

Entre platos anda el baile. Una revisión crítica de la construcción de la identidad de género en la historia de la música *dance*

(Dancing with turntables. A critical review of the construction of gender identity in the history of dance music)

López Castilla, M. Teresa
Universidad de la Rioja. Avda. La Paz, 93. 26006 Logroño
lopikas@gmail.com

Recep.: 14.11.2012

BIBLID [ISSN: 1137-4470, eISSN: 2174-551X (2013), 20; 255-274] Acep.: 24.06.2013

Será tarea de este artículo establecer un análisis de los significados (lectura semiótica) que adquiere la música electrónica de baile en su contexto de ocio nocturno y por su interacción social. Con la ayuda de la musicología feminista, el enfoque queer y los estudios culturales se ofrece una visión crítica del proceso en el que se configuran identidades y subjetividades en relación a la construcción del género.

Palabras Clave: Música dance. Queer. DJ. Identidad de género.

Artikulu honen eginkizuna dantzarako musika elektronikoak gaueko aisiaren testuinguruan eta bere elkarrekintza sozialera hartzen dituen esanahiak (semiotikaren ikuspegitik) aztertzea izango da. Musikologia feministaren, queer ikuspegiaren eta kultura-ikerketen laguntzarekin, generoa eraikitzearekin lotuta, identitateak eta subjektibotasunak uztartzen dituen prozesuaren gaineko ikuspuntu kritiko bat eskaintzea da lan honen asmoa.

Giltza-Hitzak: Dance musika. Queer. DJ. Genero-identitatea.

Cet article présente une analyse des différentes significations (lecture sémiotique) de la musique techno dans le contexte de loisirs de nuit ainsi que de son interaction sociale. Avec l'aide de la musicologie féministe, de la théorie queer et des études culturelles, j'essaye de présenter une vision critique du processus à travers lequel se forment les différentes identités et subjectivités en relation avec la construction du genre.

Mots-Clés : Dance music. Queer. DJ. Identité de genre.

1. INTRODUCCIÓN

Para dirigir la trayectoria de este texto y poder dilucidar sobre los mecanismos de construcción de la identidad del género, en y a través de la música electrónica de baile, veo necesario proponer un discurso analítico que explique la configuración del cuerpo, el deseo y el placer en este contexto. La interacción social que se establece entre los sujetos y el hecho musical adquiere en este proceso su correspondiente significado social y cultural a la hora de producir las distintas subjetividades. En este entorno, dentro del ocio nocturno, tienen lugar los procesos de producción del cuerpo que en términos butlerianos “se configura como una superficie y el escenario de una inscripción cultural” (Butler, 2007: 255). Ni el cuerpo, junto con el placer, la sexualidad y la identidad quedarán exentos de una materialidad anterior a la significación y a la forma.

El primer apartado de este trabajo se encargará de establecer el enfoque metodológico que he aplicado comprendido dentro de los estudios culturales, la musicología feminista y el enfoque *queer*. Así, la semiótica ofrecida por Julia Kristeva y Roland Barthes introduce algunos términos que uso e intento justificar dentro del discurso de este texto. Esto, unido al análisis socio-musical utilizado por teóricos como Susan McClary, Tia de Nora o Simon Reynolds será válido para explicar el significado que adquiere la música electrónica de baile en el proceso de construcción del género y, por extensión, de la clase y la raza, elementos clave en la conformación de la identidad de un colectivo, que a su vez adopta una estética y música determinadas.

En el segundo apartado, trataré de hacer un recorrido por los diferentes estilos y sub-estilos de música electrónica de baile que han sido significativos en la construcción de la identidad de género. Será el momento de hacer un análisis crítico de la música en sí misma y del uso que ha tenido por sus oyentes dentro de la cultura *rave*, la cultura de club y la cultura *dance* en conjunto. Una lectura *queer* del fenómeno social vivido en torno al auge y declive de la música *disco*, seguida por los textos de Tim Lawrence (2006 y 2011) será clave para entender los mecanismos de subversión y empoderamiento hallados en el proceso de construcción identitaria.

2. LECTURA MULTIDISCIPLINAR DE LAS INTERACCIONES CUERPO-MÚSICA EN EL PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DEL GÉNERO

Tanto Adorno como Frith coinciden en su perspectiva sociológica de la música afirmando que la música es una fuerza en la vida social, un recurso para la construcción de la consciencia y de la estructura social, a lo que Paul Willis añade que la música también funciona como “constitutiva de trayectorias y estilos de conductas en tiempo real” (citado en De Nora, 2003: 3). Con todo esto, se puede entender la música como una “tecnología estética”, un instrumento de orden social que da sentido a situaciones o escenarios concretos; a la vez que supone un agente activo en nuestra forma de com-

poner los cuerpos, las emociones y los sentimientos en relación a nosotros mismos y los otros.

Entonces, entendiendo la música electrónica de baile como un fenómeno musical que sucede en un contexto social que capacita a los actores para orientar su interpretación, conocimiento y postura estética podemos considerar que la música, elemento principal cultural, funciona como una “tecnología del cuerpo”¹:

Pues es un emplazamiento donde nosotros aprendemos como experiencia socialmente mediante pautas de energía cinética, existencia en el tiempo, emociones, deseo, placer y muchas cosas más (...) Un grupo emergente a menudo anuncia su llegada primero y más intensamente en la forma que su música constituye el cuerpo (McClary, 1994: 33).

La correspondencia que la música *dance*, especialmente diseñada para bailar, tiene con el cuerpo, se explica gracias a la fuerte presencia en esta música de la identidad afroamericana. El sello influyente del *motown* o el *R&B*, en el inicio y como antecesores de la música *disco*, son suficientes para justificar la presencia “negra” en la música *dance* y su correspondiente expresión corporal desinhibida. Esta influencia del cuerpo y el carácter físico en la música, bajo la identidad racial negra, es algo que autoras como Susan McClary también han visto en la música del S. XX gracias al *jazz* emergente de los años 20 en Europa:

La audiencia de los blancos a menudo iba hacia la música negra para experimentar la parte viciosa del cuerpo que ellos mismos se denegaban; después castigaban la música de los negros por entregarse al placer de lo físico. Pero si esto lo reflejamos sobre la cultura del S. XX, parece innegable que, durante este periodo, los Afroamericanos plasmaron una imagen propia, la forma sobre el cuerpo y la subjetividad a través de la música (McClary, 1994: 35).

