

— VERSIÓN TEMÁTICA —

# Entre DJ fatales Clit Power y Tomboy: activismo queer en el underground electrónico español

Teresa López Castilla\* / Universidad de la Rioja, España

**RESUMEN:** Este texto es un resumen del trabajo de investigación que hice en 2008 para obtener el diploma de estudios avanzados dentro del programa de doctorado en la Universidad de Granada, España. Con el título “Construcción de género en la música electrónica: una aproximación a colectivos de mujeres DJ en España desde el activismo queer” analizaba una realidad musical que se suscribe en un contexto de ocio nocturno *underground*, alejado de lo que se entiende por *mainstream* o consumo comercial.

La base metodológica de este trabajo supone una visión holística e interdisciplinar desde la perspectiva de género, en relación a los estudios culturales, la sociología de la música y la teoría queer, que plantea la construcción de la identidad de género como producto cultural. El contexto de la música urbana electrónica (y por extensión los eventos donde esta música tiene lugar) supone un agente inmediato y efectivo en esta construcción identitaria, y por lo mismo se convierte en un fenómeno sociocultural susceptible de análisis para entender este proceso.

El objetivo de este trabajo de investigación es analizar y exponer, desde esta metodología, la existencia de un ocio paralelo y minoritario donde tienen lugar las construcciones de género en torno a colectivos de mujeres DJ en España.

**PALABRAS CLAVE:** activismo queer, mujeres DJ, música electrónica, consumo comercial, contracultura.

**ABSTRACT:** This article is a summary of research work carried out in 2008 within the program of the University of Granada (Spain) in order to obtain the higher education diploma. The research paper entitled “Gender construction in electronic music: an approach to women’s DJ collectives in Spain from queer activism” that attempted to analyze a musical reality which is normally associated with underground nightlife and has little to do with mainstream or commercial music.

The methodology of this research work means a holistic and interdisciplinary vision regarding gender, related to cultural studies, the sociology of music and the queer theory, that presents the construction of the identity of gender as a cultural product. So the context of urban electronic music, and by extension the events where this music is played, means an immediate and effective agent in this construction of identity; therefore it becomes a socio-cultural phenomenon that must be analysed in order to understand this process.

The aim of this research is to analyze and reflect, from the aforesaid methodology, the existence of a parallel and minority entertainment where the construction of gender on Spanish women’s DJ collectives occurs.

**KEY WORDS:** queer activism, female DJ, electronic music, mainstream, underground.

Among DJ Fatales, Clit Power and Tomboy: queer activism  
in the Spanish electronic underground  
Pp. 71-85, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*  
Número 33/marzo-abril 2014, ISSN 2007-5758  
<<http://version.xoc.uam.mx>>

## Introducción

LA MÚSICA ELECTRÓNICA, que se desarrolla en la escena *dance* más comercial, tiene lugar en un contexto de ocio nocturno en torno al cuerpo, la sexualidad y los hábitos de consumo del placer (alcohol, drogas). Esto supone un espacio ineludible de importante relevancia en la construcción de la identidad de género. LesFatales, Clit Power y SoyTomboi forman un triángulo queer dentro de colectivos de mujeres DJ. Desde la escena urbana del ocio nocturno de Barcelona, Madrid y Bilbao, respectivamente, ponen el “zoom ideográfico”<sup>1</sup> en otra escena menos comercial, donde una minoría se representa a través de una estética, una música, un lenguaje corporal y, en definitiva, donde tienen lugar múltiples subjetividades.<sup>2</sup>

Desde que los estudios culturales anglosajones, a finales de los años 70 del siglo pasado, plantearan la importancia del significado social y político de lo que acontece en y a través de la cultura, la musicología crítica ha incorporado este apartado a su análisis para aplicarlo a la música popular de mano de autores como Simon Frith, Angela McRobbie y Dick Hebdige.

La musicología feminista, de la que parte la construcción de este texto, se ve ampliada por dichos estudios culturales y por los estudios queer; una conjunción metodológica apenas usada en la musicología española actual. La intención de este texto será dar constancia crítica de una realidad social que sucede en torno a la música electrónica de baile en España, donde las protagonistas son mujeres, tanto en la acción como en la recepción. Decodificar las formas en que se establecen los significados culturales y su contracultura, describir las formas de subversión que se encuentran en estos colectivos de mujeres DJ a través de la *performance* de género, desde una perspectiva queer, y analizar desde una metodología interdisciplinar este fenómeno social y cultural dentro de la música electrónica es el objetivo de este trabajo circunscrito en un aquí y ahora pero en constante avance.

*Si lo queer se vuelve normal, respetable, si se convierte meramente en otra opción más, deja de ser queer.*

TAMSIN SPARGO (2004, p. 81).

## Dime cómo te llamas y te diré quién eres, y cómo una imagen vale más que mil palabras

Cualquier historia, película, canción, viene enmarcada por un título. Esto, sin duda, la mayoría de las veces nos anticipa de qué irá el contenido de la misma, incluso no hará falta saber mucho más para poder atisbar la sinopsis y saber si nos apetecerá detenernos en el total. De igual manera, ponerle nombre a un grupo musical con apenas dos o tres sílabas puede resultar en muchas ocasiones más que esclarecedor del contenido sonoro del mismo;

y, por supuesto, de la identidad y estética, dentro de un contexto, de los componentes de dicho grupo, con las que se identificarán, cual marca única y exclusiva, los seguidores del mismo.<sup>3</sup>

Antes de avanzar me gustaría argumentar los conceptos sobre los que voy a construir este texto. Hablar del proceso o las formas en que la música interviene en la construcción de género, en relación con los sujetos que la consumen, producen, o ambas cosas, supone hacer referencia a recursos teórico-críticos útiles para este análisis. Para hablar de la construcción de la identidad de género es necesario hacer referencia al papel que juega la música como “tecnología del cuerpo” (McClary, 1994, p. 33), pues supone un agente activo que modifica comportamientos, envuelve momentos emocionales y, por supuesto, es relevante en el placer y la sexualidad de los sujetos/actores. Como plantea Teresa de Lauretis (1987, p. 8), de acuerdo con Foucault, el género y la sexualidad no son conceptos innatos al ser humano, son el resultado de todo un despliegue de tecnologías políticas y estéticas que se van configurando, en este caso, en torno a la interacción música-sujeto en tiempo real. Mientras tiene lugar este proceso, los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales van suscribiendo distintos significados, dando lugar a las identificaciones de género y las diferentes subjetividades.

Entendiendo la música como un medio cultural dentro de un contexto, en un espacio-tiempo específico, es lícito pensar que puede “ser un espacio de trabajo para la actividad semiótica, un recurso para hacer, ser o nombrar los aspectos de la realidad social, incluyendo las realidades de subjetividad y uno mismo” (DeNora, 2003, p.40). Pero “los significados, o la fuerza semiótica no son propiedades inherentes a los materiales culturales, cuyos materiales son lingüísticos, tecnológicos o estéticos” (ídem, p. 39). Esta idea ratifica que los sujetos/actores que participan de un escenario musical en torno a las tecnologías —en este caso, nuestros colectivos de mujeres DJ y público asistente a las fiestas queer— suscriben sus significados identitarios en un contexto sociocultural. Como dicen los autores Bob Anderson y Wes Sharrock, “las tecnologías son tanto sociales como técnicas y son desplegadas y usadas en escenarios sociales y definidas por constructos sociales” (citado en DeNora, 2003, p. 39). Curiosamente Judith Butler (2007, p. 17) planteó algo parecido en torno a la construcción del género, al sugerir que es un producto cultural establecido gracias a la repetición sucesiva de roles o “*performatividad* del género”.

Desde una perspectiva sociomusical y semiótica, Tia DeNora nos presenta el concepto de estructuras de *affordance* en y a través de la música. Esta idea ratifica la función social de la música, pues ésta interactúa dentro de la organización de la vida social de los sujetos con otros materiales no musicales (contexto, ánimo, niveles de energía, estado emocional, recuerdos, vida sexual, etc.), contribuyendo a que los sujetos/actores construyan sus

propios significados, identidad y subjetividad. “La música es un recurso —provee de *affordance*— para construir el mundo” (DeNora, 2003, p.44).

Como veremos a continuación, la propuesta original de los colectivos protagonistas de este texto formula diferentes mecanismos, a modo de “tecnología política”, para crear un espacio identitario diferente donde los sujetos partícipes puedan representarse y subjetivarse.

No cabe duda de que las creadoras de los colectivos de mujeres DJ se nombran a sí mismas con una carga de identidad de género explícita e inequívoca. Esta señal identitaria que las nombra promueve un significado performativo del género<sup>4</sup> que se visibiliza en varias direcciones:

1. A través del logo creado para identificar al colectivo, cuya imagen transluce una estética personalizada y a la vez alude directamente al hecho físico de ser mujer.<sup>5</sup>
2. Como nombre subversivo y contestatario del rol sexual femenino asignado desde la normatividad, denota cierta parodia irónica al asociarse a la imagen del logo y completa el juego de palabras que supone el nombre del colectivo.
3. Y como reclamo identitario sexual y estético para el público femenino y lésbico que asiste a los eventos que convocan estos colectivos.

