

Edição v. 38
número 1 / 2019

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 38 (1)
abr/2018-jul/2018

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

Keep on moving. Mujeres DJs en la escena electrónica de la ciudad de Córdoba

Keep on moving. Women DJs in the electronic scene, Córdoba

GUSTAVO ALEJANDRO BLÁZQUEZ

Doctor en Antropología por la Universidad Federal de Rio de Janeiro. Profesor Titular en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Director del Programa de Investigación "Subjetividades y sujeciones contemporáneas" (CIFYH-UNC). Email: gustavoblazquez3@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7587-4982>.

ROCÍO MARÍA RODRÍGUEZ CORREIO

Licenciada en Antropología por las Universidad Nacional de Córdoba. Becaria Doctoral CONICET-IDH (Córdoba). Integrante del Programa de Investigación "Subjetividades y sujeciones contemporáneas" (CIFYH-UNC). Email: rociorodriguez345@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0211-5931>.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

Blázquez, G. A.; Rodríguez, R.M (2019). Keep on moving. Mujeres DJs en la escena electrónica de la ciudad de Córdoba. Contracampo, Niterói, v. 38, n.1, p. 93-107, abr.-jul. 2019.

Enviado em 28/02/2019 / Revisor A: 04/04/2019; Revisor B: 10/04/2019 / Aceito em 15/04/2019

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v38i1.28172>

Resumen

Este artículo aborda la participación de las mujeres en la producción cultural de la noche de Córdoba (Arg.), utilizando como fuente de indagación dos trabajos etnográficos realizados en el mundo de la música electrónica. ¿Cómo se relaciona la trayectoria de las artistas mujeres con el género en tanto forma de reproducción de la desigualdad? ¿Qué otros diacríticos de la diferencia ordenan las relaciones entre artistas en ese contexto? Para responder esas preguntas se analizan las trayectorias de mujeres que trabajaban como DJs y las formas en las que al hacer género y presentarse como mujeres construían una posibilidad para mostrar su arte y construir su carrera.

Palabras clave

Música; Noche; Artistas; Género; Mujeres.

Abstract

This article discussed the participation of women in the cultural production of the night of Córdoba (Arg.), based on two ethnographic works made in the world of electronic music. How is the trajectory of women artists related to gender as a form of reproduction of inequality? What other diacritics of the difference order the relations between artists in that context? To answer these questions, we analyze the trajectories of women who worked as DJs and how doing gender and present themselves as women built a possibility to show their art and develop their career.

Keywords

Music; Night; Artist; Gender; Women.

Introducción

*“Music is the answer
To your problems
Keep on moving
Then you can solve them”
Danny Tenaglia*

Este artículo se acerca etnográficamente al mundo de la música electrónica o *dance music* y la escena *clubber*, en la ciudad de Córdoba, para analizar el papel del género en las dinámicas locales de producción artística.¹ Para ello se detiene en la participación de las mujeres como DJs y se pregunta por las dificultades y posibilidades que debieron sortear en relación con su identidad sexo-genérica ¿Cómo se relacionaba su trayectoria artística con el género en tanto forma de reproducción de la desigualdad? ¿Qué otros diacríticos de la diferencia ordenaban las relaciones entre las DJs?

Los análisis siguientes se fundan en un trabajo de campo del mundo del arte (Becker, 2008) de la música electrónica en Córdoba entre 2005 y 2010 (Blazquez, 2018) y luego entre 2015 y 2018 (Rodríguez, 2018). Durante ese tiempo se realizaron observaciones participantes en muy diversos ámbitos como *clubs*, bares, *after hours*, fiestas masivas, conciertos en centros culturales, festivales artísticos multitudinarios y eventos privados. Cabe señalar que ambos autores manteníamos (y continuamos haciéndolo) una activa participación en ese mundo del arte como públicos y gestores de festivales. Se efectuaron 60 entrevistas con diferentes integrantes de esas redes musicales: propietarios de locales bailables, artistas, relacionistas públicos, personal de seguridad, gestores culturales, públicos. En las entrevistas, además de indagar sobre las delimitaciones de géneros sexuales en el universo de la música electrónica se pesquisarón las trayectorias biográficas, redes de sociabilidad, técnicas y estilos musicales, consumos culturales, uso de sustancias psicoactivas, entre otros temas. Este trabajo se acompañó de la recolección de material audiovisual, una etnografía de las redes sociales y la escucha atenta a las sonoridades que reunían, mediante la danza, a cientos de jóvenes de camadas medias.

Además de discutir la participación del género en las dinámicas de la producción cultural, el escrito procura visibilizar el trabajo artístico como DJs de mujeres jóvenes y poner en valor su arte, no siempre citado por la crítica periodística o las historias que, desde Córdoba, narraban los orígenes de ese género musical y su desembarco y producción local. Esos relatos no sólo omitían a las artistas locales, el nombre de importantes referentes de Buenos Aires, como el de la DJ Miss Carla Tintoré, también solían desaparecer. Como en otros mundos musicales, las mujeres eran invisibilizadas en los relatos, libros y documentales que narraban la historia de la música electrónica, donde la capacidad innovadora aparecía siempre en manos y oídos de varones. La participación de las mujeres en la creación de la música electrónica también aparece silenciada en la importante obra de Reynolds (2014) sobre el origen y el devenir de las sonoridades electrónicas. Las mujeres no aparecían destacadas por los reflectores que narraban los orígenes del género, aunque al indagar con mayor profundidad, los nombres de las mujeres cisgénero Delia Derbyshire, Suzanne Ciani, Daphne Oram, Eliane Radigue, Clara Rockmore y de la mujer transgénero Wendy Carlos aparezcan como importantes figuras en los desarrollos de las sonoridades producidas electrónicamente (Rodgest, 2010; Farrugia, 2012). Esos silencios no era un detalle menor, ya que, desde la perspectiva de las DJs entrevistadas, la presencia de otras mujeres en la escena motivaba y producía la participación de nuevas artistas.

¹ Pauta de lectura: en este texto utilizamos *itálica* para palabras extranjeras y para señalar términos y expresiones relevantes. Utilizamos *comillas* para citas textuales.

El mundo de música electrónica en Córdoba

Los saberes de artistas, aficionados, empresarios y trabajadores de la noche se ensamblaban en prácticas rutinarias de producción, consumo y difusión de música electrónica, y se articulaban como un mundo del arte para el cual la noche era un espacio-tiempo central.