Sin duda, de este párrafo podemos deducir dos cosas importantes. Por un lado, el carácter eminentemente físico y visceral de la música negra y su correspondiente papel en la liberación sexual de los blancos occidentales, pese a su educación moral represora; y por otro lado, cómo la música es un recurso retroactivo para crear, alimentar y reproducir subjetividades, tendencias, ideas, etc. y todo lo que significa un sello propio en torno a la identidad de los sujetos, los individuos o un colectivo. A este respecto, la música negra parece una eficaz precursora de formas de baile, donde el cuerpo alcanza su máxima expresión y ocupa un lugar principal. El colectivo negro de clase trabajadora, segregado y marginado siempre encontró la pista de baile como el lugar idóneo para desfogar su cotidiana lucha laboral, racial y social, algo no siempre admitido por la política social americana de control moral sobre el ocio de los ciudadanos. Hay que recordar que mientras la moral

1. Teresa de Lauretis usa el término “tecnologías del género” para referirse a la forma en que el cine y otros medios participan de la construcción cultural de lo que significa masculino y femenino. Así el género, lejos de ser determinado por la biología o naturaleza, es producido o formado por la práctica del discurso social (De Lauretis, 1987).

americana castigaba formas de reunión en torno a determinados estilos de música, los promotores blancos se apropiaban de la música negra para comercializarla a los jóvenes de clase media blanca americana (el caso del R&B convertido en R&R)².

La sucesión de estilos, desde la música *disco* (como veremos en el siguiente apartado) hasta el *house* actual, suponen una clara alusión a lo físico sin esa escisión mente-cuerpo que la tradición judeo-cristiana occidental ha transmitido a la música europea a lo largo de su historia. Tal vez, este carácter identitario racial tan marcado en los comienzos de la música *dance*, junto con la llamada al cuerpo en su sentido más hedonista pero donde destacaba el sentido de comunidad, explique por qué los clubes neoyorquinos, frecuentados mayormente por negros gays, supusieran lugares de reivindicación y liberación sexual para dicho colectivo allá por los años 70. Nada impidió que este género musical, *underground* en sus inicios, fuera el preferido para convertirse en himno para los homosexuales que reivindicaban visibilidad y respeto social. Desde que sucediera la famosa revuelta a las puertas del local gay Stonewall Inn en Greenwich Village (Manhatan, 21 de Junio de 1969) lo que vino después fue una ola fresca de fuerza reivindicadora³ con la música *disco* como banda sonora de la escena. Esta energía se intentó derrotar con la campaña homofóbica llamada *Disco Sucks*⁴ en 1979.

2. Un momento aplastantemente subversivo y peligroso para la autoridad fue el día que el Dj Alan Freed organizó una fiesta de R&B en marzo de 1951 a la que acudieron más de 20.000 personas, mientras se esperaba a 10.000, la mayoría de raza negra. Tras esto el concierto se suspendió y el Dj fue invitado a abandonar la ciudad. En realidad lo estaban castigando por promocionar música "negra degenerada" a la influenciable población joven blanca (Brewster - Broughton, 2006: 50).

3. Sin duda clubes como el Loft (David Mancuso) o el Sanctuary de NY tan distintos en su perspectiva, más íntimo el primero y más extrovertido el segundo, hicieron un gran trabajo en la educación moral y sexual de los jóvenes que lo frecuentaban, pues suponía un espacio de apertura y libre expresión en un momento en el que la homosexualidad prácticamente era ilegal o una enfermedad. Otros clubes que destacaron por lo mismo fueron El Gallery (Nicky Siano), el Paradise Garage (Larry Levan) todos ellos famosos por su música y Dj gays (Brewster y Broughton, 2006: 146).

4. Esto ofrece un juego de palabras, *sucks* puede ser mierda o chupar, como clara alusión homófoba. A este odio anti-*disco* se sumaba el orgullo de la autenticidad en los jóvenes del *rock*, que veían la música *disco* como la antítesis de lo que ellos veneraban, un ídolo estrella en el escenario, y el directo donde esos mitos se lucían con sus voces o instrumentos. En definitiva aludían a que esta música *disco* se basaba en el consumo y no tenía propósitos estéticos sino por el contrario sólo intención hedonista y física para ver a cuerpos contonearse desorbitadamente (Brewster - Broughton, 2006: 312).



Fig. 1: Partido de beisbol en Chicago donde tuvo lugar en julio de 1979 la quema de vinilos dentro de la campaña anti-disco ⁵

El declive de la música *disco* realmente vino con la llegada del SIDA en los años 80, cebándose en gays desconcertados y todavía ausentes al drama social y personal que les tocaba vivir. Entonces los clubes donde funcionaba esta música fueron cayendo como responsables de dar cobijo a la “plaga” del SIDA. Recordemos que era en estos lugares donde se concentraba el colectivo gay, demonizado socialmente casi como único foco del virus⁶. Este momento, junto a factores de interés comercial y reapropiación por parte de discográficas y promotores de clubes para heterosexuales de clase media blanca⁷, favorecieron un tono homofóbico y destructor para la imagen de la música *disco* y para el colectivo (mayoritariamente negros gays) que identificaba socialmente.

Mucho antes, la música *disco* a comienzos de los años 70 había supuesto el desarrollo de una política de personificación de la identidad. Era aquí, en la pista de baile, donde el cuerpo *pro-queer* se desprendía por fin de la jerarquía del movimiento falocentrista propuesto por el rock y liberaba a

5. Foto encontrada en: <http://www14.brinkster.com/corteza/bg/los80.htm> (consultada el 21/8/2012).

6. “El hecho de que los primeros casos y su rápida propagación se localice (de forma interesada y parcial) entre miembros de la comunidad gay va a suponer una rápida identificación entre la enfermedad y esta comunidad, en una de las estrategias de propaganda homofóbica más llamativas de la historia contemporánea” (Sáez, 2005: 67).

7. Tim Lawrence sugiere esta causa como una de las decisivas en la acción de quitarle fuerza y poder subversivo *queer* a la música *disco*. Es el momento en que se populariza e intenta comercializar la música *disco* en el ambiente heterosexual neoliberal tras el estreno de *Fiebre del Sábado Noche* en 1977 (Lawrence, 2011: 241).

los sujetos de los roles sexuales adquiridos en la forma de bailar en pareja (*vals, foxtrot*).

El entorno sumamente afectivo de la pista de baile – en donde los cuerpos eran absorbidos por el sonido, el contacto con otros cuerpos, y donde se experimentaba además la desorientación gracias a la iluminación y los efectos de las drogas - desestabilizó las concepciones normativas de la sexualidad y llevó sus limitaciones mucho más allá (Lawrence, 2006: 153).

La libertad de movimiento invitaba a los bailarines ahora a participar solos en medio de la multitud de la pista proclamando un espíritu de comunidad y hermanamiento. Por el contrario, valores como el individualismo y la competitividad sexual se intentaron inculcar en el momento en que la cultura heteronormativa neoliberal se apropió de la música *disco*. Sin duda esto supondría su fracaso tras la extenuación comercial y su fin como resistencia identitaria *queer*.

Cuando determinados estilos musicales se suscriben bajo un movimiento social o colectivo, es acertado pensar que la música funciona como un recurso para producir la vida social y entonces, como dice Tia de Nora, es un asunto estético-político que “... puede implicar, y en algunos casos, producir modos asociados de conducta” (De Nora, 2003: 17).