La idea de colectivo es lo que destaca y resume la política de acción de estas mujeres alrededor de la música electrónica y las nuevas tecnologías.

A continuación ofrezco una breve ficha de los colectivos de mujeres DJ:

**LesFatales**<sup>6</sup> (anteriormente llamadas ‘Femme Fatal’), en Barcelona, único colectivo que desde su creación en 2002 aún sigue ofreciendo sus genuinas fiestas queer. Han trabajado en el pub KGB del barrio de Gracia y desde hace un año ocupan un espacio en la sala Apolo (Nitsa Club). Agrupa como residentes fijas a las DJ, Karol, aka<sup>7</sup> Elektroduenda y Charo Salas, aka Rosario DJ, y a la VJ<sup>8</sup> Gem Delagüer, aka Punto Ge.



<http://www.lesfatales.org>

Imagen 1. Logo del colectivo LesFatales.

Su logo (imagen 1) presenta una estética postpunk, resaltando el rojo y negro como colores propios definitivos. La imaginería que desarrollan en sus *flyers* y visuales se dirige al lado más oscuro y lóbrego del postpunk, uni-

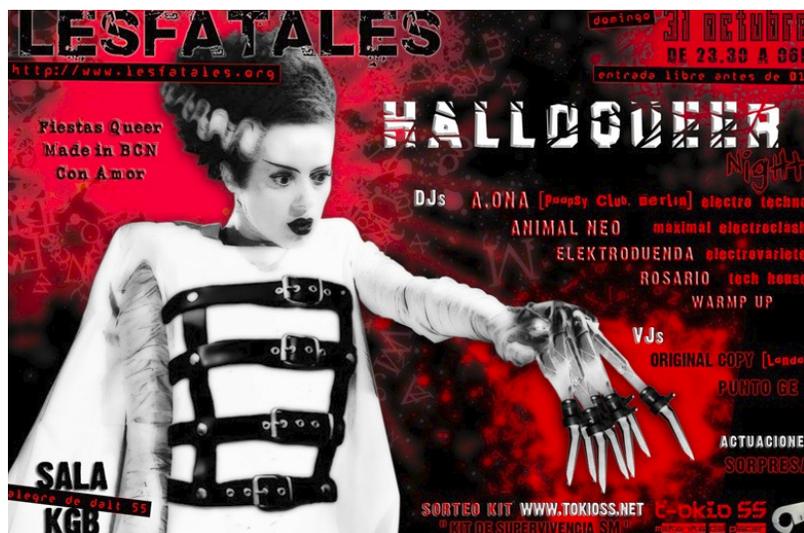


Imagen 2. Flyer de la invitación a la fiesta del 31 de octubre de 2010.



Imagen 3. Una ‘osa panda’ muy queer. Imagen 4. Fiesta aniversario 2011.

do al atrevimiento del postporno,<sup>9</sup> que en definitiva dan sitio a los sujetos marginados (feas, malas y furcias) y a las subjetividades ‘desviadas’ de la sexualidad (somaso, bondage, etc., véase imagen 2). Su recurso para subvertir los códigos visuales normativos es la parodia provocativa, que con una visión queer trasciende el texto para generar un metatexto (imágenes 3 y 4).

La música que suele sonar en sus fiestas temáticas es variada. Según Karol, aka Elektroduenda, suele ser más ecléctica en su selección y mezcla, entre otros, a grupos internacionales de los 80, en lo que ella denomina “*Elektrovarieté*”, engancho al público con sonidos reconocibles a la vez que novedosos.<sup>10</sup> Rosario DJ se inclina por el tech house, ofreciendo unas mezclas elegantes, sugerentes e hipnotizantes.<sup>11</sup> Miss Luna, la otra DJ que colabora asiduamente con ellas, pone en sus platos sonidos minimal.



Imagen 5. Detalle del logo de Clit Power.

La cerilla ‘enciende’ la fuerza visual de la ‘O’, donde también encuentro alusiones a los genitales femeninos. El color rojo en el lugar del clítoris potencia su sentido sexual.

Imagen 6. Selección de la cartelería de Clit Power (Madrid).

**Clit Power** (“Poder del Clítoris”, imagen 5), en Madrid, formado originariamente por Amaya DJ y Magicsoft DJ junto con las visuales de VJ Mac. Estas chicas comenzaron su proyecto en 2006 ofreciendo fiestas en diferentes locales de la ciudad, algunos muy conocidos, como la Sala Caracol.

El nombre del grupo en inglés puede que suavice su significado sexual en un contexto hispanohablante, pero esto no resta en definitiva la fuerza subversiva que contiene. La metáfora icónica (imagen 5), que alude explícitamente al cuerpo-sexo femenino (cerilla=clítoris), refuerza su poder visual y descifra sutilmente el contenido del nombre. En el sentido que nos presenta Luce Irigaray (citado en Whiteley, 2000, p. 120), pero al margen de esencialismos, podría bien ser en este contexto un sexo femenino (“genitales de dos labios en continuo contacto”) que proclama su autoerotismo y autorrepresentación sin la subordinación fálica freudiana o lacaniana. Todo este análisis anticipa el carácter transgresor y paródico del colectivo, que desde su propia imagen, logo y nombre intenta legitimar y dar paso a una política de acción feminista cuyo contenido ampara discursos enfrentados al falocentrismo o la hegemonía heteronormativa. En términos butlerianos, podríamos decir que “una reiteración estilizada de actos” (Butler, 2007, p. 273) es necesaria para cualquier acción de género que efectúe significados y configure una identidad. En este caso y en los demás colectivos veo un ejemplo claro de lo que Butler denomina “reconceptualizar la identidad como un efecto”, que se hace a través de una cultura de club donde la propuesta musical y visual activa “el feminismo como una política de identidad” (idem, p.72).

La estética de este colectivo, tal vez algo más cerca al *pop art*, se dirige a reutilizar iconos e imágenes de mujeres famosas para el mundo lésbico y feminista: actrices, cantantes, escritoras. De hecho, algunas de las visuales que proyectan en sus sesiones están sacadas de una selección de clips de películas de temática lésbica. Este imaginario femenino mitificado vuelve a presentarse con una mirada postmoderna que aúna la crítica con la belleza visual parodiada, donde la sutileza es más sugerente que lo explícito. La calidad de los mensajes que ofrecen en sus *flyers* (imagen 6), a mi parecer, viene justificada por la sensibilidad y ojo crítico de la artista que los hace: Amaya, una diseñadora gráfica profesional que a su vez es una de las DJ.



**SoyTomboi** es el otro colectivo, surgido en Bilbao, en 2007, compuesto por Begoña DJ, Jezthe Les, Coco, Jawata Anti DJ, y Silvia VJ. El nombre, según me cuenta una de las componentes, viene “de haberle preguntado a un chico filipino como [sic] se decía bollera en filipino, *Tomboi* (que de hecho quiere decir chico en inglés). SOYTOMBOI como nombre indiscutible para la que luego se materializa como gran-fiesta-del-año, sin mayores pretensiones, que el disfrute. Fiesta para tod@s con mentalidad lesbiana”.<sup>12</sup> No se necesita mucho más para entender tan explícito posicionamiento en la identidad de género de este grupo bilbaíno. Actualmente han dejado de ofrecer sus fiestas queer. Una de las últimas apariciones que hicieron supuso una confluencia de los tres colectivos en el local barcelonés del barrio de Gracia, el KGB, el 30 de abril de 2009. “Hasta el coño” era el título de esta fiesta, que consistía en un micro festival de música electrónica<sup>13</sup> “hecho por y para mujeres”,<sup>14</sup> con el alentador y subversivo eslogan: “Hagamos tod@s junt@s de este ‘¡Hasta el coño!’ nuestro, un espacio libre, cálido y húmedo donde entregarnos al deleite electrónico más gozosamente invertido y desviado...;”

Podemos intuir con este eslogan cómo se desprende un *affordance* concreto amparado en la fiesta queer. Con esta llamada se aclara que el matiz queer incluye una expresión de múltiples subjetividades. Pero al mismo tiempo, se da lugar a la alusión explícita “¡Hasta el coño!”, donde comienza una invitación exclusiva para “ellas”, a la vez que se ofrece un hermanamiento identitario fuertemente corporeizado y sexualizado. Una subjetividad lejos de la feminidad normativa (sensible, pasiva), que queda subvertida bajo el poder del “deleite electrónico” de forma “invertida o desviada”.

Académicas feministas dentro del postestructuralismo, como Susan McClary, Luce Irigaray o Suzanne Cusick, trabajan en la tarea de desmontar el discurso falocentrista que privilegia los valores patriarcales masculinos. Apoyada por el texto crítico de Butler sobre el género como constructo cultural, Cusick (1999, p. 84) afirma que existen tres niveles de presión sobre la identidad de género de los sujetos desde el patriarcado. En el nivel más básico, se diferencia “masculino” de “femenino” por un mapa de opuestos (activo/pasivo; fuerte/débil). En el segundo nivel, los valores masculinos quedan privilegiados sobre los femeninos. Y en el tercer nivel, la humanidad queda dividida bajo estos parámetros: en “hombre o mujer”, “masculino o femenino”.



