 178).

Pero la resignificación político-social de la música electrónica de baile tras la apropiación del *mainstream* no solamente incide en la sexualidad, sino que a menudo recae también en la clase y la raza, pues

Much of the electronic/dance music that became popular among White American and British youths was derived from largely Black, urban, and sometimes gay communities. The act of changing genre names (for instance, from house to techno) can be seen as an act of resignifying the “otherness” of the original name, to give it a meaning that is less associated with Blackness and is rearticulated as a universal, global music (McLeod 2001: 71).

También Peter Shapiro observa agudamente que la música Disco “blanqueó” su origen racial, sanguíneo y sudoroso después de su caída en Norteamérica y al llegar a Europa ya en los años 80, donde revivió gracias a los ritmos más maquínicos y “antinaturales” del Eurodisco, el Hi-NRG o el Italo Disco¹³ (2012: 162). Esta idea, por otro lado, abre una brecha muy interesante para considerar que la mecanización cibernética que transformó la música Disco daba paso a la “artificialidad” vs “naturalidad”. Estos antagónicos abrían el discurso de “autenticidad”¹⁴ asociado al rock y por tanto al rechazo sobre una música que usa principalmente medios tecnológicos para producirse. Pero también, acentuaba la fisicalidad del género, sujeto al flujo continuo de un “beat” cuadrado y fabricado para no permitir que el cuerpo se parara en la pista, como un robot que obedece a una pulsión maquínica. Tal vez con la idea de un cuerpo en un mundo “postgenérico”, como diría Donna Haraway (1984),

de Ankara probaron que escuchar música Disco volvía sordos a los cerdos y homosexuales a los ratones” (Brewster y Broughton 2006: 312-313).

¹³ Este momento de reapropiación marcó la línea de otros subgéneros musicales del Disco como éstos, considerados en palabras de Richard Dyer como una forma musical con un ritmo percusivo acelerado que evocaba el ‘falocentrismo’ del rock y que se desprendía definitivamente del espíritu queer del Disco primigenio *underground* (1979).

¹⁴ Scott Dereck (2009) en la Introducción a *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology* hace un repaso a través de varios autores sobre este discurso en la música popular. Así, por ejemplo 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 2009: 17). Por otro lado Sarah Thornton (1995: 4) sugiere que las llamadas ‘culturas disc’ se pronuncian dentro de la cultura de club para diferenciar que la grabación ‘es el original’ intercambiado su status en relación a la interpretación en directo.

se pueda transcender la “ideología biológico-determinista” que tanto ha perjudicado a las minorías raciales y sexuales, y en definitiva a la diferencia de lo heterosexual, masculino, blanco y de clase media occidental.

Pensar que la música Disco definitivamente acabó con la jerarquización de los roles sexuales en la pista de baile nos lleva a hilar la idea del “cuerpo postgenérico” de Haraway en una nueva cultura de baile donde dicho cuerpo, más sexualizado que nunca, trasciende sus genitales. Esta idea ya la apuntó el influyente Richard Dyer (In defense of Disco, 1979) para argumentar que la música Disco apelaba “al erotismo de todo el cuerpo” gracias al continuo rítmico sugerente para ambos sexos (mujeres y hombres gays) y no solamente confinado al falo. Esta disposición a la fisicalidad del ritmo en la música Disco explica según Dyer que haya sido un género acogido y adoptado por gays y mujeres principalmente pues “disco’s interplay of rhythm and melody, its foregrounding of its own status as a material source of physical pleasure, offers the dancer/listener access to a polymorphous experience of the body whose pleasure is not confined in simple gender terms” (Gilbert y Pearson 1999: 100). De esta forma Dyer presentaba la posibilidad de que el Disco definitivamente deconstruiría la oposición entre masculinidad y feminidad.

Esta consideración, en términos de política sexual, puede ser clave para contemplar la música de baile como un bastión importante en la desmarginalización de las minorías sexuales al romper con los binarismos de género. Como sugieren Gilbert y Pearson, a través de la lógica queer de Judith Butler, “the task is not either to reject or reverse terms or distinctions produced by the dominant discourses, but to *deconstruct* them, in doing so problematizing the terms themselves” (1999: 103).

Para resumir esta cuestión podríamos decir que la música “no hace” al sujeto de una forma homóloga, sino que, parafraseando a Althusser, lo interpela permitiéndole la experiencia individual y colectiva, para negociar y asignar así múltiples significados alrededor de esa experiencia musical (citado en Pelinski 1998). De esta forma, como “agente estético” nuestra subjetividad es “mutable” y su consecución es crearnos a nosotros mismos como “una obra de arte” (Taylor 2012a: 44). Con esta misma idea Fiona Buckland señala que

“identity is not fixed, but tied to movement and its context. Actors made interventions in their self-fashioning through social improvised dancing: identity is continuous, creative act of world-making (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.