La música, como medio cultural que sucede en el tiempo, en circunstancias y contextos específicos esta dotada de *affordances*⁸ es decir, de ciertas ‘invitaciones a la acción’ que a su vez capacitan a los actores para ejercer de significantes culturales con la música que bailan (López Cano, 2011).

Así podemos decir que “la música puede ser un aliado para la actividad semiótica, un recurso para hacer, o nombrar los aspectos de la realidad social, incluyendo las realidades de subjetividad y uno mismo” (De Nora, 2003: 43).

En el proceso de apropiación de la música resulta consolidada su fuerza semiótica, y sus efectos derivan en la medida en que alguien le atribuye determinadas condiciones añadidas como recuerdos, emociones, contexto de escucha, etc. Así se demuestra que los individuos forman parte en la construcción de la fuerza semiótica de la música, ya que todas esas categorías añadidas se forman dentro del uso musical, en su contexto. Pero al decir que “la música es un recurso –provee de *affordances*- para la construcción del mundo” (De Nora, 2003: 44) entendemos que el significado de la música se estabiliza de forma bidireccional, desde la música hacia los actores y viceversa. Es decir:

8. “Término originalmente utilizado por el psicólogo James Gibson en su teoría ecológica de la percepción visual. Según él, las *affordances* son lo que el entorno ofrece al animal; lo que le provee o suministra tanto para bien como para mal (...) En términos generales las *affordances* son el conjunto de información que un objeto ofrece sobre sus posible usos” (López Cano, 2011: 22).

La idea de que el significado de la música es construido en y a través del uso no implica que el significado de la música es enteramente indeterminado. Por el contrario la música puede contribuir al sentido que los actores tienen de sí mismos y de sus circunstancias sociales (De Nora, 2003: 44).

Ciertamente, en la línea que nos propone De Nora, la música le da sentido a muchas situaciones que se generan en torno a un colectivo o momento concreto, dependiendo del contexto donde tenga lugar, claro está. Pero toma sentido justamente cuando interacciona con ese contexto y con los sujetos que se hayan en él. Y el temor a su poder social ha sido algo que ha preocupado desde los tiempos de la Grecia Clásica (Platón, Aristóteles) hasta nuestros días. Siguiendo con el ejemplo de la campaña homófoba anti-*disco* antes citada, hay que decir que la derecha política estadounidense la apoyaba pues pensaba que era una forma de control mental comunista, mientras los países comunistas prohibieron esta música por considerarla capitalista y decadente (Brewster - Broughton, 2006: 313). Con semejante poder social es difícil no intentar tomar partido en el asunto, e intentar controlar los mecanismos de uso y consumo de la música que significa liberación sexual, placer y energía reivindicativa:

Si la música puede afectar a la forma de la agencia social, entonces el control sobre la música en el escenario social es una fuente de poder social, es una oportunidad para estructurar los parámetros de acción (De Nora, 2003: 20).

Pero, volviendo al protagonismo del cuerpo en relación con la música *dance*, Richard Middleton y John Shepherd en los años 90 se planteaban una "teoría del gesto" para explicar que sentimos la música de forma análoga a nuestra forma de procesar los gestos físicos, y no entienden la experiencia musical separada de la experiencia del oyente con su propio cuerpo (Gilbert, 1999: 45). En esta experiencia, que va conformando nuestra subjetividad y la percepción de nosotros mismos se ponen en juego varios factores que interactúan en el proceso. Nos interesa pues detenernos en los mecanismos de significación que encuentra la música en un contexto social en relación al cuerpo, sexo, género y sus interacciones recíprocas. Así, la música *dance* se dirige específicamente al cuerpo de los oyentes y éstos, entre otras cosas, hallan un vehículo para expresar su sexualidad en forma de movimiento, aderezado con un compendio de artilugios de comunicación (miradas, manos, cejas, boca, etc.) que funcionan en el engranaje de la seducción, la sensualidad y el hedonismo más puro.

Toda esta lectura del cuerpo en interacción con la música y su consecuente afecto/efecto en los sujetos no podría ser sino gracias al análisis semiótico del hecho socio-musical. Es lo que Bennet Berger llamó "culturología", término que "entiende un tipo de sociología que descifra o descubre el contenido social reflejado tras los diferentes estilos de arte, asociando estilos artísticos con estilos de existencia social" (De Nora, 2003: 2). Y esto aplicado a la música *dance* nos puede ayudar a entender por qué siendo un producto cultural, al igual que el género (según Butler en el enfoque *queer*),

refleja al grupo social que la hace y la consume funcionando, como hemos dicho antes, como una “tecnología estética” y/o una “tecnología del cuerpo”.

Pasemos a continuación a situar los valores sexuados que han marcado la separación de los géneros masculino y femenino en el discurso patriarcal occidental. Localizar estos valores, dentro del binarismo sexual, puede ser un recurso para poder deconstruirlos. En este sentido es de gran ayuda una visión *queer*, capaz de hacer crítica de la cultura dominante y sus vehículos de imposición y transmisión cultural con relación a la identidad de género.

En la musicología crítica feminista, dentro del ámbito angloamericano, desde hace veinte años se viene usando el enfoque *queer* ofrecido por Judith Butler (2007) para explicar la construcción de género como producto cultural. Este constructo cultural bajo el patriarcado, según Cuisick (1999: 83) primero ha diferenciado entre masculino y femenino, y después ha privilegiado los valores masculinos (agresividad, actividad, tamaño, solidez, rigidez) sobre los valores femeninos (cooperación, pasividad, pequeñez, flexibilidad). Y sobre este binarismo se ha organizado la humanidad. Pero en un paso más, las formas de dominación cultural masculina, no solamente se desprenden al privilegiar ciertas formas de comportamiento, sino también en ciertas formas de pensamiento.

Esto ha sido planteado por las feministas postestructuralistas a partir del análisis conjunto de Butler/Derrida y al que se suman Lucy Irigaray, Susan McClary o Suzanne Cuisick. Su argumentación se diserta a través de dos términos:

1. El “falocentrismo”, que como dice Cuisick:

Es la creencia de un conjunto particular de términos, los cuales pueden ser descritos como ‘fálicos’ y son tomados para definir la normalidad deseable; además de que poseer el falo/pene es la única garantía de completa humanidad, algo denegado pues a las mujeres (Cuisick,1999: 84).

2. El término falogocentrismo, cuyo discurso asocia la feminidad a la irracionalidad, flexibilidad, sensualidad y el cuerpo, valores que han sido constantemente demonizados y asignados a una laxitud corpórea negativa dentro de la cultura de baile por el *status* patriarcal/racional de la música occidental. Como dice Susan McClary: “Todavía aquellos que hablan de la cultura popular a menudo reproducen su temor a lo femenino, el cuerpo y lo sensual” (McClary,1994: 32).