Imagen 7. Cartel de la fiesta en el local KGB de Barcelona, en 2009. Los tres colectivos juntos.

Sin duda, lo que se intenta con el eslogan comentado más arriba, es problematizar el género normativo y el discurso patriarcal dominante. Un rasgo característico y común de dichos colectivos es la idea que da origen al nacimiento de estas fiestas con identidad propia. En las sucesivas respuestas a mis cuestionamientos coinciden en que surgen por la necesidad de ofrecer una alternativa al ambiente monopolizado y comercial de la noche en sus respectivas ciudades;<sup>15</sup> se unen para generar un ocio contestatario, alternativo, personalizado y autogestionado.

En este sentido, es importante destacar el intercambio y colaboración que existe entre dichos colectivos, se han unido en varias ocasiones para ofrecer fiestas conjuntas en Madrid, Bilbao y Barcelona. Lo cual, sin duda, refuerza la idea y la transmisión de nuevos modelos identitarios de género alternativos dentro del consumo de ocio. Pero además cada colectivo, de forma local, promueve la inclusión y difusión, a través de sus fiestas, de diversos grupos musicales de mujeres, nacionales y europeos, que actúan en directo. Y en ocasiones se suman otras DJ o VJ invitadas para completar la sesión musical de la fiesta.

Todo esto genera espacios de representación y expresión subjetiva, no sólo para las mujeres que actúan o pinchan, residentes e invitadas, sino también para la multitud de público, digamos queer, que participa de una escena sociocultural preocupada en descategorizar el género, entre otras cosas.

La interacción público-DJ es muy notoria en este contexto, ya que existe una comunicación recíproca entre ambos donde la música (mezclada por las DJ<sup>16</sup>) dialoga con los cuerpos que escuchan y bailan; adquiere un significado de unión en una identidad colectiva.

Esta unión se proyecta en el momento que ciertos temas se hacen recurrentes en cada fiesta. Lo cual supone, de alguna manera, un himno para el colectivo del público.<sup>17</sup> LesFatales siempre acaba su presentación con el tema, también coreado por el público, *We are your friends* de Justice. O el tema que identifica a varias generaciones y que también corea el público femenino de las fiestas de Clit Power, llamado, *C'est Come Ça* de Les Rita Mitsouko. O el tema de Rocío Jurado, *Lo siento mi amor*, con el que termina DJ Jawata las sesiones de las fiestas de SoyTomboi en Bilbao.

Otro sello particular identitario se ve plasmado en una estética postpunk, postmoderna y queer reflejada en el diseño de la cartelería o *flyers*<sup>18</sup> que usan para promocionar sus fiestas. La imagen corporativa de cada colectivo a menudo usa el *collage* fotográfico para expresar la horrorización o parodia corporal, la performatividad del género o la iconografía lésbica y feminista. Esto es reutilizado siempre desde una perspectiva humorística y descarada repensando las categorías de género, en la línea crítica que apuntábamos antes (imagen 8). La difusión de tal imagería publicitaria tiene lugar, principalmente, a través de redes sociales en Internet, como Facebook,<sup>19</sup> que sin duda suponen un soporte imprescindible y eficaz para sumar seguidoras/es a sus fiestas.<sup>20</sup>



Imagen 8. Diferentes carteles de SoyTomboi.

En definitiva, la colectivización de estas mujeres supone una celebración conjunta en torno a la música electrónica, ámbito que por otro lado necesita de un dominio técnico y que hasta ahora permanecía ampliamente masculinizado. La conquista del ocio nocturno por parte de estos colectivos supone crear un espacio donde el grupo se identifica a través de la música, el lugar, el intercambio de disciplinas, tendencias y, por qué no decirlo, la expresión sexual y corporal, tal vez la más negada y reprimida para las mujeres.<sup>21</sup>

Hasta ahora podemos leer una historia del DJ básicamente masculina, pues como dicen Brewster y Broughton (2007, p. 224) “como la maestría musical, pinchar es una disciplina que pasa de maestro a aprendiz, casi de manera masónica, con poco espacio para las señoras”. El que sea así no responde a una cuestión de simplicidad gramatical ya que prácticamente en el siglo de existencia de este mundo las mujeres han sido quitadas de en medio, salvo pocas excepciones. Aunque estos autores centran su texto en el ámbito norteamericano y británico, podemos tomar las mismas explicaciones para entender una ausencia de mujeres DJ en la “historia oficial” española: una participación sesgada y pasiva en la “tecnologización” de la cultura de club, y una falta de colectivo para generar modelos representativos y continuidad.<sup>22</sup>

En palabras de Judith Wajcman (2006, p. 56): “la tecnología es un producto sociotécnico, conformado por las condiciones de su creación y uso”. Y, ciertamente, ocupar el espacio de ocio público con propuestas queer que se apartan del *mainstream* ha supuesto para estos colectivos una socialización y avance en la adquisición de dominio técnico. La puesta en marcha de modelos que apoyan y difunden también el trabajo de otras DJ, como ocurre en el seno de las fiestas de LesFatales, crea el espacio necesario para lograr ese “masonismo” tecnológico musical, ausente hasta hace poco entre mujeres.<sup>23</sup>

### DIY y las ventajas contraculturales del “hazlo tú mismo”

No será solamente el motor de estas mujeres la búsqueda de un espacio y música que las represente al margen de lo comercial y androcéntrico, sino que también el lugar de la fiesta se construya como un lugar de expresión genuina de mujeres y para mujeres, principalmente. Según nos dice Karol:

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.<sup>24</sup>

Las palabras de Karol desprenden una necesidad de “hermanamiento femenino” en el terreno tecnológico (antes ampliamente masculinizado), de que ellas adquieran y promuevan el dominio técnico necesario para ser DJ. El prejuicio arrastrado de que “las chicas” no son especialmente hábiles con los cables y botones (no sólo a ojos de los chicos), no ha favorecido en nada a “las otras chicas” que sí lo son, y con este lastre intentan hacerse un sitio tras la cabina de DJ.<sup>25</sup> Por esta misma extraña concesión y creencia, algunas DJ se pueden sentir en la cabina, tras los platos, como una iguana en el zoo de Moscú exóticamente admirada, mientras el público entendido (asignado comúnmente como masculino) escruta su habilidad técnica con aire de incredulidad. Sin ánimo de crear resentimientos encontrados con este tema, creámoslo cada vez menos presente, es cierto que algunas DJ entrevistadas al respecto han confesado sentirse así, observadas y admiradas con este raro exotismo, que si bien les confiere cierto halo de exclusividad positiva a la vez genera expectación por superar la prueba de incredulidad.

El hecho de que existan colectivos de mujeres DJ (con la connotación queer y el trasfondo lésbico en su propuesta) viene a visibilizar, a la vez que a sumar e incluir a otras mujeres que, como dice Amaya DJ de Clit Power, “se sienten identificadas con el tipo de música que ponemos porque es la alternativa a la propuesta altamente comercial que impera en el ambiente de Madrid”.<sup>26</sup>

Estos comentarios además vienen a rebatir la consideración generalizada de que las mujeres reparan menos en la calidad musical del ocio que las representa. La creencia de que ellas son unas ignorantes musicales devoradoras del pop más comercial, es lo que ha supuesto un motivo preclaro a estos colectivos para “disparar”, ceteramente desde sus platos, una gran variedad de estilos dentro de la música electrónica, que abarcan desde el tech house, deep house, minimal, al electropop o electroclash, pasando por sesiones de rescate de grupos Riot Grrrl,<sup>27</sup> así como de esencia retro (música de los años 80, sobre todo bandas formadas mayoritariamente por mujeres como Malaria, Raincoats, Rita Mitsouko y The Slits). En este sentido, tengo que señalar que el colectivo LesFatales está en continuo reciclaje y vanguardia musical gracias a la multitud de colaboraciones que han tenido lugar al abrigo de sus fiestas temáticas, donde han sido invitadas artistas de toda Europa.<sup>28</sup>

Una crítica reciente a la fiesta queer de LesFatales habla por sí sola de la calidad musical que ofrecen las mismas:

En general, el DJ set 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.<sup>29</sup>

### Contracultura feminista: Riot Grrrl

El movimiento punk ofrecerá un sitio a las mujeres para no sólo expresar a través de la música y el estilo una ruptura de estereotipos androcentristas. Será también la antesala en la creación de un movimiento propio (Riot Grrrl) que inspirado por el posfeminismo reivindique y posicione la identidad de género para las mujeres de finales de los años 80.

El espíritu inconformista y descarado del punk, unido en parte a la estética del glam rock, junto a los sonidos electrónicos del synth pop y electro de los años 80 dará paso al electroclash y el electropunk de los años 90 y siguientes, siendo igualmente de interés sociológico y posfeminista puesto que rebasa lo puramente musical.