Este concepto es clave para entender la importancia que adquiere la música electrónica de baile dentro de la cultura de club lesboqueer 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. De acuerdo con Alice O’Grady, las escenas de club *underground* permiten “espacios de juego” corporal y emocional con profundas implicaciones socio-culturales. Así, este marco “It provides a space for and a potential pathway towards a way of “being in the world” that resists fixity, embraces possibilities and offers the promise of mutuality” (O’Grady 2012: 88).

La música electrónica ofrece varios puntos de acción (cabina, pista de baile) donde el cuerpo “sexuado” y performativo es el protagonista de un complot intencionadamente sensorial y libidinoso, pero capaz de alcanzar estados transcendentales y espirituales gracias a la interacción Dj/público. 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, y drogas)¹⁵ favorable a la expresión subjetiva desinhibida y a la fantasía del deseo sexual en “maridaje” con la música. De esta forma la noción de “subjuntividad”, “el ¿Y si..?” de los espacios *underground* liminales se hace posible, pues el juego y la performatividad abren paso a la creatividad y la crítica social que se extiende más allá del espacio y el tiempo físico de la fiesta (O’Grady 2012: 89).

¹⁵ Aunque se ha admitido que cada género musical se asocia a un consumo concreto de droga (Rief 2009; Perrone, “Drugs” en New Grove), la electrónica ha sido por antonomasia estigmatizada por el consumo de drogas de diseño alucinógeno. Sin embargo, otros autores han considerado que “el concepto de consumo ‘drogas’ es arbitrario y culturalmente específico” (citado en Gilbert y Pearson 1999: 137).

Ellas... y la cultura dance

Aunque la escena de la música electrónica ha presumido de ser más abierta y flexible que otras escenas, estereotipadamente más marcadas por cuestiones de género (rock, pop), lo cierto es que finalmente se ha desarrollado como un terreno mayoritariamente de dominación masculina. Y es que la consideración social hacia la participación femenina en la producción y consumo cultural pocas veces ha salido ventajosa. Como apunta Sarah Thornton

Even among youth cultures exist a double articulation of unfavourable and feminine. Other underestimated cultures are characterized as feminine, and girls cultures are depreciated as imitative and passive. Authentic culture is, against, depicted in terms of male or gender-free, and remain as a privilege of the boys (1995: 104-106)

Para empezar no podemos obviar que la historia de la tecnología (digital) se ha construido socialmente como instrumentos masculinos y dominio de los hombres (Amico 2001; Rodgers 2010). Y partiendo de esta premisa, podemos explicarnos que exista esa falta notoria y constante en la cultura de club de mujeres Djs, productoras, y managers, salvo raras excepciones. Sorprende por ejemplo que en el documental que hizo la directora Lara Lee en 1998 sobre la historia de la música electrónica *-Modulations. Cinema for the Ear-* no asome siquiera el nombre de pioneras tan relevantes como Delia Derbyshire o Daphne Oram, entre otras¹⁶.

Como afirma McLeod, “the overwhelming majority of the rave promoters, DJs, and musical artists in the electronic/dance music scenes in the late 1980s and the 1990s were male”. De esta forma, admite que esta posición de poder que han mantenido en estas escenas haya sido clave “in controlling the discourse and classification systems that structure these scenes” (McLeod 2001: 73). Probablemente esto explique por qué las mujeres han quedado al margen de estos círculos de poder cultural y podamos entender así la ausencia y silencio de las mismas en los circuitos oficiales de la cultura de club. De esta

¹⁶ Véase: “10 Female Electronica Pioneers You Should Know”, *Pulse*: <http://pulseradio.net/articles/2015/03/10-female-electronica-pioneers-you-should-know> (Consultado: 4/06/16).

Mientras escribo este artículo he conocido la existencia del *Deep Minimalism festival* organizado por primera vez en el *Southbank* de Londres entre los días 24-26 de junio de 2016 con la intención de homenajear a estas pioneras de la música electrónica (Allan 2016).

forma, las mujeres han sido minimizadas en el relato sociocultural de esta historia; tanto en la pista de baile como consumidoras, y en la zona de producción sonora como DJs. Sin embargo, es tarea nuestra actualizar el relato de sus presencias, para analizar sus particularidades y así entender las diferencias con sus pares masculinos en la escena electrónica.