Y es que efectivamente, la danza se ha entendido, dentro de los géneros musicales, como algo natural de la expresión del cuerpo femenino. El pensamiento esencialista y biológico en torno al cuerpo de la mujer en relación a la música ha sido perpetuado desde la Edad Media en los valores de lascivia, sensualidad e irracionalidad. El medio donde más directamente estos valores se entendían que eran expresados era en la danza, que aúna música y

movimiento. Esto puede explicar cómo el discurso falogocentrista ha demonizado las asociaciones “danza y feminidad”.

El ensayo de Cuisick (1999) sobre este asunto me ayuda a concluir que en esta demonización, trasladada a la cultura joven moderna (quizá hasta el momento *rave* de los años 70 con el *nothern soul* y *post-rave* con el *acid house* de los años 90), no interviene solamente el falogocentrismo, sino que tiene mucho que ver la hegemonía burguesa y el capitalismo. Es decir, no solo hay razones de género, o raza sino también de clase, pues siempre han visto en las formas de baile no normativas (fuera del *vals*, todas las próximas a la cultura negra desde el *ragtime*) una ruptura con la productividad y los roles de género. Lo cual atenta con el padre/marido y trabajador ejemplar, papel asignado a cualquier hombre heterosexual occidental, blanco y de clase media (escapan a la descripción mujeres, homosexuales y negros). Por eso, esta feminización del baile no fue barrera para la joven clase trabajadora masculina, pues justamente buscaban trasgredir a la cultura dominante burguesa bailando también en las *raves*⁹.

Pero, sin duda para trascender y deconstruir el discurso del binarismo masculino-femenino, heterosexual-homosexual es necesario acercarnos a la teoría *queer*. Richard Dyer en su clásico ensayo “In Defense of Disco” (1979) ya planteaba este asunto y diferenció características de la música rock, que confinaba su sexualidad al pene siendo así “indeleblemente música falocéntrica”, mientras la música *disco* “restaura el eroticismo a todo el cuerpo gracias a su amabilidad para jugar con el ritmo” y sea así “para ambos sexos” (Dyer, 1979: 22).

Si el cuerpo en su materialidad es un efecto de prácticas repetidas, en las que la experiencia de la música es una, entonces podemos decir que lo que la música, como el *disco*, pueden ofrecer es un modo de re-materializar el cuerpo en términos que confunda el binarismo de género (Cuisick, 1999: 101).

Y es que realmente estar en una pista de baile puede ser una experiencia liberadora y subversiva, de tal manera que la cultura occidental dominante desee marginalizar, criminalizar, restringir o por el contrario absorber y transformar para vencer su poder de subversión.

Sin duda, la fuerza afectivo-sexual que tenía la música *disco*, liberadora de estereotipos sexuales para los sujetos, se derrumbó cuando se estrenó en 1977 la película *Fiebre del Sábado noche* (*Saturday Night Fever*). Aquí, un John Travolta bailando a los Bee Gees (versión comercializada del estilo) “reflejaba y reforzaba la reapropiación de la pista de baile por la heterosexualidad patriarcal” (Lawrence, 2006: 153). Mientras, volvía al tópico de la pareja de baile donde el chico lleva a la chica desplegando todo un arsenal

9. El término *rave*, en inglés “delirar”, está asociado, no solo a un tipo de música electrónica acelerada *house* o *techno*, que un grupo de gente joven baila en lugares recónditos animados por las drogas; sino también a un estilo de vida, un comportamiento ritualizado dentro de un sentimiento pseudorreligioso comunitario. Para una ampliación sobre este tema, es destacable la publicación de Simon Reynolds (1999).

de habilidades corporales irresistibles en el difícil arte del cortejo. La prueba de este fenómeno está en el legado que dejó poniendo de moda la música *disco* y sobre todo un estilo de vestir y bailar claramente dirigido a los chicos de clase media blancos y heterosexuales¹⁰.

Otra forma de desarmar el poder reivindicativo y deconstructivo del género que poseía la música *disco* en su inicio (visibilizando la homosexualidad y otras formas de libertad sexual y social) tiene lugar con lo que podemos llamar la “capitalización del colectivo gay”. Y sucede en el momento en el que los clubes británicos y norteamericanos de ambiente gay se apropian de este estilo musical para quitarle su esencia negra y evolucionarla al *hi-energy* a finales de los años 70. En este contexto, el culto al cuerpo-sexo instala la estética *clon*, donde predominan hombres blancos occidentales ricos y guapos reconociendo que “sin pectorales, no hay sexo” (*no pecs, no sex*) e imponiendo un estándar de belleza física competitiva de obligada visita diaria al gimnasio (Brewster - Broughton, 2006: 230).

El negocio del cuerpo exhibicionista y desinhibido en torno al ocio del colectivo gay y lésbico llega hasta nuestros días, consolidándose gracias a macrofiestas como la ofrecida en agosto en Barcelona desde hace ya cinco años. El festival *Circuit*, simultáneamente con el *Girllie Circuit*, reúne a gays y lesbianas de todo el mundo durante una semana en la ciudad condal, dejando una buena cantidad de millones de euros y ofreciendo una imagen de lujuria y desenfreno carnal (la propaganda a las fiestas da más dinero que las actividades paralelas organizadas con exposiciones, cine y charlas de interés LGBT)¹¹. El resultado de este suculento ingreso económico es un reconocimiento social del colectivo, que se hace públicamente visible y oficialmente permitido en su fiesta altamente hedonista y sexual. Hablar sobre el papel que juegan los/las Dj invitados/as, entregándose a un público con el que tienen una identificación de género, daría seguramente para otro artículo.

Los modelos que se ofrecen en este contexto, sin duda, funcionan eficazmente en la construcción de una identidad de género y una subjetividad específica. Éstos modelos se suscriben dentro de los márgenes del sistema dominante heteronormativo, participando de los mismos recursos de dicho sistema en relación a la exhibición y proclama física del cuerpo, el placer y el deseo. Solo hay que echarle un vistazo a las fotos del cartel de promoción (figuras 2 y 3) para deducir la imagen hipersexualizada de los chicos (recuerden, *no pecs, no sex*) y discretamente *cool* y *fashion* de las chicas. Los valores de culto al cuerpo, a la moda y en definitiva a la superficialidad merman ciertamente el poder de transgresión del sistema capitalista que ya ha absorbido al colectivo dentro del consumismo más neoliberal. Pero claro, no

10. A partir de aquí, el estilo tendría que reinventar sus parámetros musicales para evolucionar de esta comercialización, algo que se encontró en la simplificación de la percusión polirrítmica (característica del comienzo del *disco*) reduciéndola a un potente golpe del bajo. Había llegado el *eurodisco* o también llamado *R&B disco* (Lawrence, 2006: 154).

11. Abreviatura para el colectivo de Lesbianas, Gays, Bisexuales y Transgénero).



Festival Circuit, 2012. 5º Edición, Barcelona



Fig. 2: Girlie Circuit, 2012. 5º Edición, Barcelona

estamos en el momento represor de los años 70, y tras el reconocimiento de derechos tal vez sea el precio a pagar al verse incluidos en el sistema.