La conexión característica de los tres colectivos es su adscripción al principio de acción del movimiento punk, que a su vez asumieron las organizadoras del movimiento Riot Grrrl<sup>30</sup> en los comienzos de los años 90. Este principio no era otro más que el DIY (*do it yourself*) que supone un sello de autenticación y garantía de libertad reivindicativa y artística para ellas. Pero además vemos el sello Riot prácticamente en la mayoría de los apartados que incluye su manifiesto.<sup>31</sup> De todos ellos, tal vez los más significativos a los que se adscriben los colectivos sean los referidos a la desjerarquización y la descategorización —aplicados a la forma de hacer música y a la creación de escenas socioculturales, lejos de la competitividad y de cualquier forma de capitalismo, y próximos al intercambio abierto y queer.

Otro apartado Riot que comparten se refiere al control en la producción de significados: simplemente por el hecho de salirse del estándar musical y estético del *mainstream* y rodearlo con una propuesta contracultural de activismo queer donde cabe la subjetivación más descabellada, grosera o paródica-crítica. Las Riot ya lo habían dejado claro al mostrar su enfado a una sociedad que les decía ‘mudas, malas y débiles’: con guitarras eléctricas y baterías en mano rompían los estereotipos fijados para ellas en el escenario.



Imagen 9. Cartel de la fiesta Riot organizada por LesFatales el 10 de enero de 2009.

La forma musical de proyectar el espíritu Riot, como decía anteriormente, lo encuentran programando en sus sesiones grupos míticos de ayer y hoy de este movimiento. Incluso la idea de reunir grupos femeninos en torno a una fiesta Riot fue puesto en práctica por LesFatales, explícitamente, en homenaje a este singular y reivindicativo movimiento sociocultural que dio un espacio de oportunidades musicales a muchas mujeres que estaban a la sombra. Y qué mejor manera de hacerlo sino de la misma forma (véase imagen 8).

Definitivamente, el trabajo de visibilización y creación de modelos que ofrecen LesFatales, Clit Power y SoyTomboi supone una deconstrucción ideológica que, como dice Viñuela (2004, p. 20), refiriéndose a los grupos de mujeres músicas, igualmente frenan la “colonización interiorizada”<sup>32</sup> y rompen “la barrera ideológica” para funcionar como modelos de clara subversión de estereotipos.

*El espectáculo es un sueño que se ha hecho necesario, es la pesadilla de la sociedad moderna, prisionera de sí misma, que finalmente expresa tan sólo su necesidad de dormir.*

HEATH (2005, p. 16).

### Mucho más que moderna...postmoderna: panorámica de contexto

Nos encontramos en una sociedad donde la realidad se ha desplazado hacia la representación y se ha convertido en espectáculo, tal como nos argumentan los situacionistas franceses (Debord, Baudrillard): “aquello que es real se ha convertido en aquello que puede ser simulado” (Morley, 1998, p. 103). Y seguramente la vorágine de información, unida al vértigo de la velocidad en la que se produce, nos conduce a la pérdida de memoria en el camino de encontrar el significado.

Me planteo si la música popular, como fruto también de la era industrial tecnológica y canalizada, sociológicamente hablando, hacia la juventud, a través de los *mass media*, será quizá la música que se instale definitivamente en esta época para ser vehículo también de los valores de la posmodernidad. Una idea de diversidad, pluralidad, subjetivación, creación de mitos y apariencias es constante en los principios de la música popular urbana. En relación a la música electrónica, que participa de la velocidad del avance tecnológico imprimiéndole el vértigo de la evolución constante de estilos que fusionan para renombrarse continuamente, el carácter posmoderno es su razón de ser y evolucionar. Asimismo, y por todo esto, el acercamiento teórico a la música popular urbana no debe pasar por alto que “la musicología feminista de hoy desde luego es incomprensible sin el posmodernismo” (Ramos, 2003, p. 30).

Las relaciones entre feminismo y posmodernismo parecen coincidir en el cuestionamiento de conceptos como género, sujeto o identidad, confluyendo a la vez en la desactivación del objetivismo asignado a los mismos desde el esencialismo positivista. Como dice Pilar Ramos, toda la nueva musicología, y en concreto la musicología feminista actual, hace o es hermenéutica en tanto que busca sentidos e interpretaciones y rechaza las meras descripciones formalistas (Ramos, 2003, p. 47).

Y esta es la orientación que adquiere mi acercamiento teórico, buscar “sentidos e interpretaciones” a una realidad musical dentro de un contexto sociocultural globalizador y dominante. Quizá con estas claves podamos entender la intención y razón de un fenómeno sociocultural que encuentra su propia puerta de acceso desde la contracultura y la subversión de estereotipos, entrando en otro texto, “meta-texto”, de interesante lectura e interpretación.

Decir que el fenómeno social de los colectivos estudiados aquí surge como contracultura sería de alguna manera limitante, pues, como veremos en el siguiente apartado, la mayoría de géneros musicales asociados a la contracultura juvenil quedaron finalmente absorbidos por el sistema y la industria musical. Es justo decir que cuanto más se tiene que servir a los rigores del *marketing* y el negocio de la diversión, menos libertad se haya para mostrar tendencias musicales alternativas o menos comerciales. Además, está la libertad para visibilizarse o mostrarse sexualmente, pues sabido es que no todos los ambientes son tolerantes o abiertos a la multipluralidad sexual. Estos aspectos son determinantes en la firme propuesta de los colectivos aquí tratados, que por huir de los “rigores” comerciales han optado por el DIY y la autogestión para hacer su propia y genuina fiesta queer.

Parafraseando a Sontag (1996, p. 30), es más adecuado interpretar dicho fenómeno como un acto liberador y no asfixiante, por la pretensión reaccionaria del contexto del que emerge, pero sin la intención de imponer un modelo que finalmente, al igual que los otros, se popularice y reste su fuerza significativa bajo el dominio del *mainstream*.

*Si tú no puedes inventar el juego, entonces  
ciertamente puedes barajar las cartas.*

MEYER (1994, p. 17).

### La música... que siempre acompaña cada revolución social

El trayecto de la música popular desde la new wave de los años 80, surgida del movimiento punk a finales de los años 70 como corriente estética y sociológica de protesta contra la sociedad capitalista, sin duda, prueba la fuerza y el significado que adquiere un fenómeno sociocultural en torno a la música urbana.

La multiplicidad de geografías y tribus urbanas tan diversas y distantes, conviviendo en el mismo espacio y tiempo, ofrece como resultado “híbridos musicales” fruto también de esa globalización cultural que impregna el pensamiento posmoderno. Este entramado en el cual conviven cultura y subcultura ha sido la residencia donde sujetos de cada contexto sociopolítico expresan sus inquietudes identitarias, intelectuales e ideológicas y, por supuesto, donde tienen lugar los intercambios y multiplicidades sexuales.

La música, siempre presente en estos procesos de movimiento hormonal, inscribe conceptos preclaros de identidad de género, y añadamos raza, clase y demás discursos que abarca una lectura poscolonialista. Nos puede servir como ejemplo la trayectoria de la música disco,<sup>33</sup> escrita en los márgenes del ocio nocturno (antes de ser comercial se consideró un género musical *underground*) y que sirvió como “agente colectivizador” y reivindicativo al ambiente gay, a los negros, a las mujeres y por extensión a todos los individuos que se beneficiaron de su fuerza de liberación sexual y social.

Todo este entramado político social que acompaña al surgimiento de estilos en la música popular no es nada casual. Sirva como ejemplo que el apogeo de la nueva ola musical a comienzos de los años 80 en Europa coincidiera con los conservadurismos en algunos países como Reino Unido y Alemania. Sin duda, la música siempre respalda una vía de escape a los jóvenes oprimidos y alienados por el diario trabajo, además de ser idóneos para subvertir valores tradicionales. La cultura de club, cultura rave, surgida en el *underground* británico de los años 60 y 70, da muestra de la necesidad imperiosa de la joven clase trabajadora por evadirse de la opresión liberalista industrial a través de la música Motown que ponían de moda los DJ (Brewster y Broughton, 2006, p.101).

Como dice Frith, la música es usada como fuente de valores (1980, p. 90), y en esa transmisión de valores la industria discográfica y medios de difusión han jugado un papel muy determinante. En este “juego” el papel del crítico musical y la radio, sirviendo al *marketing* del *mainstream* ha significado de forma destacada en la manera de construir el “gusto del público”. Pero dentro de la subculturas y formando parte del desarrollo de la música electrónica, el papel de los DJ ha sido clave. Los DJ eran sobremodera rivales a la vez que codiciadas influencias para los sellos discográficos, las emisoras de radio y los clubes donde experimentaban técnicas, a través de los platos y los equipos de sonido, mientras ponían de moda los estilos diferentes de música de baile. Sin duda, el DJ pasó de ser un mero seleccionador de discos en la radio, a marcar tendencias en el público que participaba de la cultura de club. Entonces el DJ era además “un controlador interactivo del placer” (Brewster y Broughton, 2006, p. 91). Con esta ineludible influencia del/la DJ, en la forma de manipular y dirigir la libido a través del *fluir* musical, se plantea una relevante apuesta. Desentrañar los

entresijos urbano-musicales que conceden tanto poder de subversión recíproco entre DJ y público sugiere una tesis que está en camino. En esta tesis debatiré los recursos tecnológicos, socioculturales y humanos puestos en juego actualmente por mujeres DJ en ciertos contextos donde tiene lugar una contracultura dentro de la música electrónica de baile.