Aún encontramos discursos contrarios a admitir esta desigualdad perpetuada en la EDM, que se niegan a reconocer la existencia de sexismo en la escena electrónica. Algunos¹⁷ argumentan que las mujeres están lejos de los gustos musicales electrónicos, pues se interesan poco por estos géneros. Esto explicaría su menor presencia a nivel profesional, es decir que haya menos mujeres DJs y por lo tanto menos demanda de las mismas en festivales, clubes, etc. Sin duda estos discursos no sólo niegan una desigualdad histórica, sino que eliminan la necesidad de denunciarla en la actualidad desde cualquier activismo feminista posible. Pero, se admita o no, las asociaciones entre tecnologías y masculinidad han 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). Por otro lado, Gavanas y Reitsamer argumentan que

This scarcity of women artists originates partly in the gendered social construction of thecnology and partly in the onformal character of working envirointments and social networks in electronic dance music cultures, dominated by images of male artist/musicians/producer/entrepeneur and the sexualizes images of (young) women (2013: 54).

En efecto, hay múltiples testimonios que desprenden esta consideración diferenciada entre mujeres y hombres DJs. Así, no es nuevo que la configuración identitaria de las mujeres parezca ir unida a la representación de su imagen corporal. Autoras como Rebekah Farrugia (2012) han analizado la sexualización a la que se someten o ven sometidas las mujeres DJs por la industria musical y el público en la escena de la música electrónica. Aunque

¹⁷ Podemos sacar nuestras propias conclusiones al respecto leyendo los comentarios que se desprenden de los usuarios tras el video que ha publicado recientemente *Playgroundmagazine* sobre la brecha de género existente en la música electrónica, en: <https://www.facebook.com/PlayGroundMag/videos/1153367534703121/> (Consultado: 26/05/16)

Farrugia distingue tres imágenes diferenciadas (*T-Shirt*, *Dyke* y *Sex Kitten*) sexualizadas en grado diferente, termina concluyendo que todas estas representaciones conviven bajo la misma presión masculinizada en la escena de la EDM. Por ejemplo, en relación a la imagen de DJ más sexualizada de todas, la *Sex Kitten*, refiere que “while the sex kitten image may signify to some degree women’s power and control over their representations, it also signifies the limits of women’s power both within and beyond EDM culture” (Farrugia 2012: 62). Sin duda, estas representaciones elegidas o impuestas por la cultura masculinista dominante, no dejan de ser problemáticas cuando en pleno siglo XXI la mayoría de las DJs a nivel internacional intentan abrirse camino por sus habilidades técnicas, más allá de su belleza y encanto personal. Sin embargo existen numerosos casos en los que se señala la obstinada sexualización. Por ejemplo Aurora Mitchell (2016) denuncia en un artículo reciente cómo un DJ de Estados Unidos, Justin James, “posteaba” en su Facebook bajo el lema “Apoyo a las mujeres DJs” una lista con requerimientos ridículos para contratar a mujeres DJs que incluía la talla específica, altura, y ser propietaria de una cuenta en Instagram.

Al hilo de lo que apuntaba más arriba sobre la devaluación de la cultura de “chicas” y en relación al público femenino, hay observaciones interesantes que nos llevan a pensar en cierta estigmatización y desprestigio cultural cuando se han asignado nombres a subgéneros de la música dance con marcas de género. Es el ejemplo del llamado *handbag* (una especie de House “pistero”), término que tiene su origen en el norte de Inglaterra, donde adquirió su nombre de los clubes de baile comerciales. Presuntamente en esa zona 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).

La autora Alice Echols (2010) piensa que cuando la música Disco pasó del *underground* a introducirse en el pop¹⁸ comercial se convirtió, no sólo en “soul sin alma”, sino también en música de chicas. De esta forma, el Disco quedó demonizado y relegado a música femenina, gay y negra, centrada más en el *beat* (pulso) irracional del sonido¹⁹ que en el orden lógico que canonizaba el rock (Shapiro 2012: 138). Sin embargo, Echols también sugiere que la música Disco no fue tan favorable para la liberación de las mujeres, pues las redujo a “juguetes sexuales”, tal y como quedaban representadas a través de las Disco Divas negras (Echols 2010: 74).

Por otro lado, al reflexionar sobre esta visión androcéntrica del espacio de ocio público en la cultura dance podemos entender que las pocas mujeres DJs de la escena norteamericana de los años 80 que se conocen prefirieran pinchar en locales de alterne gay antes que en el de lesbianas. Es el caso de la DJ Susan Morabito²⁰, que admitía encontrar más interesante y apetecible acudir a clubs gays por su “calidad” musical, algo que iba acompañado de un ambiente más sofisticado y liberal para aguantar toda la noche bailando (Rodgers 2010, capítulo 4). En opinión de estas DJs, las lesbianas consumían un tipo de música más cercana al pop o incluso el rock, menos arriesgada o apropiada para la pista, y no tenían la energía, el dinero, o las ganas de quedarse toda la noche de fiesta, como sí pasaba en los locales gays. Sin duda, este dato sugiere cómo las políticas de género en la escena de la música

¹⁸ Simon Frith y Angela McRobbie ya plantearon (“Rock and Sexuality”, 1978) esta diferenciación de género en relación al rock y al pop. Mientras el rock abanderaba valores de mejor consideración musical (seriedad, autenticidad) y se asociaba a la identidad masculina, el pop se devaluaba bajo la “ideología del romance” con el que quedaban identificadas las chicas (Viñuela 2003: 77).