Esta imagen que homologa a un colectivo, que no reúne a todos sus componentes, tiene sus mejores críticas desde el enfoque *queer*, que ve estos eventos como una forma de socialización hegemónica del modelo de cómo ser *gay* o lesbiana¹² y que finalmente podríamos llamar como he dicho antes, “la capitalización del colectivo LGBT”.

Autores como Lawrence, Dyer o Cuisick, dentro del enfoque *queer*, intentan ofrecer un punto de vista para una deconstrucción del género en relación a la música. Este no es otro que conocer las estrategias de la cultura dominante, donde se plasman los binarismos para ir un poco más allá en la ruptura de los mismos. Tal vez la forma de subvertir y deconstruir estos binarismos sea “problematizando” sus términos, más que rechazándolos o invirtiéndolos (Cuisick, 1999: 103).

12. Una crítica al respecto se puede leer en el artículo de la revista digital *Periodismo social*: <http://periodismosocial.wordpress.com/2011/08/11/corto-circuit-festival/> (Consultado 23/8/2012).

3. DE LA MÚSICA *DISCO* Y SU EVOLUCIÓN EN CLAVE DE GÉNERO

La música de baile a comienzos de los años 70, con la música *disco* como anfitriona de una fiesta que tenía como invitados principales al colectivo gay (negros, mayormente en sus comienzos), dio paso a una nueva forma de entender la pista de baile que independizaba a las mujeres de la jerárquica pareja donde el hombre es el que la dirige (como en el *vals*, *foxtrot* o incluso el *twist*).

La lectura *queer* de este momento histórico de la música popular¹³ revela que otros sectores sociales (hombres y mujeres heterosexuales y lesbianas) también se beneficiaron y participaron de su fuerza reivindicativa, dentro de la incipiente cultura de club que la alimentaba. En este sentido, la relación que se empezó a establecer entre el Dj y su público¹⁴ (también llamados *clubbers*) fue clave en la evolución y desarrollo de la música de baile y de las tecnologías en torno a la música grabada. El papel del Dj como propulsor empático del cuerpo que baila fue relevante para un colectivo entregado a esa “danza tribal”, mantenida por la comunicación corporal rítmica de la música servida por el sistema estéreo. Así, a mediados de los años 70 el sonido de la música *disco* era característico por generar una experiencia expectante y compleja en la pista de baile, gracias al juego de mezclas ofrecido por el Dj. “En otras palabras, los Dj generaban una banda sonora que animaba a los bailarines a ser múltiples, fluidos y *queer*” (Lawrence, 2011: 236). Los Dj ingeniaron la mezcla musical (*mix*, a veces con dos copias del mismo vinilo) para lograr un *beat* rítmico continuo que animara a los bailarines a quedarse en la pista permanentemente. Este momento de sincronización física y emocional con la música era conseguida gracias a la empatía, que cual monitores de gimnasio, alcanzaban los Dj con su público. Y claro está, en este despliegue corporal, los bailarines y sus maniobras estilísticas, van conformando los espacios de la subjetividad.

La contracultura de este momento histórico¹⁵ se desarrolló en un contexto de ruptura de valores racistas, homófobos y represores en el que la pista de baile suponía un lugar de hermanamiento y lucha común, pero sobre todo un espacio donde el cuerpo (negro, blanco, asiático o latino, heterosexual, homosexual o *queer*, femenino o masculino) estaba más presente que nunca, tal vez como cuerpo asexuado, idea más cercana a la visión *queer* que “conecta con la erótica del placer corporal – una erótica que intersec-

13. Ya Richard Dyer atisbó esta revolución social en torno a la música *disco* en un enfoque visionario, justo el año que tuvo lugar la campaña en contra de dicha música, en el artículo ya mencionado “In Defense Of Disco” (Dyer, 1979).

14. David Mancuso a comienzos de los años 70 en el *Loft*, NY, fue pionero como Dj (“anfitrión musical” se denominaba él) que promociona un concepto de fiesta privada (fiestas de alquiler), en el que la pluralidad sexual y racial participan de un sentido de comunidad mientras se disfruta bailando. Otro club destacado heterogéneo en su público fue el *Sanctuary* (Lawrence, 2011: 232).

15. “La muchedumbre *dance* fue consciente de su carácter híbrido, así como de su proximidad a la coalición del arcoíris como movimiento contracultural a finales de los años 60, testigos contrarios al estado represivo, del lado de activistas como los Black Panther, los drag Queens de Stonewall Inn, y las manifestaciones anti-guerra de la Kent State University y Jackson State University” (Lawrence, 2011: 233).

ciona con la liberación gay, el movimiento feminista, y la revuelta contracultural, frente al conformismo de los años 50 conforme a su intento disruptivo sexual” (Lawrence, 2006: 235).

Pero, es preciso contemplar otros análisis sociomusicales que pasan por desentrañar los mecanismos desplegados a través de la música y su contexto en la configuración del género.

Susan McClary (2002) piensa que toda la música postrenacentista estaría marcada por ese discurso falogocentrista (que privilegia valores masculinos) en el que predominan estructuras musicales marcadas por la tonalidad, la linealidad, la potencia sonora (sobre todo en el Romanticismo) y el desarrollo del tema musical hacia el clímax para cerrar su final. Semejante es el análisis que ofrecen Press, Reynolds o Richard Dyer para la música rock, tan marcada por el discurso patriarcal y heteronormativo (Frith - McRobie, 2007)

Por el contrario, McClary encuentra otros términos para decir que “lo femenino es igualado con un rechazo del tiempo lineal y la direccionalidad, una expresión cíclica” (citado en Cuisick, 1999: 93). Según esto, ¿podríamos decir que la era de la música electrónica de baile se detiene en valores considerados femeninos fuera del discurso falocéntrico del rock?

Cuisick nos viene a decir que hay estilos en la música electrónica determinados por el género, por ese constructo opuesto al falogocentrismo, o favorable a él. Esto lo veremos ejemplificado en el análisis de estilos y subestilos de la música *dance* a continuación.

En primer lugar es necesario presentar la trayectoria de estilos musicales posibles que quedan comprendidos en el título “música *dance*” (o *electronic dance music*) para entenderlos en el contexto de construcción del cuerpo, de la identidad de género. Para esto tenemos que remitirnos al momento en que surge la noción de Dj moderno y se hace presente en la recién estrenada cultura de club neoyorkina de los años 70 bajo el desarrollo de la música *disco*. Ésta a su vez, bebía sus fuentes de la música negra más *underground*, *R&B* americano (Chicago, Detroit, Filadelfia), *soul*, *motown* e incluso *gospel*.

Fue justamente un tema clásico del Philly Sound, (“Disco Inferno” del grupo The Trammps, 1974) uno de los elementos que contribuyeron al viraje definitivo hacia la música *disco* en los pequeños clubes gays de luces oscuras y sexualidad desatada. Por tanto, a su manera, un sonido rebelde y anti-sistema. Como señala Ulf Poschardt en su libro *DJ Culture*, “los seguidores de la música *disco*, al igual que los punk, ignoraban a Dios y al Estado, al trabajo, el hogar y la familia. Crearon un espacio en el que podían ser felices” (citado en Lles, 2002: 232). Y por supuesto, libres en un universo artificial y hedonista.