Para poder ofrecer una estética de la música popular debemos analizar los valores transmitidos a través de la misma, y hablar de sus funciones sociales:

Disfrutamos de la música popular porque responde a cuestiones de identidad. Define nuestra forma personal de ser en la sociedad. Ofrece modelos de identificación para nosotros mismos en relación con los intérpretes y en relación con los demás que les gusta la misma música (Frith y Horne, 1987, p. 264).

Apoyándome en la idea anterior de Frith, quiero corroborar que cualquier estilo musical al amparo de la expresión popular ha servido como vehículo en el intercambio de identidades. En este ciclo de fluidez cultural ha sido imprescindible la subcultura, que se presenta dando cabida a múltiples subjetividades.<sup>34</sup>

Si bien el glam rock (que surge en Gran Bretaña en 1971) y la música disco supusieron una emancipación identitaria de género para gays y bisexuales, el punk de los años 80 (con el movimiento Riot Grrrl) y posteriormente el electroclash de los años 90 (en Estados Unidos y Alemania) serían la puerta de entrada a la expresión musical y la trasgresión de estereotipos para las mujeres heterosexuales y lesbianas feministas.

Mientras en el resto de Europa y Norteamérica afluían estos estilos y movimientos sociales, en España se vivía “la movida madrileña”.<sup>35</sup> Las particularidades sociopolíticas de nuestro país, dentro del contexto marcado por la larga represión franquista, dieron paso en los años 80 a la liberación sexual, la cual también se dio gracias a la escena de la música popular. Las mujeres aprendían a ser irreverentes y políticamente incorrectas, la música era un vehículo divertido y posible sobre todo para vivir de cerca tan esperado momento. Así, podemos recordar a Las Vulpes, Ana Curra y Alaska (en sus comienzos, y la única sobreviviente en los escenarios) como valientes ejemplos de anticipada posmodernidad, o a las actuales Voyeur Destroyer o Darky Nenas, grupos sólo de mujeres que han colaborado haciendo directos en fiestas organizadas por los colectivos de mujeres DJ estudiados.

### ‘Queerizando’ el escenario DJ nacional: Lo camp y la performance como vehículos de esta expresión

Los movimientos queer junto al postfeminismo, en palabras de Beatriz Preciado (2004), surgen como una reacción al desbordamiento del sujeto del feminismo por sus propios márgenes abyectos. Desde un punto de vista político hacen una crítica de los modelos heterosexuales y

colonialistas transmitidos por el feminismo de la segunda ola en los años 60.

La teoría queer y el postfeminismo convergen poniendo en cuestión la categoría de mujer como sujeto político que busca la igualdad con el sujeto político hombre (la normalización), hasta ahora la dicotomía masculino/femenino que había marcado el discurso feminista liberal de la diferencia sexual, que ya incorporaba la noción de cuerpo en la mujer pero desde una perspectiva esencialista. En este binarismo, que normativiza también la identidad gay/lesbiana al referirse a ‘lo excéntrico o a-normal’, entra el pensamiento queer<sup>36</sup> moderando rechazos y evadiendo categorizaciones. Pues, realmente ser queer tiene que ver con ser sujeto movilizador que desestabiliza los supuestos sobre el ser y el hacer sexuado y sexual; y este proceso, en palabras de Spargo (2004, p. 53), proviene más bien de una comprensión diferente de la identidad y del poder.

Así, es necesario entender la perspectiva queer de los colectivos de mujeres DJ como un nuevo empoderamiento de la identidad lésbica que se aleja del estereotipo normativo relegado a este nombre. A la vez, se aparta de ser una identidad “excéntrica o anormal” susceptible de ser comercializada, mientras da paso a otras subjetividades.

Es posible, entonces, una “queerización” del ocio nocturno, de la fiesta electrónica, subvirtiendo este normativismo a través de lo camp y de la performatividad del género. Como veremos, esto no sólo se ofrece adscribiéndose a grupos y artistas expresamente queer, sino que se desprende de una actitud camp y una *performance* respaldada en ocasiones por grupos de postpornografía<sup>37</sup> que dinamizan dichos conceptos con el público en el contexto de estas fiestas temáticas.

La *performance* postpornográfica consigue una “desterritorialización” (expresión que Preciado toma de Deleuze y Guattari) del cuerpo, del sexo y del género; y esto significa una forma de resistencia a la normatividad pudiendo así también intervenir en los dispositivos biotecnológicos de producción de subjetividad sexual (Preciado, 2003b).

Desde la revisión queer, a través de autoras como Judith Butler, Sue-Ellen Case o Eve K. Sedgwick, se apelará a la idea de subjetividad performativa más allá del sujeto político mujer y homosexual. Son estas autoras las que comenzarán a usar la palabra *performance* para desnaturalizar el género, cuestionando el origen biológico de la diferencia sexual y exponiendo que el sexo es una consecuencia performativa.

El concepto camp<sup>38</sup> se ha usado desde los años 60 refiriéndose a una teatralización hiperbólica de la feminidad en la cultura gay (drag queens, manifestaciones públicas de la homosexualidad...). Estas prácticas performativas tenían un carácter político y colectivo con un enorme poder subversivo al poner al descubierto la artificiosidad de las diferencias de género (Preciado, 2003c). Moe Meyer

está de acuerdo en afirmar expresamente que lo camp es un fenómeno político, “una crítica cultural queer”. Y nos ofrece una versión actualizada del término que emparenta con la palabra queer (pues supone un reto ontológico que desbarata las marcas sexuales y de género de los sujetos categorizados en gays y lesbianas). Porque lo camp, como lo estamos definiendo, gana su validez política como una crítica ontológica, y porque su reconceptualización fue iniciada por las observaciones de prácticas activistas queer, el término queer puede ser el mejor descriptor de esta operación paródica (Meyer, 1994, p.1).

Así, aunque el término queer ha sido asociado institucionalmente con los sujetos gays o lesbianas, quiero entenderlo en este texto, al igual que Freya Jarman-Ivens y Anna Marie Jagose, como un marco analítico que incluye otros temas como el travestismo, hermafroditismo, ambigüedad de género y las cirugías de cambio de sexo (Jarman-Ives, 2009, p.194); en definitiva, focalizado en las discordancias entre sexo, género y deseo.

En España, la propuesta de Clit Power, LesFastales y SoyTomboi, a través de las *performance* Drag King,<sup>39</sup> que explícitamente han generado en sus fiestas, supone sin duda una conexión con las reivindicaciones queer mencionadas. La re-significación de lo camp entre sus *performance* supone una subversión del término, ya que si bien, en su origen surge para teatralizar “lo femenino”, ahora es utilizado para parodiar “lo masculino”; o en una vuelta de tuerca mayor, lo camp sirve para desdibujar los binarismos (masculino/femenino) y re-sexualizar los cuerpos despojados de la categoría burguesa identitaria.

Es interesante descubrir en el concepto de camp el significado del pensamiento posmoderno, en cuanto a la construcción de realidad ficticia que suplanta a la realidad ‘natural’ como una imitación de la misma, y a la vez se autentifica en la copia.

Lo camp supone un conjunto de técnicas de resignificación donde convergen la ironía, lo burlesco, el pastiche y la parodia —que simboliza la nueva sensibilidad posmoderna (Preciado, 2003c). Ya Sontag observa el estilo camp en el *art nouveau* pues convierte una cosa en otra distinta. Después lo vincula con el pop, ya que ambos hacen un uso paródico de las representaciones y objetos de la cultura popular. Es el amor a lo exagerado, lo marginal, el ser impropio de las cosas (Sontag, 1996, p. 359). Aunque hay algo que matizo con respecto al ser camp de Sontag. Ella lo despoja de toda implicación, de todo acto político. Esto queda modificado cuando pasa por la teoría queer y se usa “el ser rechazado, extravagante, criticado” como una posición que desde lo cómico, algo genuino camp, subvierte y modifica lo peyorativo en lucha política.<sup>40</sup>

“Lo camp introduce una nueva pauta: el artificio como ideal, la teatralidad. Lo camp propone una visión cómica del mundo” (Sontag, 1996, p. 371). Pero una comicidad que a través de lo queer crea una estética que reivindica nuevas formas de entender la extravagancia, el disparate, el juego visual y sonoro que utiliza elemen-

tos de la cotidianeidad para transformarlos en un “clown semiótico inteligente” en relación a la construcción de género.<sup>41</sup> En este texto, el sentido que adquiere lo camp tiene que ver más con una estrategia de subversiva repetición, o como un herramienta política. Y en definitiva, como dice Andrew Ros, la teatralidad de los roles de género en lo camp en particular nos cuestiona la estabilidad presumible y naturalidad de esos roles (citado en Jarman-Ivens, 2009, p.193).