La noche de la ciudad de Córdoba incluía una serie de espacios que ofertaban regularmente escenarios o pistas para la práctica de la danza social ligada a diversos géneros musicales. Esos espacios podían entenderse utilizando el concepto de escena, propuesto y discutido por los Estudios Culturales, para señalar ensamblajes informales que producen contextos en los que grupos de productores, músicos y aficionados compartían colectivamente sus gustos musicales y se distinguían de otros (Peterson y Bennet, 2004).²

La noche cordobesa se componía así de una superposición de escenas efectivamente diferenciadas y así como se diferenciaba de otras escenas musicales, la noche electrónica también producía diferencias hacia su interior.³ Era posible, luego de experimentar asiduamente esas noches, diferenciar entre una escena ligada a un circuito de *clubes* locales y una escena ligada a un circuito de circulación internacional de DJs que actuaban en eventos conocidos como fiestas masivas. Las fiestas masivas recibían ese nombre por ser acontecimientos de gran magnitud, que se realizaban en grandes complejos de eventos, algunos de los cuales estaban ubicados en las afueras de la ciudad. Esos eventos reunían a un gran número de asistentes (desde 2.000 a más de 8.000), eran shows que contaban con complejas estructuras luminotécnicas, pantallas gigantes, potentes equipos de sonido, máquinas de humo y compartían varias características con los grandes recitales de rock y pop. La escena del *club*, en cambio, se caracterizaba por realizarse en pequeños locales comerciales de la ciudad. Sus gestores se preocupaban por privilegiar el formato de eventos con menos participantes y por conservar los puentes que vinculaban la electrónica con corrientes estéticas vanguardistas y experimentales.

La noche electrónica, y especialmente la escena *clubber*, se producía como un espacio pretendidamente *igualitario* en términos de sexo-género y resultaba un pilar, entre otros, sobre el cual se construían los sentidos que la distinguían como una escena de carácter *underground*.⁴ Sin embargo, al analizar las redes de trabajo que hacían posible la producción de esas noches, era posible ver una desigual distribución de posiciones, actividades y tareas en relación a los sexos y géneros. El mundo del arte de la música electrónica en la ciudad de Córdoba se articulaba en razón de las actividades de producción comercial y artística que realizaban principalmente varones.

La escasa participación de las mujeres en la producción era fácilmente observable y la predominancia de varones en los puestos de trabajo se hacía evidente incluso para observadores distanciados. También

² La idea de escena resulta útil para pensar espacios territoriales creados a partir de rutinarios circuitos materiales e inmateriales y referencias estéticas que tienen fuertes efectos en la sociabilidad (Straw, 1991). Utilizar ese concepto implica no sólo pensar en las dinámicas de comunión hacia adentro de esos contextos, sino también indagar cómo en esos contextos coexisten una serie de prácticas musicales interactuando con otras a través de una serie de procesos de diferenciación (Straw, 1991, p. 373).

³ En su obra pionera sobre los clubs de música electrónica, Sarah Thornton (1996) discute el modelo clásico de los estudios de la resistencia asociados con los estudios culturales británicos. En su lugar, la autora propone una teoría de las "ideologías subculturales" como "means by which youth imagine their own and other social groups, assert their distinctive character and affirm that they are not anonymous members of an undifferentiated mass" (Thornton, 1996, p.10). Apoyándose en los análisis de Pierre Bourdieu, Thornton acuña la noción de "capitales subculturales" para describir los capitales específicos que confieren status a sus portadores y que, "although it converts into economic capital, subcultural capital is not as class-bound as cultural capital" (Thornton, 1996, p.12).

⁴ La construcción de vínculos pretendidamente igualitarios en términos de sexo-género aparecía también en los análisis de escenas electrónicas en otras latitudes (Braga Bacal, 2003; Gilbert & Pearson, 2003; Gallo, 2012; Reynolds, 2014). Nuestros entrevistados mostraban realizar esa igualdad en nombre del carácter *underground* de la escena. Esa valoración, oposicional con lo *mainstream* —fórmula ampliamente extendida en muchos otros universos del arte y las industrias culturales (Thornton, 1996; Cardoso Filho & Janotti Júnior, 2006)—, destacaba autenticidad, vanguardismo, selectividad, exclusividad de la escena, como contrapunto de lo masivo, comercial, común y vulgar.

era un tema reconocido y comentado por algunas de las personas con las que trabajamos y un tema de discusión en foros y revistas especializadas. El número de trabajadoras nunca alcanzaba el número de trabajadores y era desigual el acceso a las posiciones de mayor jerarquía dentro de ese mundo del arte.

La presencia de mujeres en las tareas de producción comercial de la noche era escasa y casi nula en lo que respectaba a posiciones gerenciales. Las pocas mujeres contratadas para trabajos del área comercial se ocupaban del guardarropa o de la limpieza y sólo algunas, aquellas que compartían características sociológicas con las clientas de esas noches, trabajaban en las barras o como relacionistas públicos.

Podía afirmarse, entonces, que las posiciones mejores pagas y que gozaban de mayor prestigio, reconocimiento y capacidad de decisión para gestionar la noche se encontraban monopolizadas por varones cisgénero, blancos, de clases medias/altas o altas. Esa situación, sin embargo, encontraba casi una única excepción cuando algunas mujeres lograban, de la mano del cultivo del *deejing* y la producción musical, acceder a posiciones de prestigio y reconocimiento como artistas.⁵

Pese a las desigualdades que a priori podían interpretarse, y que luego se tornaron más nítidas y diversas con el correr de los trabajos de campo y las escrituras etnográficas, en la escena de clubes y en el mundo del arte que la producía algunas mujeres trabajaban en actividades artísticas, ocupando así una posición que implicaba un alto reconocimiento y status dentro de la noche.

Los clubes, con sus pistas *underground* y pretendidamente *igualitarias* constituían un campo de posibilidades donde algunas mujeres podían imaginar y luego llevar adelante el proyecto (Velho, 2013) de hacerse DJs.⁶ Esto no sucedía de la misma forma en otras escenas. Por ejemplo, la participación de mujeres como artistas era nula en otros importantes mundos musicales como el Cuarteto (Blázquez, 2008) y muy escasa en la escena electrónica de las fiestas masivas donde actuaban destacados DJs de la escena internacional. La presencia de mujeres DJs era, en cambio, posible y más frecuente en la escena del club, que contaba con estas participaciones incluso desde momentos tempranos de su conformación. De esa forma, mientras que la actividad de mujeres en las tareas comerciales y gerenciales de los clubes se veía reducida, algunas mujeres lograban posiciones valoradas que implicaban el acceso a un estatus elevado gracias al *deejing* y la producción musical.

Sin embargo, entre un sinnúmero de artistas varones, las artistas mujeres podían contarse con facilidad.⁷ Durante el transcurso de la investigación registramos alrededor de veinte nombres de mujeres que trabajaron como DJs a lo largo de la historia de la escena electrónica de la ciudad de Córdoba. De todas ellas, las diez DJs que entrevistamos eran mujeres cisgénero, blancas, pertenecientes a camadas medias o altas.