El paso por el *R&B* (años 60) es interesante, pues forma parte de la antesala de la cultura *rave*, caracterizada por agrupar a jóvenes de la clase

trabajadora, con una estética concreta (estilo *mod*, traje planchado, camisa blanca y corbata estrecha negra) que toman drogas para bailar música negra americana toda la noche, en sitios recónditos del norte de Reino Unido y a quienes importa el sentido de comunidad, sin duda un germen curioso para generar una identidad específica (Brewster - Broughton, 2006: 110).

Pero lo que nos interesa ahora destacar es que la progresión de estilos que sucedieron a partir de la música *disco* tienen connotaciones identitarias comunes muy significativas. El hecho de que tanto el *house* como el *hi-NRG*¹⁶ evolucionaran a partir del *disco* no es fortuito.

Todos estos estilos fueron impulsados, cultivados y compartidos en clubes de ambiente gay donde la mayoría además eran negros, incluidos los Dj que protagonizaron dicha escena¹⁷: Ian Levin en Reino Unido, Larry Levan en NY y Frankie Knuckles en Chicago. El espíritu que se alimentaba en esta escena no era otro que el sentido de comunidad unida por un mismo *beat* emocional, racial y sexual donde se fortalecían lazos de hermanamiento identitario y el género, el cuerpo y el sexo tenían mucho que contar alrededor de la pista de baile¹⁸.

Las características musicales que trasladan, como he dicho antes, este sentimiento de grupo a la expresión del cuerpo que baila, tiene confluencias significativas en la progresión de estilos (*disco*, *house* o *hi-NRG*). Así, será una constante la presencia destacada de la línea del bajo, y una caja de ritmos repetitiva. El uso de las voces tiene sus connotaciones particulares como ahora veremos en detalle.

El *house*, un estilo que encuentra sus raíces en las reminiscencias del *disco*, surgió en Chicago a mediados de los años 80. En Nueva York tuvo lugar una versión de este estilo con el nombre de *garage* (por el club Paradise Garage). Este estilo “evolucionó de las partes *más soul* y *gospel* del *house*: poderosos temas vocales, producción melódica o instrumentales

16. Se puede definir como un estilo rápido, música palpitante llena de melodías envolventes con vocalistas femeninas o transexuales operados con voz de falsete (Divine, Sylvester). Peter Shapiro en *Turn The Beat Around*, que narra la historia del *disco*, relaciona el sonido *hi-energy* con los grandes cambios sociales. (citado en Brewster y Broughton 2006: 230). Otra publicación de interés en relación a estos estilos musicales es: *Disco* de Albert Harry Goldman (1978), además de los que cito en la bibliografía.

17. “Sin duda el acontecimiento que inmortalizó el movimiento gay y su lograda liberación fue el 21 de junio de 1969 y la resistencia a la redada de la policía a las puertas del local Stonewall Inn en Greenwich Village en Manhattan. El nacimiento del orgullo gay venía amparado por los derechos civiles de los afroamericanos e inspirados por el movimiento de liberación de la mujer” (Brewster - Broughton, 2006: 144). En este local la música que movía al colectivo gay era la música *disco* que emergía del *motown*, *soul* y *R&B*, es decir la genuina *black music*.

18. Podemos entender este proceso de simbolización gracias al conjunto de *affordances* que reúne la música *dance*, la música *disco*. Como dice Rubén López Cano: “la música funciona de articulador cognitivo-corporal por medio del cual construimos un continuo entre el “adentro” y el “afuera” de la mente, haciendo obsoleta esta frontera impuesta por la racionalidad occidental” (López Cano, 2011: 3).

jazz con gran cantidad de fulminantes platillos hi-hat” (Brewster - Broughton, 2006: 333).

Curiosamente, este estilo en Reino Unido abrazó a un público mayoritariamente femenino en la cultura de club británica a finales de los años 90. Allí se llamaría *UK garage* cuando los Dj lo tomaron:

Como alternativa refrescante al *house* vocal lleno de *soul* que consideraban empalagoso [...] Al principio fue un estilo que no gustó y estaba apartado de los grandes clubes, [...] y desplazado a los momentos más sensibleros de las emisoras piratas (Brewster - Broughton, 2007: 187).

Es interesante destacar la estética que presentan las chicas que frecuentan esta escena, al parecer ensalzando la feminidad más estereotipadamente convencional a la máxima potencia con faldas y tops mínimos, zapatos de tacón “imposibles” y el “pelo esculpido como una obra de arte” (Brewster - Broughton, 2007: 188), figura que no paran de retocar en los concurrecidos servicios de mujeres.

Estos dos ejemplos vienen a ilustrar cómo diferentes colectivos (negros gays, blancas heterosexuales) suscriben sus preferencias sonoras en torno a subjetividades distintas y contextos diferentes, aunque también sirve para corroborar que todos los sujetos encuentran su proceso de subjetivación en torno a la música de baile en la participación colectiva. Aquí, el cuerpo/mente es el vehículo que interacciona para hacer posible la simbolización a través del conjunto de ideas que van conformando una identidad de género (forma de vestir, bailar, preferencia musical, canciones “himnos”, relación cuerpo-sexo con los demás, etc.). Es aquí donde podemos entender el discurso performativo (según Butler, 2007) que se articula en torno al cuerpo-género, y que se origina desde una realidad creada no existente anteriormente. Una vez incrustada esta realidad en la cultura es posible repetirla, representarla y nombrarla, aunque completando el ciclo de significación performativa y dentro de una lectura semiótica:

Para que un signo funcione como tal, es decir que pueda remitirnos a algo distinto a lo que es él, es necesario que otro signo lo interprete. El interpretante es un signo que expande y complementa a otro signo con el cual se vincula (López Cano, 2011: 14).

Estos signos fluyen de forma interactiva así que, el sonido funciona como interpretante de un imaginario motórico que se manifiesta en el baile y la gestualidad corporal que rodea a este momento emocional y físico.

Pero volvamos al *house* en su esencia americana, para reconocerlo como una música de baile que enfatiza la repetición rítmica y subraya la línea del bajo, usando cortos estallidos de melodía y la técnica melódica pentatónica, significativamente fuera del discurso musical dominante. Los fragmentos *sampleados* de voces (cantadas o habladas) funcionan como parte sintáctica del ritmo, más que formar una oración con significado verbal. Así, con todo esto: “la línea principal de bajo y percusión, el insistente uso de la repetición

y el decisivo énfasis sobre su funcionalidad como música de baile, marca una ruptura definitiva con el discurso logocéntrico de la música” (Gilbert - Pearson, 1999: 73).