¹⁹ Tras la música Disco, 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 en favor de la textura (...). Su énfasis de graves, repetición rítmica, y su exploración de la textura sobre la melodía, fue un rechazo de las prioridades metafísicas del discurso de la música occidental (Gilbert y Pearson 1999: 72).

²⁰ DJ Morabito junto a Sharon White (ambas lesbianas) fueron pioneras y referentes en la cultura de club de los años 80 y 90 norteamericana para tantas otras DJs posteriores, pues consiguieron cierto éxito y reconocimiento en una escena mayoritariamente masculinizada en locales tan prestigiosos como el *Paradise Garage*, *Palladium* o el *Saint* de Nueva York, mecas del ambiente gay en aquel momento por la recepción y afición musical pistera más chispeante que se vivía allí (Rodgers 2010).

electrónica han dominado la sexualidad y el placer de las mujeres de diferente manera que los hombres. Los gays, aun siendo un colectivo social oprimido, seguían siendo hombres, y como he sugerido antes, se escapaban del proteccionismo moralista patriarcal que ha acotado mucho camino al ocio y entretenimiento nocturno de las mujeres. Por supuesto esto no reduce otras cotas de opresión que han vivido los gays, marcadas por la orientación sexual en un contexto marcadamente heterosexista. No obstante, esta consideración ha ido cambiando a pasos agigantados ya entrado el siglo XXI, y aunque la escena de la música electrónica actual sigue siendo predominantemente masculina, empiezan a brotar otras escenas alternativas protagonizadas por mujeres. Es evidente que este cambio acompaña a una menor presión social moralista hacia las mujeres, y una mayor ocupación de las mismas en puestos de control y poder para dirigir, organizar y crear espacios de ocio alternativos a la cultura dominante.

Llegados a este punto, podemos entender la importancia que adquiere en la actualidad la movilización de propuestas queer y feministas en la escena electrónica española. Desde aquí se amplía el espectro de subjetividades y se activa una producción cultural e identitaria en el ámbito de la cultura de club, donde hasta hace poco las mujeres han aparecido “pasivas”, y también minimizadas en la narrativa histórica del estudio subcultural sociológico. Sin duda el hecho de tomar las riendas en el campo de la producción del ocio y la música como organizadoras, promotoras y artistas de esa cadena ha sido clave para abrir nuevas alternativas y discursos en la cultura de club actual. Surge así un escenario contestatario e inconformista con los estereotipos tradicionales para las mujeres en la cultura de club, promoviendo así otros modelos y múltiples representaciones identitarias.

Colectivo y sororidad entre mujeres Djs

El siglo XXI ha comenzado abriendo un abanico de luchas y reivindicaciones a las particularidades que viven las mujeres como artistas y

como consumidoras de la escena electrónica²¹. La notoria exclusión e invisibilidad continuada de las mujeres en este campo ha suscitado un interés creciente en la última década por parte de académicas, productoras, artistas, etc. que unidas por la necesidad de romper este dominio patriarcal en la EDM están ofreciendo líneas de trabajo colaborativas y alternativas al respecto. Vivimos un momento de expansión contracultural que las mujeres (en toda su variedad identitaria y sexual) están llevando a cabo de forma diversa y desde diferentes escenarios. Este emergente empoderamiento se está desplegando desde la formación de plataformas virtuales de intercambio y difusión tecnológica y artística (*female-pressure*)²², hasta la creación de festivales, eventos y fiestas organizadas por mujeres en relación a la música electrónica y el arte digital. Significativamente la mayoría de estos proyectos se sostienen bajo una base ideológica y política postfeminista y queer, como motor de pensamiento disidente y contestatario a la cultura dominante heterosexista y patriarcal.

Aunque la existencia de colectivos y asociaciones formadas por y para mujeres DJs, productoras, etc. es controvertida, la realidad desigual y sexista de la escena electrónica mundial parece avivar una llama feminista que arde gracias al trabajo colaborativo de estas artistas. Un ejemplo ilustrativo que reafirma la razón positiva de crear estas plataformas de visibilidad lo encontramos de la mano de la DJ y productora Paula Temple. Esta DJ ha

²¹ En los últimos años podemos encontrar numerosas publicaciones, no sólo de revistas especializadas (Thefader; Resident Advisor) con artículos donde se denuncia la desigualdad de las mujeres en la música electrónica. Un ejemplo reciente lo firma Mónica Zas en *el diario.es*: “Las mujeres a los platos: las djs se unen contra la brecha de género”, citado en las referencias bibliográficas. En este artículo se analiza la pasividad existente en los festivales ante los nuevos talentos femeninos y su papel en la desigual escena de la música electrónica, así como el criterio “sesgado” de los directores al elegir a los cabezas de cartel y la situación poco favorable de las djs en comparación con sus homólogos masculinos.