Estas mujeres tenían en común que trabajaban o habían trabajado como DJs en las pistas de baile de la escena de clubes, pero entre ellas existían también significativas diferencias. Algunas tenían más de 15 años de trayectoria porque comenzaron sus carreras a finales de los años 90, aprendiendo a tocar

⁵ Se conocía como *deejing* a la práctica artística llevada a cabo por los DJs, la cual implicaba la creación de una sesión musical mediante el ensamblaje consecutivo de piezas musicales. Para ello se utilizaban diversas técnicas y saberes que los DJs debían aprender y entrenar.

⁶ Un "proyecto" puede entenderse como una conducta organizada para atender finalidades específicas, que no supone una ejecución abstractamente racional pero sí resulta de una deliberación consciente dentro del "campo de posibilidades" en cual se inscribe la acción (Velho, 2013, pp. 65-67).

⁷ Análisis estadísticos realizados en distintos lugares mostraban panoramas similares al observado en Córdoba en relación con la participación de las mujeres en la producción de música electrónica (entre un 10% y un 20% de participación en eventos de distinto tipo y en sellos discográficos). Por ejemplo, "Female:pressure" (red de artistas, promotoras y técnicas de sonido que trabajan en la escena electrónica europea y norteamericana) relevó que en 2015 sólo un 11% de los eventos mundiales y el 18% de los sellos especializados contaron con mujeres en sus listas. También en el marco de la campaña "Equalizing music", la empresa rusa Smirnoff anunció que las mujeres sólo constituían un promedio del 17% de las figuras destacadas de la escena electrónica en 2016 y que en Argentina sólo el 10% de los DJs que tocaban en boliches locales eran mujeres. Nuestras etnografías permitieron estimar que en Córdoba las cifras eran similares o incluso menores a las mencionadas.

con discos de vinilo y bandejas tocadiscos. Ese era el caso de Magda Speranza y Alfonsina D'Antona. Otras aprendieron a tocar algunos años más tarde, entre el 2003 y el 2009, disponiendo de nuevas tecnologías al servicio del deejing, como compacteras reproductoras de CDs y computadoras con softwares diseñados para tocar. En esa segunda camada de DJs se encontraban Florencia Álvarez, May Seguí, Ana Paula Garavaglia y María José Allende, quienes, además de tocar música de otros, también aprendieron a producir (componer) temas propios. Desde el año 2011 en adelante, otras mujeres comenzaron a profesionalizarse en un contexto donde se democratizaron los saberes y materiales para tocar gracias a la masificación de la conexión a internet banda ancha, la popularización de canales de música online como Youtube y la facilitación de las descargas vía web. Las DJs de esa tercera camada, Aldana García, María Sol Ferreyra, Martina Arratia y Paulina Gallardo eran las más jóvenes de las entrevistadas e incluso algunas afirmaban estar empezando su carrera.

“Esta noche les toca a ellas”

Las artistas de la noche electrónica participaban en fiestas comunes donde integraban un *line up* diseñado según variables criterios, que reunía varones y algunas mujeres y en eventos especiales donde sólo mujeres ocupaban la cabina.⁸ Por ejemplo, en una oportunidad la DJ Aldana García participó en una fiesta *Venus* en el club Bela Lugosi que reunió artistas que tocaban el subgénero techno no por su condición sexo-genérica sino por el estilo musical que cultivaba. En una oportunidad especial, la misma DJ tocó en la fiesta *Las amigas de Drácula*, que se realizó en el mismo club, donde actuó junto a otra DJ que practicaba un estilo musical diferente pero con quien compartía una misma identidad de género. Estas últimas fiestas y otras como *The powerpuff girls*, organizada por otro club local, se publicitaban como fiestas especiales de mujeres y eran parte de ciclos modelados por esa consigna o fiestas puntuales que la utilizaban para distinguirse. Las fiestas de mujeres llevaban inscripta explícitamente y realizaban las marcas de la importante diferenciación que opera entre los sexos y los géneros.

La identidad de género se volvía un recurso a la hora de pensar temáticas para producir las fiestas. Mientras que era algo habitual ver las *cabinas* ocupadas sólo por varones, resultaba extraordinario verlas sólo con mujeres. A diferencia de los eventos comunes, esas noches especiales eran producidas y gestionadas utilizando consignas que naturalizaban la distinción. Pero también, esas fiestas ampliaban las posibilidades laborales de aquellas personas que incorporaban exitosamente el diacrítico mujeres y les permitía construir un espacio donde exhibir sus capacidades artísticas.

Pensar a las artistas de la electrónica como un conjunto delimitable a partir de la variable sexo-genérica permitía también la realización de investigaciones que las tenían como tema de análisis (Rodgest, 2010; Farrugia, 2012; Sucena Junior, 2017, Rodríguez, 2018). Esas operaciones implicaban la reproducción de normas naturalizantes inscriptas en la forma de experimentar los sexos y los géneros, y, como expone Wittig (2006 [1992]), “la separación de los hombres de la cual las mujeres han sido objeto es política [y] muestra que hemos sido ideológicamente reconstruidas como un ‘grupo natural’” (p. 31). Así, la naturalización histórica de la mujer se producía y reforzaba en los eventos de ellas y también en las investigaciones que las tenían como foco de análisis, algo que no sucedía en los eventos de ellos, que eran considerados comunes. Esos usos del género pueden llevarnos a recaer en el lugar común de pensar a las DJs como un conjunto homogéneo y en alguna medida limitable y definible. Sin embargo, la etnografía mostraba la heterogeneidad entre esas mujeres que se hicieron DJs.

Diversas trayectorias llevaron a las mujeres entrevistadas a ocupar las *cabinas*, pero esa ocupación no evadía el tinte excepcional como el que mostraba el comentario de uno de los dueños de un importante

⁸ *Line up* era el nombre que recibía la lista o grilla de artistas contratados para un evento. Cabina era el lugar donde se ubicaban lxs DJs al momento de tocar, espacio que generalmente se encontraba elevado de frente a la pista de baile.

club al decir “esta noche les toca a ellas”, en referencia a la tercera edición de la fiesta Shake it out. Sin embargo, ocupar esas *cabinas*, lejos de ser una oportunidad caída en suerte o algo que a estas mujeres simplemente les tocaba, era algo que ellas debían gestionar y que sólo era plausible de ser llevado adelante dentro de un espacio bastante específico y por la movilización de estrategias y recursos también específicos.