Esta actitud camp encaja perfectamente con la *performance* que los propios colectivos llevan a cabo, bien desde la propuesta de fiestas temáticas (drag king, hallow queer, etc.); las colaboraciones de colectivos postporno-gráficos (Post-op, Restos Mortales, Decoliflor Arts), o los grupos musicales que colaboran haciendo directos con ellas.<sup>42</sup> En sus *performance* y letras de canciones reclaman una subjetivación estratégica de “la bollera”, rescatada desde lo abyecto y peyorativo, a través de la parodia y el descaro subversivo.

## Conclusiones

Para Teresa de Lauretis el sujeto es donde se forman los significados y, al mismo tiempo, los significados constituyen los sujetos (1992, p. 57). Y esto mismo es lo que encontramos en la propuesta de LesFastales, Clit Power y SoyTomboi, un espacio-tiempo donde se conforman las identidades nombrándose desde lo abyecto (lesbianas/queer) mientras tiene lugar su visibilización a través de la parodia, la teatralización del género, la estética postmoderna de lo exagerado proyectada en sus *performances* y visuales. Con esto se demuestra que hay una necesidad de incluir nuevas subjetividades en el lugar donde se inscriben las distintas identidades de género.

Sin duda, el ocio nocturno ocupado por nuevas representaciones en manos de estos colectivos, además de dar lugar a un empoderamiento de las mujeres en el terreno público de la noche, supone una ruptura de modelos normativos y centrados, comercialmente hablando, por la forma en que se está haciendo. La construcción de esas subjetividades desde el sello queer (recuerdo que queer no es otra categoría, sino una actitud crítica y política) disturba un *mainstream* de ocio globalizado, con una propuesta estético-musical diferente. Esta iniciativa se aparta de las fiestas que en apenas cinco años no paran de aflorar en torno al ocio “para chicas” (*Circuit Girl Festival*, en Barcelona o *Nosotros Somos Todas*, en Madrid), donde el modelo heteronormativo ofrece un guión que se repite masificadamente, extendiéndose así al ámbito gay/lésbico.

Tal vez, como dice Heath (2005, p.16), en la sociedad del espectáculo, el nuevo revolucionario debe buscar dos cosas: la conciencia del deseo y el deseo de la conciencia y esto suponga buscar el placer al margen de lo impuesto por lo comercial y sistemático despertando a la vez de la “pesadilla del espectáculo”.

Otro gran logro de estos colectivos ha sido superar el trauma tecnológico en relación a la música electrónica que ha invisibilizado tanto a las mujeres en este ámbito. Estas DJ no sólo dominan la técnica necesaria tras los platos, además reclaman y fomentan la “profesionalización” de la misma a sus colaboradoras.

Esta actividad en torno a la música electrónica ofrecida por mujeres DJ y VJ no sólo genera nuevas oportunidades de realización a una suerte de red de mujeres en la música electrónica, también consolida y establece modelos de continuidad en la misma para todas ellas. Es importante que las mujeres tengan su propio modelo en un ámbito tecnológico —el mundo DJ— que ha sido estigmatizado para “ellas”. Y no sólo propio sino diferente, donde los márgenes en los cuales aparece no sean excluyentes ni inviten a serlo.

Es necesario seguir registrando otros nombres, contextos, tendencias en la historia de la música electrónica —hasta nuestros días, llena de saltos y vacíos—. La ocupación legítima del espacio público, incluido el ocio nocturno con todas sus peligrosas “perversiones” para las mujeres, ha sido el paso necesario para empezar a escribir una historia de la música urbana que reúna en su seno también a las mujeres. Pero una historia con todas las connotaciones y particularidades que necesita, renombrando, resignificando y dando un espacio a las nuevas subjetividades donde se hable de “sujetos significantes y conscientes de su deseo”. Las protagonistas de este artículo son la muestra de que algo está cambiando, con ellas se recupera ese eslabón perdido que a la vez va enlazando una gran cadena dispuesta a abrir nuevas puertas.

## Notas

<sup>1</sup> Utilizo esta expresión entrecomillada para referirme al carácter activista que presentan estos colectivos en torno a la música electrónica y el género-cuerpo-sexo. El eslogan actual con el que el colectivo LesFatales promueve sus fiestas dice “*Fiestas Queer Made in BCN withlove and lust*”. Quiero aclarar también que al día de hoy sólo está en activo este colectivo. Actualmente continúa ofreciendo fiestas periódicamente en la Sala Nitsa del Apolo, en Barcelona.

<sup>2</sup> Sin duda, teóricas como Judith Halberstam han asentado las bases epistemológicas de un nuevo discurso en torno a la teoría del género. En su libro *Masculinidad femenina* (traducción al español, 2008) plantea la apertura a una diversificación identitaria travestida, para ofrecer un empoderamiento a las múltiples performatividades del género, en relación a la mujer y en el ámbito de las subculturas.

<sup>3</sup> ¿Pueden imaginar el nombre de grupos tan famosos y dispares entre sí como The Rolling Stones, Led Zeppelin o The Beatles sin asociarlos a su particular estilo musical, vestuario y puesta en escena?

<sup>4</sup> Considero aquí el género tal como lo expresa Butler, “como 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, p. 271).

<sup>5</sup> En este trabajo la palabra ‘mujer’ se entiende desde el género como categoría de análisis crítico, que sirve para repensar los

estereotipos y roles asociados a dicha categoría desde la cultura, la sociedad y la política, que de esta manera adquiere sus diferencias y desigualdades. Así, es necesario que se entienda la categoría ‘mujer’ desde sus particularidades morficas e ideológicas, como palabra que nombra a cada una de las mujeres desde su diversidad racial, social, cultural, económica, ideológica y, por supuesto, sexual. Este supuesto, amparado en las multitudes queer, que propone Preciado (2003a), supone una des-identificación que se sale de la nominación política como sujeto asignada por el heterocentrismo a la nominación de ‘mujer’. Se entiende, en este texto, la palabra ‘lesbiana’ como la considera Wittig (2006) al decir ‘las lesbianas no somos mujeres’, pues rompe con el discurso heterocentrado de lo que se espera, según éste, de una ‘mujer’. Añado que las mujeres que protagonizan este trabajo, según el planteamiento de Wittig, se aproximan abiertamente al activismo queer, un ‘lugar’ crítico para repensar las categorías de género.

<sup>6</sup> <<http://www.lesfatales.org/>>.

<sup>7</sup> Abreviatura de *also known as*, aka, también conocida/o como. Esta terminología suele usarse en contextos de DJ.

<sup>8</sup> Sin entrar en una definición formal, podemos decir que VJ no es otra cosa que video-jockey. Es decir, una artista que usa los medios tecnológico-visuales para trabajar la imagen en sincronía con la música, que en este caso “pincha” una DJ.

<sup>9</sup> Para entender la perspectiva de esta nueva forma de aproximarse a la pornografía es recomendable leer el texto de Beatriz Preciado sobre el taller Feminismo Porno Punk (Arteleku, 2008): <[http://www.arteleku.net/programa-es/feminismopornopunk?set\\_language=es](http://www.arteleku.net/programa-es/feminismopornopunk?set_language=es)> [fecha de consulta: 10 de enero de 2012] y para ampliar información sobre la actividad postporno: <[http://genderhacker.net/?page\\_id=43](http://genderhacker.net/?page_id=43)> [fecha de consulta: 10 de enero de 2012]. Los colectivos relacionados con la postpornografía que colaboran con ellas son: Post Op, Restos Mortales, o DecoliflorArts (con Les Fatales); y La Juguetería, Universidad del Sexo con Clit Power.

<sup>10</sup> Se puede escuchar un ejemplo sonoro de los *sets* de Karol aka Elektroduenda en: <<http://soundcloud.com/karolelektroduenda>>.

<sup>11</sup> Para escuchar su estilo podéis consultar: <<http://soundcloud.com/dj-rosario>>.

<sup>12</sup> Email de Begoña —SoyTomboi—, Bilbao, 16 de julio de 2008.

<sup>13</sup> La variedad de géneros que pinchan va desde el tech house, deep house, minimal al electropop o electroclash.

<sup>14</sup> Aunque esta frase queda escrita como se ve en el cartel de la fiesta, nunca ha significado marcar un carácter excluyente a la misma. Por el contrario, los tres colectivos fomentan la diversidad sexual siempre.

<sup>15</sup> Karol, aka Elektroduenda me lo contaba así: “En Aquel momento el panorama musical en Barcelona era bastante limitado, tan solo había un grupo de chicas que hacían fiestas para mujeres llamadas Fes-lo y Nicky era su DJ, ponían música muy comercial pero era lo único que había, nosotras intentamos pinchar en estas fiestas pero reiteradamente nos decían que nuestra música era demasiado fuerte o rara o ‘lo que sea’”. Email de Karol –LesFatales–, Barcelona, 12 de julio de 2008.

<sup>16</sup> La mezcla suele hacerse con dos platos o tocadiscos conectados a una mesa de mezclas, que es la que alterna la salida y entrada de la música de ambos platos. LesFatales, en concreto, usa tanto vinilos como ordenadores conectados a la mesa de mezclas.

<sup>17</sup> La cultura de club está repleta de ejemplos de este tipo, el momento en que un tema se convierte en himno entre el colectivo porque les une y a la vez les comunica, en acto de gratitud y hermanamiento, al DJ.