²² Desde el año 2000 y hasta la actualidad este colectivo supone un soporte para más de 1360 artistas en la música electrónica de 64 países en 4 continentes de todo el mundo. Esta plataforma fundada por la artista austriaca Electric Indigo, promueve el avance individual y colectivo de las mujeres Djs, artistas visuales, etc., siendo también un tablón de anuncios de múltiples eventos audio (visuales) de la electrónica a nivel mundial. Además, es un observatorio crítico feminista continuo sobre las inquietudes y problemáticas específicas de las mujeres en esta escena, publicando y visibilizando estudios de discusión al respecto. La estadística de la última investigación realizada por *female: pressure* para exponer la desigualdad de las mujeres en la escena electrónica denuncia un escaso 10% de participación femenina en la misma.

Véase: <https://femalepressure.files.wordpress.com/2015/03/femalepressure-facts2015.pdf>
(Consultado: 11/05/16)

creado un sello llamado *Noise Manifesto*²³ para dar cabida a un conjunto de proyectos equilibrados desde la perspectiva de género incluyendo la participación de un 50% de artistas mujeres y queers. Este sello, como indica su nombre, da lugar a un manifiesto donde se aclaran las particularidades de generar “nuevas formas de autorepresentación” y la apertura a “los procesos deconstructivos del estatus del artista en términos de superioridad”. Sin duda, Paula Temple no sólo corrobora el alcance de poder sociocultural que logran estas perspectivas de colectividad feminista en la electrónica, sino que declara una resistencia a la realidad desigual, aún empecinada en no admitirse, cuando expresa rotundamente que

Maybe when we reach the point where sidelining, gaslighting, denying, undermining, taking over, reductionism, hostile environments, and sexual harassment, have disappreared, there would be less, of a reason to create all-female project (citado en Mitchell 2016)

Podemos deducir pues que esta visión feminista/queer ha sido motivada no sólo por una falta de representación continua, tanto en el papel de DJs como en el de oyentes/público, sino porque además esas representaciones han sido modeladas según criterios de dominación heteropatriarcal. Y seguramente se ha llegado a romper esa costra de silencio, exclusión e invisibilidad gracias a la iniciativa de muchas mujeres promotoras, periodistas, organizadoras, y por supuesto también artistas y productoras relacionadas con la música electrónica²⁴. En definitiva habría que añadir que no sólo importa que sean mujeres las protagonistas de esta historia, sino que propongan una forma distinta de organizar y promover la escena electrónica en la que participan, con una visión concienciada en la crítica feminista/queer.

Son muchos los proyectos surgidos en apenas una década para promover la actividad de mujeres relacionadas con la música electrónica. Algunos ejemplos son: *Girls gone vinyl*, iniciado como parte del *Movement*

²³ En dicho sello, donde ella misma participa con otras artistas bajo el nombre de Decon/Recon, aparece la declaración política: “This project wants to put identity into a crisis by giving a collective authoriality and by letting all hierarchies collapse into a collective resonance who dares to become” <http://noisemanifesto.com> (Consultado el 14/04/16)

²⁴ Esta es una de las premisas que he argumentado en mi tesis aún sin publicar –Cultura de club y música electrónica. Un estudio postfeminista de la escena española- al documentar los proyectos autogestionados por mujeres en la música electrónica, entre otros: *LesFatales* y *Miss Moustache*.

electronic music festival de Detroit en 2006 y que ofrecía una noche solamente a las mujeres DJs. Actualmente este proyecto da nombre a un documental que recogerá el testimonio y trabajo de 40 mujeres DJs de todo el mundo. También es interesante el trabajo de la artista e investigadora americana Tara Rodgers, quien estableció el sitio virtual *Pink Noises.com* en el año 2000 “to promote the work of women making electronic music, to make resources on production methods more accesible para producir recursos sobre métodos de producción para hacerlos más accesibles to women and girls, and to provide an online space where issues of music and gender could be discussed” (Rodgers 2010: Introducción). Tras la creación de esta red de apoyo virtual, Rodgers publicó un libro en 2010 (*Pink noises: Women on electronic music and sound*) 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. Esta publicación recibió en 2011 el premio Pauline Alderman, otorgado por la IAWM (*International Alliance for Women in Music*). Otros proyectos relevantes son *Her Noise*, desde 2001 en Londres, más enfocado a la actividad electrónica experimental y que se mantiene activo gracias a un blog colaborativo; y *The Mahoyo Project*, un colectivo multicultural y multiracial que promueve acciones feministas/queer en la escena de la cultura dance electrónica desde 2010 en Suecia. El artículo “9 All-Female Dj Collectives You Need To Know Right Now” de Aurora Mitchell (2016) para la revista digital *Fader* detalla otros colectivos más recientes existentes en la actualidad.