Gracias a los *flyers* impresos que DJ Alfonsina guardó durante muchos años pudimos saber que los eventos con la consigna de que sólo tocaran mujeres existían desde momentos tempranos de la conformación de la escena. Las piezas que se muestran en la Imagen 1 publicitaban dos ediciones de la fiesta *Krumm*, organizada por Alfonsina y su hermano durante el año 2003 en Casa Babylon, un club ubicado en la zona del ex mercado de Abasto.⁹

Las dos fechas se organizaron utilizando la propuesta de que sólo mujeres ocuparan la cabina principal y las piezas gráficas tenían referencias a un estilo *punk*. Eso se podía ver en el pelo rapado, el flequillo, la lengua afuera y el ceño fruncido de las personas dibujadas en los *flyers*, en el *choker* con tachas, en el delineado en los ojos, en el gancho a modo de aro y de *piercing*. “Queríamos poner una imagen que fuera power y que mostrara que ese día nosotras nos hacíamos cargo, así que mi hermano diseño esto medio *punk*”, nos señaló DJ Alfonsina.¹⁰

La referencia a lo power aparecía recurrentemente alrededor de los eventos de mujeres. Conceptos como *mujeres poderosas*, *poder femenino*, *girl power*, *female power*, e incluso el de *techno feminism* aparecieron en diferentes oportunidades durante el trabajo de campo, especialmente asociados a estos eventos. Por ejemplo, en el evento de Facebook creado para la tercera edición de la fiesta Shake it out, uno de los dueños del club comentó: “Esta noche cabina poderosaaaaa!”. En el mismo sentido, dos de las relacionistas públicas del lugar escribieron: “Shake it out a plenooooo, chicas al mando wuuuu” y “Aguante el girl power, estas minas la rompen”.¹¹

De diferentes maneras, siempre se resaltaba el carácter excepcional de la presencia de mujeres como DJs y se naturalizaba la hegemonía de los varones en este mundo del arte. Pero también, se reconocían como excepcionales a las mujeres que lograban alcanzar el lugar de artista quienes devenían *diosas*, *reinas*, *ídolas* y aparecían como modelos que motivaban y producían la participación de nuevas artistas. Como nos explicó May:

Yo en esa época venía de vacaciones y les traía discos que mi hermano y otros DJs me pedían que les compre en París. Pero cuando venía ya me llamaba la atención que estuviera circulando por ahí Carlita Tintoré. Y acá además la novedad era Magda, “la chica en las bandejas”. ¡Yo flasheaba, quería ser Dj!

May era productora y DJ, tenía 30 años cuando la conocí, era francesa pero vivía en Argentina desde los 22 años, edad a la que había comenzado su carrera en el arte de la música electrónica. Aunque su hermano mayor era un reconocido DJ de la ciudad y su padre era un famoso artista plástico, May relataba que ver a Magda tocando había sido su principal motivación para convertirse en DJ y productora.

⁹ Se conocía como Ex Mercado de Abasto a un sector de la ciudad ubicado en el límite norte de la zona céntrica, donde se ubicaban, en las zonas aledañas a los galpones donde hasta 1988 funcionó el Mercado de Abasto, numerosos locales comerciales destinados al a diversión nocturna.

¹⁰ Esa referencia al punk llama la atención sobre las posibles relaciones de la música electrónica con el punk rock y el ideario asociado con el movimiento Riot Grrrl (Rosemberg & Garofalo, 1998; Attwood, 2007). A partir de las entrevistas con las DJs, hipotetizamos que esas referencias suponen una cierta forma de apropiación de las identidades y formas estéticas premoldeadas o packaging (Schlit, 2003) donde se privilegian los códigos de vestuario desvinculados de su carácter ideológico.

¹¹ La idea de mencionar como power a aquellas prácticas o acontecimientos donde participaban mujeres en espacios históricamente reservados para varones se encontraba en vigencia en distintos espacios de la vida pública del país durante los últimos años de la investigación.

“Las chicas de las bandejas”

Las prácticas artísticas de las DJs y su lugar en la escena electrónica se producían en entramados de relaciones y sentidos diferentes de aquellos donde se realizaban las prácticas artísticas de sus colegas varones. Al comparar y contrastar las trayectorias de los y las DJs, al rastrear los puntos en común entre ellas y, especialmente, al recuperar de los relatos las tensiones que aparecían al cruzar el devenir DJ y con el ser mujer, se destacaba el valor y la fuerza del género en la experiencia de las jóvenes que se consagraban como artistas en el mundo de la música electrónica.

Más allá de las diferencias trayectorias, las artistas entrevistadas consideraban tener que enfrentar mayores dificultades para hacerse DJs que el resto de sus colegas varones. El trabajo de campo nos permitió observar cómo esa situación se relacionaba con la vigencia del “patriarcado musical” (Green, 2001) según el cual las mujeres estarían naturalmente alienadas en relación a la técnica. La representación de equipos, cables, botones, sistemas eléctricos, softwares, y otros recursos técnicos y tecnológicos empleados para tocar música electrónica como parte de un universo masculinizado dificultaba el acceso de las jóvenes a las *cabinas*.

Esta situación, comparable con la que debían atravesar las mujeres en otros contextos profesionales (Barrancos, 2002), de ninguna manera era exclusiva de la escena electrónica. Diversas investigaciones también analizaron esas cuestiones, indagando tanto la dimensión de producción (Millard & McSwain, 2004; Blázquez, 2008; Manzano, 2011) como de participación y consumo (Solie, 1987; McClary, 1991; O’Brien, 1999; McRobbie & Frith, 2000; López Cano, 2008; Ramos, 2010; McRobbie & Garber 2014) asociadas a otras músicas.

La potestad de los varones sobre el dominio legítimo de las técnicas musicales, en este caso del *deejing*, era otro de los obstáculos que debían enfrentar las mujeres que buscaban hacerse DJs. En la escena electrónica investigada, eso se asociaba fuertemente con las formas en que se aprendía el oficio. La adquisición de esos saberes se daba a través de la participación en grupos de pares, amigos varones con quienes se compartían gustos musicales y otros consumos. Las mujeres quedaron excluidas de la posibilidad de incorporar esos saberes o pudieron hacerlo a partir de la mediación de un varón, un hermano o un novio. La aparición de escuelas de DJs, a fines de la década de 1990, que mercantilizaron la enseñanza del oficio posibilitó para algunas mujeres, acercarse a esos conocimientos sin esas mediaciones.

Magda Speranza, nombre artístico de María Magdalena Speranza di Gennaro, es una de las primeras DJs cordobesas y la única que continuaba activa en la noche electrónica. Estimulada por un hermano mayor, que le hacía escuchar sets de música electrónica grabados en casetes, ella comenzó a entrenarse en la técnica del *deejing* con vinilos cuando tenía 16 años y cursaba la escuela media. Dispuesta a aprender y con el apoyo afectivo y económico de su madre, Magda se inscribió en una de las primeras escuelas de DJs. Ser mujer y ser DJ era para ella algo extraño, único y valioso, según nos explicaba Magda:

No había mujeres trabajando de eso. Estaba bueno por ese lado porque “sos la chica”, entonces te tratan re bien, te cuidan. Y bueno, a raíz de eso es como que yo era “la perlita” de la escuela de DJs, porque al ser la única chica...