<sup>18</sup> Panfleto de tamaño pequeño, mitad de cuartilla, que se reparte en mano o se distribuye en locales comerciales de ocio con fines publicitarios. La información de reclamo es escueta y muy visual.

- <sup>19</sup> Antes Myspace era más popular como herramienta virtual de red social, pero Facebook la desplazó en esta tarea llevándose a sus fondos a la inmensa mayoría de socios. En el momento de hacer mi trabajo de investigación, en 2008, Myspace era la red social dominante, allí obtenías información rápida de multitud de grupos de música con sello independiente, e incluso totalmente inédita. Ahora, aunque perdura con la misma intención, la verdadera actividad de intercambio y difusión se queda en Facebook, con la oportuna asociación a Spotify, otro servidor infinito de música *online*; además hoy en día se está usando otra web de servicio musical gratuito: soundcloud.com.
- <sup>20</sup> Una herramienta nueva de difusión libre de archivos musicales es la web soundcloud.com, donde cualquiera puede ‘colgar’ sus *set* (sesiones musicales) y después oírlos e incluso descargarlos. Es usada por LesFatales: <<http://soundcloud.com/dj-rosario/set-lesfatales-0111>> [fecha de consulta: 2 de febrero de 2012].
- <sup>21</sup> Amaya me iluminaba dicha afirmación con esta detallada declaración de intenciones: “Clit Power somos un colectivo de mujeres que defiende de manera activa el trabajo hecho por mujeres, o inspirado en las mujeres. No es solo música, aunque nuestras sesiones de DJ son de tránsito, y van desde pop, música de los ochenta, riot, a electrónica, electro house o electro y techno minimal. Aparte de la música queremos potenciar el arte, las visuales, la performance, la fotografía o cualquier disciplina artística que tenga cabida en el formato de fiesta nocturna (por el momento)”. Email, de Amaya —Clit Power—, Madrid, 1 de julio de 2008.
- <sup>22</sup> Recientemente ha salido una publicación interesante que no he tenido ocasión de leer aún y que afortunadamente me servirá para contrastar este apartado, se trata del libro *Beyond the Dance Floor: Female DJs, Technology and Electronic Dance Music Culture* de Rebekah Farrugia, publicado por Intellect Books en 2012.
- <sup>23</sup> Algunos grupos y artistas colaboradoras con LesFatales son Näd Mika, Human Toys, Lady Emz, DJ Vicky Groove y DJ Lydia Sanz.
- <sup>24</sup> Email de Karol —LesFatales—, Barcelona, 12 de julio de 2008.
- <sup>25</sup> Otro tema que se plantea para las mujeres DJ es la manipulación o representación sexualizada del cuerpo detrás de una imagen tecnológica feminizada con estos estereotipos, donde juegan el erotismo y la sensualidad sobre el dominio y habilidades técnicas. Sobre este punto se puede consultar mi artículo: “Entre platos anda el baile. Una revisión crítica de la construcción de la identidad de género en la historia de la música dance”, publicado en 2014 por la revista *Musiker*.
- <sup>26</sup> Email de Amaya —Clit Power—, Madrid, 18 de julio de 2008.
- <sup>27</sup> Algunos de estos grupos formados a la luz de las Riot y que programan en sus sesiones son: Bikini Kill, The Slits, Raincoats —grupos generadores y míticos del movimiento—; junto a ellos, los grupos actuales: Le Tigre, Peaches, Client, Chicks on Speed, entre otros continuadores del espíritu Riot.
- <sup>28</sup> Algunos de los grupos y artistas que han actuado en LesFatales: Productoras y DJs: 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, entre otros. Creadorxs visuales: @fio, VJ Mac, Alba G. Corral, Pi\_Body, Deskode, Volátil, Saxwakuy, Original Copy, Boxikus, entre otros. Performers y animadoras: Post Op, Decoliflor Arts, Restos Mortales, Co. Deria+Rectificadora, Lady Emz, entre otros. Colectivos: Sabotage (Berlín), Clit Power (Madrid), SoyTomboi (Bilbao), Bend Over (Berlín), entre otros.
- <sup>29</sup> Marco Savo, comentando la fiesta ofrecida por LesFatales en Sala Apolo, Nitsa CLub, 29 de septiembre de 2012. Se puede encontrar el resto del texto en: <<http://www.caudorella.cat/wpblog/>> [fecha de consulta: 22 de octubre de 2012].
- <sup>30</sup> Movimiento musical activista que surgió en los años 90 en EEUU y que servirá de referencia para poder explicar el trabajo de los colectivos citados. Un texto clave para este tema es *Sisterhood, Interrupted: From Radical Women To Grrls Gone Wild* de Siegel Deborah.
- <sup>31</sup> Se puede consultar en: <[http://onewarart.org/riot\\_grrrl\\_manifesto.htm](http://onewarart.org/riot_grrrl_manifesto.htm)> [fecha de consulta: 9 de febrero de 2012] y el archivo *online* de Riot Grrl: <<http://www.nyu.edu/library/bobst/research/fales/riotgrrrltest.html>> [fecha de consulta: 17 de enero de 2014].
- <sup>32</sup> Este concepto, proveniente de los estudios postcoloniales, supone un proceso según el cual la corriente dominante absorbe a las personas que se hallan en posición subordinada, garantizando así la perpetuación de un sistema no igualitario.
- <sup>33</sup> Los textos de Brewster y Broughton (2006, 2007), más divulgativos, y de Gilbert y Pearson (1999), más académico, citados en la bibliografía, son muy útiles para entender este género musical dentro de su contexto social. Otras referencias clave son Goldman (1978) y Dyer (1979).
- <sup>34</sup> La idea de que los artistas deben enfrentarse a la sociedad convencional no es nueva. Tiene su origen en el siglo XVIII, en el movimiento romántico que extendió su influencia a casi todo el arte del siglo XIX. Un ejemplo es la ópera *La bohème* de Puccini, máxima expresión del romanticismo y canto a la decadencia parisina, hoy llamado “estilo de vida alternativo”. Ahora bien, como dice Joseph Heath: “El movimiento contracultural ha padecido desde el primer momento, una ansiedad crónica. La doble idea de que la política se basa en la cultura y la injusticia social en la represión conformista implica que cualquier acto que viole las normas sociales convencionales se considera radical desde el punto de vista político” (Heath, 2005, p. 77).
- <sup>35</sup> Para ampliar el tema, consultar Foucé 2007.
- <sup>36</sup> En el momento en que los movimientos queer añaden al discurso de gays y lesbianas la posibilidad de la multiplicidad de género (maricas, bolleras, transgénero, drag king, lesbianas, gays, negros, etc.) desbordan por sus márgenes la propia identidad de la homosexualidad, aún perteneciente hasta este momento al binarismo heterosexual/homosexual jerarquizado para, precisamente, otorgar de una nueva subversión la lucha identitaria de estos movimientos. Así, las nuevas acepciones hasta ahora dentro de lo peyorativo y rechazado socialmente recobran un valor social que revulsiona los postulados de la jerarquía mencionada.
- <sup>37</sup> En páginas anteriores de este texto hice una breve descripción a la postpornografía en relación a los colectivos de mujeres DJ estudiadas. Pero añado el caso de que la intención postpornográfica viene a ser una desestabilización de la sexo-política (según Beatriz Preciado, “una de las formas dominantes de la acción biopolítica en el capitalismo contemporáneo”) que hace que el sexo (órganos, prácticas, códigos de masculinidad y feminidad e identidades sexuales normales y desviadas) sea un discurso que forma parte de los cálculos de poder y “de las tecnologías de normalización de las identidades sexuales un agente de control sobre la vida” (Preciado, 2003a).
- <sup>38</sup> Término que significa afeminado en el inglés clásico y que Susan Sontag (1996) describe de una forma despolitizada y anterior a su relación con el enfoque queer. Moe Meyer califica como camp todas aquellas prácticas de resignificación que desenmascaran la construcción normativa de las convenciones de género (entendidas siempre en relación a otros factores como la clase o la raza), desde las prácticas drag queens y drag kings a la cultura butch-fem (Preciado, 2003a).
- <sup>39</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 postpornográfico acerca 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 Nueva 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, 2003c).

<sup>40</sup> Una revisión y utilización actualizada del término camp, en relación a la música, es el propuesto por Freya Jarman-Ivens en su artículo “Notes on Musical Camp” (2009). Aquí, Freya deja claro que existe un potencial político en lo camp al jugar con los “códigos de género” a través de la “exuberancia” o “pomposidad” teatral. En su texto analiza tanto el “estilo” como el “contenido” de varios ejemplos musicales para sacar sus características camp que se desprenden tanto de la interpretación-intérprete como de la propia estructura o narrativa de dichos ejemplos.

<sup>41</sup> Beatriz Preciado (2003c), parafraseando a Hutcheon, dice que “las prácticas camp pueden entenderse como un camino a través del cual los márgenes de la cultura sexual en un sistema heterocentrado (gays, lesbianas, transexuales, deformes, trabajadores del sexo,...) intervienen en los procesos de construcción y significación de las convenciones e identidades de género, introduciendo sus propios códigos en el momento de la recepción”, momento de resignificación que tiene por otro lado un enorme poder subversivo.