En España también estamos viviendo un interés creciente por este tipo de iniciativas desde diferentes frentes. Así podemos nombrar el *Femelek*, festival de música electrónica organizado por mujeres en Barcelona desde 2006 a 2011 que ha dado paso a una importante actividad femenina a nivel local y nacional principalmente. En esta línea, surge en 2013 en Madrid *She Makes Noise*, que el año 2015 saltó de la plataforma virtual *tumblr* a la realización de un festival en la *Casa Encendida* de la capital con el objetivo principal de programar el trabajo de mujeres en la música electrónica a nivel nacional e internacional.

Pero además de este ámbito de acción de festival, encontramos colectivos de mujeres Djs y eventos organizados dentro del clubbing nacional. Es el caso de las catalanas *LesFatales*, que llevan promoviendo una escena de música electrónica principalmente en Barcelona desde 2002. Con el eslogan “fiestas queer made in BCN con amor y lujuria” han llevado a cabo, casi mensualmente, fiestas temáticas para un público heterogéneo y queer en la ciudad condal. Formado por dos Djs (Electroduenda y Rosario Dj) y una Vj (Punto G) este grupo pasó de la sala KGB a finales de 2011, en el legendario barrio de Gracia, a ocupar una residencia en la mítica Sala Apolo (Nitsa Club) de Barcelona hasta el año 2014. En la actualidad han reducido la frecuencia de sus sesiones y se han desplazado a ámbitos más *underground*, si cabe, o quizá más “queer” como son los “vermús canallas” las tardes de domingo de *La casa de la pradera* en el barrio del Raval.



Ilustración 1. Cartel/Flyer para el 12 aniversario del colectivo Lesfatales, el 12 de abril de 2014. En él se observa la variedad de Djs participantes, por un lado las integrantes del colectivo (Charo Dj y Electroduenda y la Vj Punto G); y otras Djs internacionales invitadas. En este caso, la Dj principal de cartel es Dj Chroma de Berlín, una de las fundadoras de female: pressure (por eso abajo a la derecha vemos el logo de la plataforma veterana). Arriba podemos ver, tras el nombre del grupo, la frase distintiva y sello de sus sesiones temáticas; y a la derecha el logo del colectivo con la web del grupo. Por último, destacamos una estética visual que encaja con el postpunk y el DIY Riot que usualmente utiliza la parodia y el cuerpo femenino, en este caso pixelado y desdibujado, paralelo a la narrativa que problematiza el género y los discursos heteronormativos al respecto. Fuente: Facebook LesFatales.

La peculiaridad de este colectivo-proyecto no sólo es promover a mujeres DJs locales para darles la oportunidad de visibilizarse en el entorno de club, sino generar una cultura DJ y de música electrónica “de calidad”, fuera del consumo comercial que históricamente ha rodeado a los locales y ambiente de lesbianas. La multidisciplinariedad y los intercambios musicales han sido una constante en sus fiestas a las que siempre invitan a una DJ internacional para enriquecer el *line up* de su cartel. En definitiva, este colectivo propone un espacio afín a las identidades queer dentro de contextos de música electrónica (tal vez minoritaria como el techno, minimal, o el llamado *Electrovarieté*, diseñado por la Dj Elektroduenda) y de cultura de club en España, promovida y gestionada exclusivamente por mujeres.

Con una idea similar, aunque no abiertamente identificado con el activismo queer, surgió en 2009 el proyecto *Miss Moustache Electronicgirlparty* en Madrid. Un evento que se programa, ahora con relativa frecuencia, para dar paso a una cantera de DJs locales residentes, y donde también convergen importantes DJs invitadas internacionales como por ejemplo: Electric Indigo (la fundadora de *female: pressure*), Kim Ann Foxman, Yasmine Gate, Scarlett Etienne o Cora Novoa, entre otras.



Ilustración 2. Cartel/Flyer de Miss Moustache para la fiesta 'día de la mujer' de 2014. En el encabezamiento vemos el logo-título del colectivo, y debajo la frase 'we can do it' claramente apoyada por un gesto de fuerza en la imagen múltiple de una mujer (desnuda). Este cartel hace alusión directa al famoso cartel de la Westinghouse Electric de 1943, reutilizado como imagería feminista desde los años 80. A la misma altura, abajo del todo podemos ver las Djs del cartel. Fuente: Facebook de Miss Moustache.