Alfonsina D’Antona, otra de las primeras DJs de Córdoba que comenzó su carrera a los 18 años cuando trabajaba en un local comercial dedicado a la venta y reparación de equipos de sonido, nos permitió identificar otra de las dificultades que se les presentaban a las mujeres que buscaban insertar su trabajo artístico en los espacios y tiempos de la noche. Cuando la entrevistamos en 2015, Alfonsina tenía 35 años, trabajaba en un emprendimiento autogestivo de diseño de objetos de decoración y tocaba en bares y ferias de Barrio Güemes porque se encontraba alejada de la noche desde el nacimiento de su hija, unos años atrás.

Aunque las DJs realizaban su rutina artística en diferentes espacios y tiempos, la noche de cobraba especial relevancia, ya que era allí donde se habilitaba la posibilidad concreta de la producción de una reputación como artistas. Ellas, como sus colegas varones, debían estar en la noche y habitar los . Eso

implicaba participar de un gran número de fiestas, salir, mostrarse en los eventos, ir a ver tocar a otros DJs. Frecuentar los era un modo de alimentar las relaciones con otros participantes del mundo de la música electrónica y una de las formas en que se aprendía el oficio. Como ya señalara Thornton (1996) estar en la fiesta formaba parte de las actividades necesarias para hacerse artista y una de las formas privilegiadas de construcción de capitales subculturales.

Ese habitar la noche suponía una serie de cuestiones que las DJs reconocían como negativas y enlazadas con procesos de etiquetamiento (Becker, 2009) que pretendían evitar. Para ellas era importante destacar una diferencia fundamental: trabajar en la noche no las hacía ser mujeres de la noche.

Al ser considerado un lugar privilegiado para la diversión, la seducción y el erotismo, las mujeres que trabajaban en la noche podían ser condenadas por realizar prácticas inadecuadas para los roles establecidos, esperados y propuestos para las mujeres. La peligrosidad era, entre otras cosas y como nos explicaba DJ Alfonsina, de orden moral:

Cuando yo empecé la novedad era “mujer en el mundito de hombres”. Pero lo único que había drama era la etiqueta, al estar en la noche pasas a ser “minita de la noche”. Y yo tenía que estar en la noche y además me gustaba salir a bailar e ir a ver y escuchar DJs. La verdad que a diferencia de amigas que por ahí iban a bailar de levante o... yo realmente iba a bailar y a escuchar al DJ.

Frecuentar espacios de la noche parecía acarrear una serie de juicios que se asociaban con estereotipos injuriantes y figuras moralmente incorrectas, o poco apropiadas, para una (buena) mujer como *gato, puta, fiestera*.¹² Las DJs entonces intentaban sortear las tensiones que se producían al habitar esos espacios que habilitaban juicios respecto su calidad moral. Pretendían alejarse de los estereotipos que vinculaban a las mujeres que habitaban —pero sobre todo que trabajaban (en)— la noche y buscaban protegerse señalando una diferenciación con las mujeres que se embarcaban en la conquista de compañeros eróticos y estaban de *levante* o de *caravana*.

La noche aparecía como un lugar poco aconsejable para las mujeres quienes no parecían (pre) destinadas a trabajar en ella. Las DJs realizaban importantes esfuerzos para torcer ese destino. Esto no sucedía de la misma manera para los varones DJs, quienes no debían combatir los juicios sobre su calidad moral por trabajar en la noche. Para ellos, estar asociados con estereotipos ligados al ocio o la diversión no parecía ser un problema. En cambio, para las DJs era importante demostrar que habitaban la noche con *seriedad* para realizar sus trabajos y que el ocio no se inmiscuía en sus labores artísticas.

En ocasiones algunas DJs reforzaban las expresiones respecto a la seriedad con la que realizaban sus trabajos, argumentando, por ejemplo, no consumir ningún tipo de sustancia psicoactiva a la hora de tocar. Como nos dijo Ana Paula: “Normalmente cuando he puesto música he tratado de ni tomar [alcohol] porque no está bueno estar reventada poniendo música. Yo siempre traté de hacer mi trabajo lo más profesionalmente posible”. Ana Paula Garavaglia tenía 29 cuando la entrevistamos en 2015, era oriunda de una ciudad del interior provincial y vivía en Córdoba desde algunos años atrás, cuando se mudó para estudiar Artes. En la entrevista mencionó que el problema de mezclar alcohol y trabajo no era por la implicancia en términos técnicos y musicales que beber alcohol tenía, ya que en ese sentido podía funcionar como un facilitador porque generaba una mayor desinhibición. Para Ana Paula los problemas radicaban en *la imagen* que implicaba *no tomar el trabajo con responsabilidad*.

La noche electrónica se encontraba desde el sentido común y mediático, especialmente estigmatizada por el consumo de alcohol y psicoactivos sintéticos que consumían algunos participantes.

¹² Para un acercamiento a temas relacionados con las figuras estereotipadas que circulaban en la noche de la ciudad de Córdoba puede consultarse el trabajo de Bianciotti y Ruiz (2017). Las autoras analizan la forma en que las figuras de gato y puta eran utilizadas para posicionarse hegemonícamente como chicas tranquilas o normales, figuras contrapuestas que se ajustaba a los ideales regulatorios de la feminidad joven contemporánea (Bianciotti & Ruiz, 2017, p. 219)

Eso también contribuía a crear un manto de peligrosidad que cubría a esos espacios y debajo del cual las mujeres aparecían como personas más vulnerables que los varones. Estas figuras eran recurrentemente mencionadas cuando las DJs narraban las incertidumbres que su profesión ocasionaba en sus espacios familiares.

Casi todas las DJs nos comentaron acerca de las tensiones entre ellas y sus familiares, quienes identificaban el trabajo como riesgoso y de poco valor. DJ Flouu, cuyo nombre de pila era Florencia Álvarez, tenía 31 años cuando la entrevistamos en 2015, era DJ y trabajaba en el área administrativa de una empresa familiar, mencionó que su madre y su padre la vieron tocar por primera vez luego de 10 años de trayectoria.

Como Flouu, otras DJs afirmaban lo complicado que resultaba explicarles a sus padres y madres la elección profesional y lo dificultoso que resultaba continuamente desligar esa actividad de los juicios ligados al consumo de sustancias psicoactivas, del ocio y la diversión. Para las más jóvenes esta situación era aún más problemático ya que, luego de varias muertes asociadas al uso de MDMA, los medios de comunicación enfatizaban morbosamente la peligrosidad de las fiestas electrónicas. Las DJs más nuevas también encontraban diversas estrategias para negociar con sus madres y padres, como Paulina, quien realizaba un curso de Organización de Eventos en una universidad privada para que su madre se *quede tranquila* cuando ella obtuviera un título. Paulina tenía 22 años cuando la entrevistamos en 2017, era chilena pero vivía en Argentina desde los 15 años y estaba comenzando su carrera como DJ.