<sup>42</sup> Tanto en Les Fatales (Ultraplayback, Nad Mika o Gina Young, por ejemplo) como en Clit Power (Darky Nenas o Voyeur Destroyer).

## Referencias

- Adell, J. (2005), “La música popular contemporánea y la construcción de sentido: más allá de la sociología y la musicología”, en J. Ruesga (comp.), *Intersecciones. La música en la cultura electro-digital*, Sevilla, Arte/facto, pp. 137-150.
- Aliaga, J. (2008), “Terreno de lucha. El impacto de la sexualidad y la huella del sida en algunas prácticas artísticas performativas”, *Quaderns Portàtils*, núm. 14, en <<http://www.macba.cat/es/quaderns-portatils-vice-aliaga>> [fecha de consulta: 20 de agosto de 2009].
- Beezer, A. (1994), “Dick Hebdige, subcultura: el significado del estilo”, en M. Barker y A. Beezer (eds.), *Introducción a los estudios culturales*, Barcelona, Bosch, pp. 115-132.
- Bourdieu, P. (1991), *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.
- Bourdieu, P. (2003), *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- Brewster, B. y F. Broughton, (2006), *Historia del DJ 1. Desde los orígenes hasta el garaje*, Barcelona, Ma Non Troppo.
- Brewster, B. y F. Broughton (2007), *Manual del DJ. El arte y la ciencia de pinchar discos*, Barcelona, Ma Non Troppo.
- Butler, J. (2007), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.
- Citron, M. J. (1995), *Gender and the Musical Canon*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Cook, N. (2001), *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Madrid, Alianza.
- Cusick, S. (1999), “Take your Partner by the Hand: Dance Music, Gender and Sexuality”, en J. Gilbert y E. Pearson (eds.), *Discographies: Dance Music Culture and Politics of Sound*, Londres, Routledge, pp. 83-109.
- Curran, J., D. Morley y V. Walkerdine (comps.) (1998), *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, Barcelona, Paidós.
- De Lauretis, T. (1987), “The technology of Gender”, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Londres, Macmillan Press.
- De Lauretis, T. (1992), *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra.
- DeNora, T. (2003), *Music in Everyday Life*, Reino Unido, Cambridge University Press.
- Derek, B. S. (ed.) (2009), *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, Burlington, Ashgate.
- Dyer, R. (1979), “In Defense of Disco”, *Magazine Gay Left*, n.º 8, pp. 20-23.
- Fouce, H. (2007), *El futuro ya está aquí*, Madrid, Veleció.
- Frith, S. (1980), *La sociología del rock*, Madrid, Jucar.
- Frith, S. (2007), *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*, Aldershot, Ashgate.
- Frith, S. y A. Goodwin (eds.) (1990), *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, Nueva York, Pantheon.
- Frith, S. y A. McRobbie (2007), “Rock and Sexuality”, en S. Frith, *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*, Aldershot, Ashgate, pp. 41-58.
- Frith, S. y H. Horne (1987), *Art into Pop*, Londres, Methuen.
- Gilbert, J. y E. Pearson (eds.) (1999), *Discographies: Dance Music Culture and Politics of Sound*, Londres, Routledge.
- Green, L. (2001), *Música, género y educación*, Madrid, Morata.
- Goldman, A. (1978), *Disco*, Nueva York, Hawthorn Books.
- Halberstam, J. (2008), *Masculinidad femenina*, Madrid-Barcelona, Egales.
- Heath, J. (2005), *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*, Madrid, Taurus.
- Hebdige, D. (2004), *Subcultura. El significado del estilo*, Barcelona, Paidós.

- Jarman-Ivens, F. (2009), "Notes on Musical Camp", en B. Derek (ed.), *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, Burlington, Ashgate, pp. 189-204.
- Kember, S. (1998), "Feminismo, tecnología y representación", en J. Curran, D. Morley y V. Walkerdine (comps.), *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, Barcelona, Paidós, pp. 347-373.
- López, E. (2005), "El análisis de contenido tradicional", en M. García, J. Ibáñez y F. Alvira (comps.), *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*, Madrid, Alianza, pp. 555-574.
- López, J. (1988), *La música de la posmodernidad. Ensayo de hermenéutica cultural*, Barcelona, Anthropos.
- López, T. (2014), "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*, núm. 20.
- Marcus, G. (1999), *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, Barcelona, Anagrama.
- Marín, A. (1984), *La nueva música. Del industrial al tecno pop*, Barcelona, Teorema.
- McClary, S. (1991), *Feminine Endings: Gender, Music and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- McClary, S. (1994), "Same as it Ever Was: Youth Culture and Music", en A. Ross y T. Rose (eds.), *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*, Nueva York, Routledge, pp. 29-40.
- McRobbie, A. (1990), "Settling Accounts with Subcultures: A feminist Critique", en Frith, S. y A. Goodwin (eds.), *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, Nueva York, Pantheon, pp. 66-80.
- Meyer, M. (1994), "Introduction: Reclaiming the Discourse of Camp", en M. Meyer (ed.), *The Politics and Poetics of Camp*, Londres, Routledge, pp. 1-22.
- Morley, D. (1988), "El posmodernismo. Una guía básica", en J. Curran, D. Morley y V. Walkerdine (comps.), *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, Barcelona, Paidós, pp. 85-107.
- Mulvey, L. (1998), *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Universidad de Valencia/Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
- Preciado, B. (2003a), "Multitudes queer. Notas para una política de los 'anormales'", *Revista Multitudes*, núm. 12, en <[http://multitudes.samizdat.net/rubrique.php3?id\\_rubrique=141](http://multitudes.samizdat.net/rubrique.php3?id_rubrique=141)> [fecha de consulta: 26 de abril de 2008].
- Preciado, B. (2003b), "Retóricas del género. Políticas de identidad, performance, performatividad y prótesis", Seminario/Taller Retóricas del Género, Universidad Internacional de Andalucía, en <<http://www.ucm.es/info/rqtr/biblioteca/Estudios%20Queer/Retorica%20del%20Genero%20Beatriz%20Preciado.doc>> [fecha de consulta: 28 de abril de 2008].
- Preciado, B. (2003c), "Estéticas camp: performances pop y subculturas 'butch-fem'. ¿Repetición y trasgresión de géneros?", Seminario/Taller Retóricas del Género, Universidad Internacional de Andalucía, en <<http://unavistapropia.blogspot.com.es/2007/06/estticas-camp-performances-pop-y.html>> [fecha de consulta: 30 de abril de 2008].
- Preciado, B. (2004), "Desacuerdos", en <<http://www.ddoos.org/articulos/entrevistas/beatriz-preciado.htm>> [fecha de consulta: 6 de mayo de 2008].
- Preciado, B. (2010), *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la Guerra Fría*, Barcelona, Anagrama.
- Ramos, P. (2003), *Feminismo y música. Introducción crítica*, Madrid, Narcea.
- Sedgwick, E. (1985), *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Nueva York, Columbia University Press.
- Shepherd, J. (1991), *Music As a Social Text*, Cambridge, Polity Press.
- Siegel, D. (2007), *Sisterhood Interrupted: From Radical Women to Grrls Gone Wild*, Gordonsville, EEUU, Palgrave Macmillan.
- Sontag, S. (1996), *Contra la interpretación*, Madrid, Alfabara.
- Spargo, T. (2004), *Foucault y la teoría queer*, Barcelona, Gedisa.
- Tagg, P. (1989), "An Anthropology of Stereotypes in TV Music?" Disponible en <<http://www.tagg.org/articles/xpdfs/tvanthro.pdf>> [fecha de consulta: 12 de julio de 2008].
- Taylor, S. (1987), *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*, Buenos Aires, Paidós.
- Vázquez, J. (2007), "Tras los platos", *Revista Meridiam*, núm. 43, en <<http://www.juntadeandalucia.es/iam/index.php/component/remository/Recursos-y-Servicios/Publicaciones/Revista-MERIDIAM/Meridiam-n.-43/?Itemid=1277>> [fecha de consulta: 26 de septiembre de 2007].
- Viñuela, L. (2003), *La perspectiva de género y la música popular. Dos nuevos retos para la musicología*, Oviedo, KRK ediciones.
- Viñuela, L. (2004), "La construcción de las identidades de género en la música popular", *Dossiers Feministes*, núm. 7, pp. 11-32.
- Wajcman, J. (2006), *El tecnofeminismo*, Madrid, Cátedra.
- Whiteley, S. (2000), *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*, Londres, Routledge.
- Wittig, M. (2006), *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Barcelona, Egales.

Recibido: 26 de mayo de 2013  
Aceptado: 19 de enero de 2014

\*Autora: Teresa López Castilla

Universidad de la Rioja, España. <lopikas@gmail.com>.

Cómo citar este artículo:

López, Teresa (2014), "Entre DJ fatales, Clit Power y Tomboy: activismo queer en el *underground* electrónico español", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 33, marzo-abril, pp. 71-85, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.