En el caso del *hi-NRG* (con sonidos *soul* y *motown*, un “estilo amanerado del *disco*”, según Brewster y Broughton, 2006: 314) nos encontramos con una música de ritmo energético, *beat* grave constante; estructura de las canciones previsible y melodías sencillas en tonos mayores alentadores, llenas de clichés musicales. No en vano su base rítmica ha sido y sigue siendo muy utilizada en los esquemas del pop actual. Un ejemplo comercial de este estilo lo encontramos en Kilye Minoge.

Una característica musical del *hi-NRG*, que se presenta significativamente con marca de género, es la predilección por las voces agudas, bien de mujeres (las *disco* divas, sobre todo negras) o de transexuales que cantaban con falsete.

Curiosamente, en este estilo ha sido una de las pocas áreas donde las mujeres han tenido una presencia significativa, desempeñando papeles claves (Brewster - Broughton, 2006: 314). Walter Hughes explica esta afinidad y hermanamiento gay con las divas por su doble estatus oprimido, como negra y mujer (citado en Lawrence, 2006: 150). Esto animó a muchos hombres gays a adoptarlas como modelos espirituales sobre la pista de baile “con las divas negras enfatizando lo que Roland Barthes llama el “grain de la voz” – la voz que es sentida y material, más que despersonalizada y hetérea” (Lawrence, 2006: 150).

Loleatta Holloway, Gloria Gaynor, Grace Jones o Chaka Khan fueron algunas de estas famosas divas negras. Otras divas blancas como Linda Clifford y Karen Young fueron igual de bien recibidas, ya que:

Habiendo tenido más tiempo para absorber las lecciones de feminismo, [...] se dirigieron a los temas con márgenes más ásperos sobre traición y ruptura, o si todo iba bien, de sexo y deseo [...] En el núcleo del *disco* los bailarines gays tomaban a estas vocalistas femeninas porque relataban sus historias de infortunio, penas y desafío emocional en la adversidad. [...] Los gays crearon un mercado para estas vocalistas femeninas que habían estado frustradas por la forma en la que fueron secundadas en los sellos de grabación (Lawrence, 2006: 148 y 149).

Así, por ejemplo, temas de los Jackson Five como “Never can say goodbye” cantada por Gloria Gaynor o “Kiss me Again”, de Arthur Russell cantado por la *disco* diva Myriam Valle, adquiriría nuevas connotaciones sexuales en la voz de estas vocalistas y en el entorno de los clubes gays (Lawrence, 2006: 150).

Pero si bien la música *disco* y tras ésta el *house* o específicamente el *hi-NRG*¹⁹, y a su paso por Reino Unido el *UK garage*, surgieron como estilos pensados para la pista de baile cargados de connotaciones de género, raza y clase; a la vez fueron totalmente corporizados a través de un espacio sónico concreto alrededor del cual se articuló la liberación sexual del colectivo gay, o la participación masiva en la cultura de club de las mujeres americanas o británicas (heterosexuales y lesbianas):

La relativa desexualización de las pistas de baile fue un tema común de conversación entre los que (masculino y femenino; gay y hetero; excluido o incluido) encontraron esto como uno de los mayores efectos liberadores sobre la cultura de la noche británica. Las ropas desenfadadas, la imaginería infantil y psicodélica que acompañó a la cultura *rave* a través de muchas de sus mutaciones (*acid house*, *hardcore*, *trance*) ayudó a enfatizar el *status* de las *rave* como un medio para acceder a una *jouissance* asexual, a un estado infantil (Gilbert - Pearson, 1999: 67).

A partir de aquí, la evolución de otros estilos, puramente electrónicos²⁰, como el *acid house* o el *techno* de Detroit sugieren una *jouissance* neutra, asexual. El concepto de *jouissance*, que Simon Reynolds toma de los teóricos semióticos (Barthes y Kristeva), explica cómo los estilos de música electrónica, cada vez más acelerados y sintéticos se dirigen a “la experiencia regresiva, relacionado al momento en la pre-historia del sujeto, antes de que la identidad de género sea asumida. Así, posee un erotismo que en algún sentido es pre-sexual” (Gilbert - Pearson, 1999: 66), por lo que para Barthes el cuerpo de *jouissance* parece ser siempre sin categoría de género²¹. Así, la música de baile puramente electrónica podría ser vista como tendente a inducir:

A la experiencia extática de *jouissance* que –aunque sea parcial y temporalmente- es un escape del propio género y nos devuelve al momento en que no hay masculino o femenino. Y así es como funcionan las *raves* en los sujetos, pues les ofrecen un éxtasis para liberarse de la demanda del orden simbólico, la demanda para ser masculino o femenino... (Gilbert - Pearson, 1999: 66).

La predominancia del ritmo, los elementos percusivos y juego tímbrico por encima del uso de la voz ausente nos señala la fuerte referencia al

19. Tim Lawrence apunta el *hi-NRG* como una forma musical que en términos de Richard Dyer “evocaba el golpeteo restrictivo del falocentrismo del rock incluso si era complementado con dulces voces” (2006: 159). En este texto el autor parece deducir que en la medida que la música *disco* se desprendió de sus raíces negras para fusionarse con otros estilos de vanguardia experimental más electrónica y “blanca”, perdía sus características, incluso *queer*, reivindicativas y fuera del discurso falocéntrico.

20. Esto cambiará el concepto de producción de música, al alargarse los *tracks* (es decir, el equivalente a canciones en el *mainstream*), produciendo una sensación temporal indefinida y constante, y eliminando el uso de la voz como portador de un texto con significado.

21. Tim Lawrence sugiere el concepto descrito por Deleuze y Guattari de “Body without organs” como un cuerpo *decentrado* “que se mueve en relación a otros cuerpos en un flujo de cercana simultaneidad y como parte de una amorfa y fluida entidad” (citado en Lawrence, 2011: 234).

cuerpo, apelándolo desde la pista de baile al mayor momento evasivo mental y a la entrega totalmente física y corporal. La ayuda de las drogas de diseño, de las que se podría escribir un catálogo completo, y de las luces estroboscópicas, rayos láser, y proyecciones visuales hacen el resto para lograr el trance completo; elementos sin duda, más cerca del *ethos* femenino (irracionalidad, flexibilidad, cuerpo) que del masculino, según el discurso falogocéntrico occidental.

Así el *acid house*, por ejemplo, que:

Fue probablemente la forma repetitiva más autoconsciente de la música occidental que ha surgido desde el desarrollo de la grabación. Con su hipnótico *beat* apeló al cuerpo del baile mientras no hizo concesiones a la demanda clásica del significado narrativo o la sustancia armónica (Gilbert - Pearson, 1999: 72).

Nunca antes se había hecho tan explícito un género musical asociado al consumo de una droga ilegal (ácido o *speed*) para bailar toda la noche hipnotizados gracias al énfasis de los bajos, la repetición rítmica y el viaje sonoro de la textura. Esto musicalmente como dicen Gilbert y Pearson, rompe con las prioridades estéticas metafísicas del discurso de la música occidental, donde la melodía, la voz, el texto y, en definitiva, la música asociada a la mente y no al cuerpo es la válida. Nos encontramos con una apología a la materialidad de la música que apela directamente al cuerpo ya desterritorializado de los valores patriarcales masculinos.