Esos conflictos no alcanzaban la misma intensidad cuando se trataba de los DJs varones, quienes expresaban haber tenido menos o nulos inconvenientes a la hora de negociar con sus familias el destino profesional. Ante sus colegas, el público, sus amigos y familiares, las DJs debían esforzarse en la construcción de una imagen de sí que las presentara realizando un trabajo serio. Antes que estar de fiesta, ellas cultivaban un arte.

Para combatir los estereotipos injuriantes que las hacían fiesteras o gatos, las artistas entrevistadas se esforzaban en el cultivo de las técnicas del deejing. Las DJs debían, con especial importancia y con mayores exigencias que los varones, (de)mostrar un gran dominio de las técnicas musicales y posicionarse como profesionales de la música. Pero también, con el objetivo de construir una fachada seria, esas mujeres debían vigilar sus formas de presentación personal y la expresión de sus emociones. Su gestualidad no podía ser demasiado ampulosa ni su vestimenta demasiado sexy.

Viejas y nuevas

En el proceso de emergencia y formación de DJs mujeres en la ciudad de Córdoba, Magda y Alfonsina eran la old school (vieja escuela) de la escena. Según se decía y ellas afirmaban, cuando empezaron a tocar era algo raro porque no había otras mujeres DJs. Las dos expresaron que el mundo de *la electrónica*, como tantos otros mundos de la música, era machista, aunque al repreguntar sobre el tema no recordaron ninguna situación que asociaran a ese adjetivo. Sin embargo, ser mujer y ser DJ en esa época era para ellas algo extraño y esa extrañeza las hacía resaltar y ocupar un lugar distintivo, como me dijo Magda:

No había mujeres trabajando de eso. Estaba bueno por ese lado porque “sos la chica”, entonces te tratan re bien, te cuidan. Y bueno, a raíz de eso es como que yo era “la perlita” de la escuela de DJs, porque al ser la única chica...

Las DJs *viejas*, cuando comenzaron, eran una novedad. Esa propiedad representaba, por momentos, una especie de ventaja a la hora de conseguir fechas y también respecto a las relaciones que podían tender con sus colegas varones, los cuales no las consideraban como una competencia (como sí consideraban a otros varones) sino aprendices o chicas de gran valor (*perlitas*). Ellas debían protegerse o

ser protegidas por otros porque ser mujer y habitar la noche, además de ser una novedad y una ventaja, también se insertaba en un entramado de sentidos relacionados con la peligrosidad de esos espacios. La noche aparecía, al igual que la potestad sobre el dominio legítimo de las técnicas musicales del *deejing* y la producción musical, un lugar reservado para varones que debían ser conquistados por las mujeres.

Flouu, May y Ana Paula, quienes iniciaron sus carreras durante la primera década del 2000 y formaban parte de la segunda camada de DJs de la ciudad, reconocían a las viejas como *una inspiración* y un *modelo a seguir*. Los cambios tecnológicos de esos años (especialmente el traspaso del uso de bandejas reproductoras de vinilos al uso de compacteras reproductoras de CDs o música en formato mp3) implicaron también cambios en la forma del trabajo y en todo el mundo del arte ligado a la electrónica. Estas DJs no se profesionalizaron de la misma forma que las DJs que las inspiraron.

Las DJs de la segunda camada comenzaron sus carreras en un contexto que presentaba nuevas y más diversas posibilidades para el trabajo en el mundo del arte de la música electrónica, pero donde el acceso a las posiciones de prestigio artístico se había dificultado debido a la cantidad de personas que aspiraban a dichas posiciones, al aumento de la competencia y el conflicto entre los aspirantes y los artistas ya consagrados. Las DJs de la segunda camada debieron gestionar nuevas maneras de participación en la escena, diferentes a las de Alfonsina y Magda, quienes, en cambio, tuvieron que gestionar formas de adaptarse a los cambios.

Aunque encontraron las nuevas posibilidades que trajeron los archivos digitales (CD, mp3) y programas (Traktor DJ, Fruityloops, Serato) y las facilidades que esto implicaba (como la mayor distribución y acceso que supuso la música grabada y regrabada en formato mp3), las DJs de la segunda camada ya no gozaron del privilegio de ser únicas. Ellas no poseían el brillo especial que tenían las viejas, quienes al mezclar música con vinilos se hicieron aún más singulares dado que no había otras mujeres usando esa tecnología analógica. Las DJs de la segunda generación diversificaron las actividades que contemplaba su profesión e incluyeron en sus rutinas laborales la producción tanto de música como de eventos. Es decir, así como la competencia laboral aumentó también aumentaron las actividades de las DJs y las posibilidades de aprehender las técnicas ligadas al *deejing* y la producción musical.

Durante la primera década del 2000 las viejas también debieron diversificar sus actividades para mantenerse *aggiornadas* a las nuevas convenciones (Becker, 2008, p. 48) del mundo del arte electrónico. Debieron aprender las nuevas técnicas y embarcarse en nuevos proyectos también ligados a la producción de eventos. Fue en ese contexto que Alfonsina organizó junto a su hermano la fiesta *Krumm*, y que Magda comenzó a prescindir de los vinilos para priorizar técnicas más modernas en sus presentaciones, como el uso de CDs y compacteras.

Si las DJs que empezaron en el 2000 ya no tuvieron la marca dada por la exclusividad y no fueron las únicas ni las protegidas, menos aún lo fueron aquellas mujeres que comenzaron sus carreras en la franja temporal que se inauguró alrededor del 2010, de la mano de la masificación de la conexión a internet banda ancha, la popularización de canales de música como Youtube y la facilitación de las descargas vía web. Las DJs que comenzaron sus trayectorias en esa época eran las nuevas.

Para las nuevas ya no era algo raro que mujeres ocuparan las *cabinas*. Por el contrario, todas afirmaban haber visto repetidas veces a otras DJs tocar, tanto en vivo como a través de internet, y eso nuevamente se reconocía como un ejemplo y una inspiración que las había impulsado a interesarse por la profesión de DJ. “Había visto saliendo a bailar con amigos, y en Youtube las fiestas como Tomorrowland, y me habían llamado la atención las DJs mujeres. No tenía idea de que quería hacer, pero sabía que quería ser DJ”, nos contó Martina.¹³

Martina Arratia era cordobesa, en el 2017 tenía 21 años, estudiaba Sonido en una institución privada y estaba por concluir los cursos en una academia de DJs. Como ella, las nuevas comenzaron sus

¹³ Tomorrowland era uno de los festivales de música electrónica más importantes a nivel mundial. Desde 2005, año de su inauguración, se realizaba todos los años en Boom, una ciudad belga. Se caracterizaba

carreras con una escena electrónica local ya fuertemente consolidada, diversificada y masificada, que formaba parte regular de la noche cordobesa. Y aunque ya no resultaba raro ver a mujeres DJs, seguía siendo algo que llamaba la atención y seguía adquiriendo un carácter excepcional.