Estos dos ejemplos, aunque son los que perduran con más fuerza y representación, no son los únicos que dan cuenta de un interés por producir tendencia y visibilidad de 'otra' escena de música electrónica amparada en la calidad y vanguardia sonora dentro de la cultura de club lesboqueer. Anteriormente estuvieron las *Clit Power* en Madrid y *SoyTomboy* en Bilbao de 2006 a 2009, ambos colectivos en contacto profesional e ideológico con *LesFatales*, con las que hicieron varias colaboraciones, intercambios y fiestas conjuntas en esa época.

Continuación

Como decía al comienzo de este artículo, aunque la aportación de las mujeres en la música electrónica no es nada nueva, sí que lo es la revisión crítica a la historia de dichas contribuciones. En esta tarea, las principales investigadoras (Rodgers 2010; Farrugia 2012, Rietveld 2013, entre otras) se preocupan por analizar las posibles razones socioculturales –históricamente ancladas en la consideración masculinista del dominio tecnológico- que han dado paso a un olvido, desprestigio, silencio o ausencia de estas mujeres pioneras en la música electrónica (de baile). Teniendo esto en cuenta, podemos entender que los llamados “estereotipos hilo” (Katz 2006) hayan “tejido” una pantalla de desconfianza y desánimo entre las mujeres relacionadas con la música electrónica, forjando una situación actual desproporcionada y desigual en cuanto a número de artistas sonoras, DJs, productoras, etc. en la escena electrónica contemporánea en relación a sus pares masculinos. Por otro lado, las representaciones identitarias hipersexualizadas (Gavanas y Reitsamer 2013; Farrugia 2012) que se construyen sobre las mujeres DJs -por la misma industria musical que las oprime bajo estos modelos-, siguen pesando desfavorablemente contra su valía técnica y artística. Estos prejuicios asentados en la música electrónica se actualizan en pleno siglo XXI a la sombra del debate entre: abyectos por reivindicar o incluso criticar esta escena masculinizada excluyente; y los críticos y activistas más concienciados por la necesidad de generar diálogo y discusión feminista en dicha escena capaces de generar otras representaciones

identitarias y modelos artísticos que superen todos estos estereotipos y limitaciones.

Dentro de este activismo feminista, se pronuncie o no como tal, encontramos multitud de proyectos “en red”, bajo el espíritu de organización colaborativa y no jerárquica, que ofrecen un abanico de asociaciones, festivales, plataformas, talleres, fiestas temáticas, etc. alternativos y que ilustran la necesidad creciente de afrontar una nueva etapa de resistencias a la invisibilidad y manipulación identitaria que ya hemos citado. Además, este camino que se está haciendo continúa abriendo paso, a pesar de una participación femenina tímida en los circuitos oficiales (que no supera el 10% según *female: pressure*), encontrando también senderos alternativos al abrigo del *underground* en la cultura de club y DJ. Es en este espacio de ocio y producción cultural donde también se subvierten las políticas de género que han modelado de forma sesgada la estética e identidad sexual de las mujeres (lesbianas), y que ya en el siglo XXI están ofreciendo otras narrativas en interacción con la escena de música electrónica de baile.

Referencias bibliográficas

Allan, Jennifer Lucy. 2016. “Mothers of invention: the women who pioneered electronic music”, (17/06/2016). *Theguardian.com*.

<https://www.theguardian.com/music/2016/jun/17/daphne-oram-synthesizer-deep-minimalism> (Consultado: 18/06/2016)

Amico, Stephen. 2001. “I want muscles: House music, Homosexuality and masculine signification”. *Popular Music*, 20 (3), 359-378

<http://www.jstor.org/stable/853627> (Consultado: 4/4/2016)

Anderson, Tammy. 2009. *Rave Culture. The Alteration and Decline of a Philadelphia Music Scene*. Philadelphia: Temple University Press.

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.

Blánquez, Javier. 2012. "Dejad de llamarlo EDM". *Playground artículos*.
http://www.playgroundmag.net/articulos/columnas/Dejad-llamarlo-EDM_5_909559037.html (Consultado: 26/4/2016)

Buckland, Fiona. 2002. *Impossible Dance: Club Culture and Queer World-Making*. Middletown, CT, USA: Wesleyan University Press.

Currid, Brian. 1995. 'We are Family': house music and queer performativity En S.E. Case, P. Brett y S.L. Foster (Eds.) *Cruising the Performative: Interventions into the Representation of Ethnicity, Nationality, and Sexuality*, pp. 165-196. Bloomington: Indiana University Press.

DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Dyer, Richard. 1979. "In Defense of Disco". *Magazine Gay Left*, 8: 20-23.

Driver, Susan. 2007. *Queer girls and popular culture: Reading, Resisting, and Creating Media*. New York: Peter Lang.