Gilbert y Pearson vienen a decirnos que los subgéneros nacidos del *house* y emigrados a Europa (tales como el *euro house*) funcionan al mismo nivel que los estilos del *mainstream*, por sus semejanzas estructurales, rítmicas y melódicas más cercanas al discurso musical dominante occidental. Quizá por esto, queda catalogada o ridiculizada incluso como música fácil; pero a su vez, y por esta misma razón, como un estilo de música que acerca a la masa en un sentido colectivo de placer sensorial en la pista de baile. “Los pianos, cuerdas, estados hipnóticos de los *loops*; acordes ascendentes y bombos están precisamente diseñados para acentuar los efectos del *MDMA* (la droga del amor) tomados en el ambiente de club” (Gilbert - Pearson, 1999: 77).

4. DIRECCIONES Y PUNTOS SUSPENSIVOS

Como dice Suzanne Cuisick, “tras la cultura popular de posguerra, la cultura de baile ha sido particularmente asociada con lo femenino; con mujeres jóvenes y hombres gays, por un lado, y con la diáspora africana y la despojada clase trabajadora de hombres jóvenes, por otro” (1999: 84). Y a estos grupos por una razón o por otra se les ha denegado el acceso a la subjetividad masculina tan privilegiada por el discurso dominante de la cultura occidental. Como hemos visto a lo largo del texto, otros estilos (*disco*, *house*, *acid house*, etc.) surgidos desde los márgenes, que ocuparon espacios *underground* y formaron subculturas, abrazaron a colectivos desprotegidos

socialmente (negros, gays, lesbianas). Estos estilos, nacidos de la madre *dísc*, han dado cobijo a diferentes colectivos que, conformados por sujetos, han visto reflejadas sus identidades y subjetividades mientras formaban parte de una estética, de una cultura de club musical. Esta cultura de club, que se conforma en interacción con múltiples factores (música, contexto, sujetos, circunstancias, momento social, lugar geográfico, etc.) desprende un conjunto de significados difíciles de interpretar, como hemos visto, solamente con ayuda de la semiótica musical.

No tengo más remedio que dejar abierto este discurso que, he intentado situar en un enfoque *queer* de la manera más interrogante posible. Mi intención no ha sido dirigir un texto que determine qué es masculino o qué femenino dentro de la cultura de baile; más bien he querido exponer puntos de vista, que aunque parecen distintos, convergen en un mismo sitio. Este lugar es el poder semiótico de la música, que como algo emblemático, adquiere su fuerza de forma condicional, jugando con el contexto, “el aquí y ahora” y a la vez con la memoria de los sujetos con los que interacciona. Esta memoria, como dice Tia De Nora, es la que “nos lleva a saber cómo se configura la subjetividad y la propia identidad” (2003: 66).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLÁNQUEZ, Javier; MORERA, Omar (coord.) (2006). *Loops: una historia de la música electrónica*. Barcelona: Mondadori.
- BREWSTER, Bill; BROUGHTON, Frank (2006). *Historia del DJ 1. Desde los orígenes hasta el garage*. Barcelona: Ma Non Troppo.
- BUTLER, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- ; — (2007). *Historia del DJ 2. Desde el House hasta la actualidad*. Barcelona: Ma Non Troppo.
- CLÚA GINÉS, Isabel (2007). “Actúa(te): Una aproximación a las teorías queer”. In: Acebrón, Julián y Mérida, M. Rafael (Eds.) *Diálogos gays, lesbianos, queer*. Lleida: Universidad de Lleida; pp. 99 -11.
- CUISICK, Suzanne (1999). “Take your partner by the hand: dance music, gender and sexuality”. In: Jeremy Gibert y Ewan Pearson *Discographies: Dance Music Culture and Politics of Sound*. London: Routledge, 1999; pp. 83 -109.
- DE LAURETIS, Teresa (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- DE NORA, Tia (2003). *Music in everyday life*. UK: Cambridge University Press.
- DYER, Richard (1979). “In Defense Of Disco”. In: *Magazine Gay Left*. No. 8; pp. 20 - 23.
- FRITH, Simon; MCROBBIE, Angela (2007). “Rock and Sexuality”. In: *Taking popular music seriously: selected essays*. Aldershot: Ashgate; pp. 41- 59.

- GILBERT, Jeremy ; PEARSON, Ewan (1999). *Discographies: Dance Music Culture and Politics of Sound*. London, GBR: Routledge.
- GOLDMAN, Albert (1978). *Disco*. New York: Hawthorn Books.
- HALBERSTAM, Judith (2008). *Masculinidad femenina*. Madrid/Barcelona: Editorial Egales.
- LAWRENCE, Tim (2006). "I Want to See All My Friends At Once: Arthur Russell and the Queering of Gay Disco". In: *Journal of Popular Music Studies*, 18 (2); pp. 144 -166.
- (2011). "Disco and the queering of the dancefloor". In: *Cultural Studies*. Vol. 25, No. 2 March 2011; pp. 230 - 243.
- LÓPEZ CANO, Rubén (2011). "Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad". In: Marita Fornaro (ed.) *De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina*. Montevideo: Universidad de la República, Comisión Sectorial de Educación Permanente/ Escuela Universitaria de Música (en prensa) (Descargado 27/6/2012).
- LLES, Luís (2002). "La casa de Jack: Ritmo y deseo. El primer imperio del House (1985 -1995)". In: Javier Blánquez - Omar Morera (Coords.) *Loops: una historia de la música electrónica*. Barcelona : Mondadori; pp. 230 - 260.
- MARTÍN CASARES, Aurelia (2006). *Antropología del género: culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Madrid: Cátedra.
- MCCLARY, Susan (1994). "Same As It Ever Was: Youth Culture and Music". In Andrew Ross & Tricia Rose (eds.) *Microphone fiends: youth music and youth culture*. New York y London: Routledge; pp. 29 - 40.
- MCCLARY, Susan (2002). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press: Minneapolis.
- POSTCHARDT, Ulf (1998). *DJ-Culture*. London: Quartet Books.
- REYNOLDS, Simon (1999). *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture*. New York y London: Routledge.
- SÁEZ, Javier (2005). "El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría queer. De la crisis del Sida a Foucault". In: Javier Sáez - Paco Vidarte (eds.) *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas trans, mestizas*. Egales: Madrid; pp. 67-76.
- SHAPIRO, Peter (2005). *Turn the Beat Around: The Secret History of Disco*. London: Faber and Faber.
- VIÑUELA SUAREZ, Laura (2003). *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK.
- WHITELEY, Sheyla (2000). *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*. London: Routledge.
- WITTIG, Monique (2005). *El pensamiento heterosexual: y otros ensayos*. Barcelona: Egales.