Según observamos, la experiencia de estas nuevas DJs estaba más marcada por anécdotas y relatos que ellas identificaban como *machismo*, donde algunos varones hacían uso de su adscripción sexo-genérica para reducir la competencia laboral que existía. Como denunciaba Martina: “Tuve algunas situaciones de mierda con varones, porque, no se...se creen que porque sos mujer sos menos o que les bajás la calidad, entonces nunca quieren tocar antes que vos”.

Mientras que para las viejas su condición sexo-genérica aparecía como condición de posibilidad y como un recurso que les brindaba más oportunidades para hacerse DJs, para las nuevas ser mujer se había tornado una dificultad más que debían sortear. La masificación de la escena y la creciente facilidad para acceder a equipos y materiales no suponía únicamente mayores oportunidades para la construcción de una carrera como DJs. Si bien una de las hipótesis de la investigación suponía que la expansión del mundo del arte de la electrónica habría implicado un número creciente de mujeres DJs y un mayor acceso de las mismas a las posiciones privilegiadas, con el correr del trabajo de campo pudo conocerse que para las nuevas las dificultades se diversificaban y multiplicaban, a la vez que la desigualdad en términos genéricos y sexuales producía mayores inconvenientes.

Las desigualdades entre varones y mujeres producidas por la matriz heteronormativa de los géneros (Butler, 2012 [1993]) cobraban mayor valor al ser citadas por DJs nuevos, cuando utilizaban su posición en tanto varones para demandar mejores posiciones en el line up, por ejemplo.¹⁴ Es decir, la masificación de la escena suponía más acceso, pero también más competencia y mayor conflicto por el acceso a las *cabinas*, de manera tal que entre las y los nuevos DJs se producían mayores tensiones que entre los y las de mayor trayectoria. Las desigualdades entre sexos y géneros se volvían un material más relevante de disputa.

Viejas y nuevas no entramaron sus trayectorias en los mismos campos de posibilidades (Velho, 2013), aunque algunas (im)posibilidades perduraran a través del tiempo. Esas diferencias se articulaban no solo en función de clasificaciones sexo-genéricas. Las DJs se ordenaban y diferenciaban entre sí movilizandando diversos criterios, pero principalmente uno asociado a una disposición jerárquica de las trayectorias en función de los años de antigüedad de las mismas. Entre las *viejas* y las *nuevas* no sólo había años, también había diferentes materiales e instrumentos tecnológicos, diferentes formas de organización de las relaciones del mundo del arte donde trabajaban, diferentes modos de construir sus vínculos en y con la escena.

Consideraciones finales

En su diversidad, las historias de las artistas entrevistadas cuentan cómo de la mano de los cambios culturales producidos por las tecnologías digitales, en el contexto de expansión de las industrias del ocio y la creciente mercantilización de la noche, un mayor número de mujeres accedieron a la destacada posición de DJ en el mundo de la música electrónica de la ciudad de Córdoba.

Aunque levemente, el desequilibrio de poder entre los sexos parecía haber disminuido a lo largo de las décadas. Convertirse en artista pasó de ser algo raro o con lo que se flasheaba al ver otra mujer al

por tener siempre una llamativa y espectacular escenografía que emulaba los escenarios de los cuentos de hadas.

¹⁴ Butler (2012 [1993]) propone que el sexo “biológico” (que distingue “hembras” y “machos”) es el efecto sedimentado de prácticas discursivas reiterativas ancladas dentro de una matriz heteronormativa de géneros (que produce “mujeres” y “varones”) (pp. 21-33). Esa performatividad no implica la realización de un acto único y singular, sino que debe reafirmarse y recitarse a lo largo de toda la vida, como parte del proceso de estructuración continuo e inacabado de la subjetividad.

comando de las bandejas, a formar parte del repertorio de proyectos a disposición de jóvenes mujeres que disfrutaban de la música electrónica. Como parte de esta dinámica destacamos la creciente participación de las escuelas de DJs que posibilitaron el aprendizaje de las técnicas de *deejing* por fuera del grupo de pares o amigos, mayoritariamente varones, al que las mujeres sólo accedían por medio de sus relaciones de parentesco o erótico-afectivas. En este proceso también contribuyó el pasaje de los vinilos analógicos a los archivos digitales y de las mezcladoras al uso de software e internet que posibilitaron el abaratamiento de recursos técnicos necesarios para devenir DJ y su mayor accesibilidad.

Sin embargo, y según remarcaban las entrevistadas, era en ese contexto más igualitario donde el machismo se sentía con mayor fuerza. Mientras las artistas con más años de participación en el mundo de la electrónica difícilmente podían relatar experiencias de discriminación en función del género, las más noveles rescataban un importante número de episodios.

Esta situación, muchas veces incomprensible para las artistas, podría explicarse como parte de un proceso social donde el género resultó un diacrítico que cada vez menos influía en el acceso a la carrera de DJ pero que con mayor fuerza, y en desmedro de las mujeres, participaba en su permanencia y profesionalización como DJs. Según observamos, no todas las DJs estaban recubiertas por el aura de los orígenes. A diferencia de las escasas viejas, las nuevas, cada vez más numerosas, dejaron de contar con la protección de los varones. Ellas ya no eran *perlitas* sino competidoras en un mercado asociado con la noche que sólo consagraba a unos pocos.

Aunque supuestamente en pie de igualdad, a las mujeres les resultaba más difícil que a sus colegas varones negociar con sus familias la elección profesional y enfrentar los peligros de la noche. Para alcanzar sus objetivos, ellas debían dar cuenta de mayor compromiso e idoneidad en la práctica artística además de cursar otros estudios superiores o desarrollar otras actividades laborales. Esas obligaciones, como la obligación moral de no ser gato y no desplegar su sensualidad erótica a partir de la práctica artística, modelaban la subjetividad de las DJs. Hacerse mujer y DJ, especialmente para las más nuevas, formaba parte de un entramado donde se remixaban desigualdades de distinto tipo, como las generacionales.¹⁵

La etnografía de este proceso muestra cómo en el mundo de la música electrónica en Córdoba, la producción artística y comercial eran cotos al que las mujeres debían luchar por acceder. Según se analizó, aquellas que se embarcaron en el proyecto de hacer DJ enfrentaron mayores tempestades familiares que sus colegas al mismo tiempo que debieron hacerse reconocidas en un mundo de artistas varones y respetables en la noche como mundo también de varones. Aunque las dificultades cambiaron con los años produciendo las marcas generacionales que distinguían viejas y nuevas, las DJs continuaron obligadas a demostrar seriedad y habilidad.

Las artistas volvían a hacer género cuando participaban en las fiestas de mujeres. En esas oportunidades el género se transformaba en un recurso tanto para los dueños de los clubes que publicitaban y producían una noche diferente como para las DJs que se aseguraban la posibilidad de mostrar su arte y alguna retribución económica a partir de su identidad de género. En esas fiestas las DJs se volvían protagonistas de la noche y con la potestad absoluta de administrar las sonoridades para la pista de baile, algo que no sucedía en las fiestas comunes, donde sus colegas varones aparecían generalmente como más idóneos. Al presentarse como mujeres, las DJs construían una posibilidad para mostrar su arte, construir su carrera y ocupar un lugar de prestigio en unas noches claramente masculinizadas.