Echols, Alice. 2010. *Hot Stuff: Disco and the remaking of American Culture*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.

Ettorre, Elisabeth. 2004. "Revisioning women and drug use: gender sensitivity, embodiment and reducing harm". *International Journal of Drug Policy*, 15(5-6): 327-335.

Farrugia, Rebekah. 2012. *Beyond the Dance Floor. Female Djs, Technology and Electronic Dance Music Culture*. Bristol [England]: Intellect.

Gavanas, Anna y Reitsamer, Rosa. 2013. "Dj technologies, Social Networks and Gendered Trajectories in European Dj Cultures". En Bernardo Attias, Anna Gavanas y Hillegonda Rietveld (Eds.) *DJ Culture in the Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*, pp. 51-77. New York: Bloomsbury Academic

Gilbert, J. y Pearson, E. 1999. *Discographies: Dance Music, Culture and the Politics of Sound*. New York: Routledge.

Haraway, Donna. 1984. *Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*.

http://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf (Consultado: 20/4/2016)

Hawkins, Stan. 2003. "Feel the beat come down: house music as rhetoric". En Alan Moore (Ed.). *Analyzing Popular Music*, pp. 80-102. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

Hunt, Geoffrey, et al. 2010. "Drugs, gender, sexuality and accountability in the world of raves. En *Youth, Drugs, and Nightlife*, pp. 173- 233. London: Routledge.

Hutton, Fiona. 2006. *Risky Pleasures? Club Cultures and Femenine Identities*. Burlington, VT and Aldershot : Ashgate.

Katz, Mark. 2006. "Men, Woman and Turntables: Gender and the Dj Battle". *The Musical Quarterly*, 89 (4): 580 – 599.

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*, 18 (2): 144-166.

_____. 2011. "Disco and the queering of the dancefloor". *Cultural Studies*, 25 (2): 230 – 243

López Castilla, Teresa. 2015. *Música electrónica y cultura de club: Un estudio postfeminista de la escena española*. (Tesis doctoral inédita). Universidad de la Rioja. Logroño

Loza, Susana. 2001. "Sampling (hetero)sexuality: diva-ness and discipline in electronic dance music". *Popular Music*, 20 (3): 349-357.

McLeod, Kembrew. 2001. "Genres, subgenres, sub-subgenres and more: musical and social differentiation within electronic/dance music communities". *Journal of Popular Music Studies*, 13: 59 -71.

Middleton, Richard y Peter Manuel. "Popular music". *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43179pg1>.

(Consultado: 9/3/2015)

Mitchell, Aurora. 2016. "9 All-female Dj Collectives You need to Know Right Now". *Fader*, 17/2/2016) <http://www.thefader.com/2016/02/17/female-dj-crews-discwoman-sister-mahoyo-tgaf> (Consultado: 27/5/2016)

Negus, Keith. 1998. "Cultural production and the corporation: musical genres and the strategic management of creativity in the US recording industry". *Media, Culture & Society* (SAGE Publications, London, Thousand Oaks and New Delhi), Vol. 20: 359–379.

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* 4 (1), 86-106. DOI 10.12801/1947-5403.2012.04.01.04

Pelinski, Ramón. 1998. "Homología, interpretación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música" En Gerhard Steingress y Enrique Baltanás (Coords. y Eds.) *Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco*, pp. 111-124. Sevilla: Fundación Machado, Universidad de Sevilla.

Peraino, J. A. 2006. *Listening to the sirens: Music technologies of queer identity from Homer to Hedwig*. Berkeley, CA: University of California Press.

Pini, Maria. 2001. *Club Cultures and Female Subjectivity: The Move from Home to House*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Reitsamer, Rosa. 2012. "Female Pressure: A translocal feminist youth-oriented cultural network". *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 26 (3): 399-408.

Reynolds, Simon. 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 Bernardo Attias, Anna Gavanias y Hillegonda Rietveld (Eds.) *DJ Culture in the Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music* (pp. 1-14). New York: Bloomsbury Academic.

Rodgers, Tara. 2010. *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*. Durham and London: Duke University Press. [Versión ebook Kindle]

Shapiro, Peter. 2012. *La historia secreta del Disco: Sexualidad e integración racial en la pista de baile*. Argentina: Caja Negra.

Taylor, Judie. 2012 a. *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*, 26, (4): 603–614

_____. 2013. "Claiming Queer Territory in the Study of Subcultures and Popular Music". *Sociology Compass* 7/3: 194–207.

Zas, Mónica. 2016. "Las mujeres a los platos: las djs se unen contra la brecha de género". *Eldiario.es*. 10/4/2016

http://www.eldiario.es/cultura/feminismo/mujeres-platos-djs-brecha-genero_0_502549937.html (Consultado: 28/5/2016)