Si bien el mercado con sus fiestas de mujeres y cierta epistemología nos alientan a imaginar a las DJs como un conjunto homogéneo, el trabajo de campo tornó visibles las diferencias que entre ellas trazaban distintos marcadores como la edad y las formas de organización específicas de ese mundo de la

¹⁵ La técnica del remix, extendidamente utilizada por DJs y productores, implicaba re-grabación de un tema ya grabado, en un proceso donde se editaba y se le daba un nuevo aspecto y sonido mediante la incorporación de nuevos ritmos, efectos, distorsiones o cualquier otra posibilidad de transformación del tema ya grabado.

música electrónica. Al conocer a estas artistas y sus historias, se tornó engorroso pensar genéricamente en “las DJs”. Las trayectorias que llevaron a estas mujeres a convertirse en DJs eran diversas y cada una estaba atravesada por particularidades merecedoras de una reflexión puntual. Ellas, como en la canción de Danny Tenaglia que da título a este trabajo, encontraron en la música la respuesta a sus problemas y se mantuvieron en movimiento haciéndose mujeres y artistas.

Bibliografía

ATTWOOD, F. (2007). Sluts and Riot Grrrls: Female Identity and Sexual Agency. En **Journal of Gender Studies**, 16:3, p. 233-247.

BARRANCOS, D. (2002). **Inclusión/Exclusión. Historia con mujeres**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

BECKER, H. (2008). **Los mundos del arte**. Sociología del trabajo artístico. Universidad Nacional de Quilmes: Bernal.

BECKER, H. (2009). **Hacia una sociología de la desviación**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

BIANCIOTTI, M. C.; RUÍZ, S. (2017). Gatos, putas y chicas tranqui. Recorridos performáticos y devenires subjetivos en dos campos de trabajo etnográfico. **Aposta, Revista de Ciencias Sociales**, núm. 75, p. 219-250.

BLAZQUEZ, G. (2018). **Cooltura electrónica**. Música, arte y subjetividades juveniles en Córdoba. Buenos Aires: Gorla.

_____. (2008). **Músicos, mujeres y algo para tomar**. Los mundos de los cuartetos en Córdoba. Córdoba: Recovecos.

BRAGA BACAL, T. (2003). **Músicas, Maquinas e Humanos: Os DJs no cenário da Música Eletrônica**. UFRJ/PPGAS, Rio de Janeiro.

BUTLER, J. (2012 [1993]). **Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”**. Buenos Aires: Paidós.

CARDOSO FILHO, J.; JANOTTI JÚNIOR, J. (2006). **A música popular massiva, o mainstream e o underground – trajetórias e caminhos da música na cultura midiática**. En Congresso brasileiro de ciências da Comunicação, 29. Brasília, Anais.

FARRUGIA, R. (2012). **Beyond the Dance Floor. Female djs, technology and electronic dance music culture**. Chicago: Intellect Books.

GALLO, G. (2014). Poder bailar lo que me pinta: movimientos libres, posibles y observados en pistas de baile electrónicas. En CAROZZI, M. J. (Ed.), **Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad**. Buenos Aires: Ediciones EPC-Editorial Gorla.

GILBERT, J.; PEARSON, E. (2003). **Cultura y políticas de la música dance**. Barcelona: Paidós.

GREEN, L. (2001). **Música, género y educación**. Madrid: Morata.

LÓPEZ CANO, R. (2008). Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango Queer, Timba, Regeton y Sonideros. En GÓMEZ MUÑOZ, R.; LÓPEZ CANO, R., **Músicas, ciudades redes: creación musical e interacción social**. Salamanca: SIBE-Fundación Caja Duero.

MANZZANO, V. (2011). Tiempo de contestación: la cultura del rock, masculinidad y política, 1966-1975”. En: ELIZALDE, S. (Ed.), **Jóvenes en cuestión. Configuraciones de género y sexualidad en la cultura**. Buenos Aires: Editorial Biblos.

- MCCLARY, S. (1991). **Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality**. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press.
- MCCROBBIE, A.; FRITH, S. (2000). Rock and sexuality. En MCCROBBIE, A. (Ed.), **Feminism and youth culture**. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan Press.
- MCCROBBIE, A.; GARBER, J. (2014 [1993]). Las chicas y las subculturas: Una investigación exploratoria. En: HALL, S.; JEFFERSON, T. (Eds.), **Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra**. Madrid: Traficantes de Sueños.
- MILLARD, A.; MCSWAIN, R. (2004). The Guitar Hero. En: MILLARD, A. (Ed.), **The electric guitar: A Story of an American Icon**. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- O'BRIEN, L. (1999). ¿Resulta más fácil para una mujer alcanzar el éxito hoy día como artista? En: PUGI, L.; TALENS, J. (Eds.), **Las culturas del rock**. Valencia: Pre-textos.
- PETERSON, R. y BENNETT, A. (2004). **Music Scenes. Local, Translocal and Virtual**. Nashville: Vanderbilt University Press.
- RAMOS, P. (2010). Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música. **Revista Musical Chilena**, nº 213, p. 7-25.
- REYNOLDS, S. (2014). **Energy Flash. Un viaje a través de la música rave y la cultura de baile**. Barcelona: Contraediciones, S.L.
- RODGEST, T. (2010). **Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound**. Durham: Duke University Press.
- RODRÍGUEZ, R. (2018). **"Gracias por la musiquita" Una etnografía entre mujeres DJs**. Trabajo Final de Licenciatura, Universidad Nacional de Córdoba.
- ROSENBERG, J.; GAROFALO, G. (1998). Riot Grrrl: Revolutions from within. En **Journal of Women in Culture and Society**, 23, no. 3, p. 809-841.
- SCHLIT, K. (2003). 'A Little Too Ironic': The Appropriation and Packaging of Riot Grrrl Politics by Mainstream Female Musicians. En **Popular Music and Society**, 26:1, p. 5-16.
- SOLIE, R. (1987). **Musicology and Diference**. Oxford: Oxford University Press.
- STRAW, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music. En: **Cultural Studies**, vol. 5, núm. 3, p. 361-375.
- SUCENA JUNIOR, E. (2017). **Na vibe das mulheres DJs: Sentimento, Mixagem e Subversão**. Dissertação (Mestrado) – Goiânia: Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais.
- THORNTON, S. (1996). **Club cultures: music, media and subcultural capital**. Hanover: Wesleyan Univ. Press.
- VELHO, G. (2013). **Um antropólogo na cidade: ensaios de antropología urbana**. Río de Janeiro: Zahar Editores.
- WITTIG, M. (2006 [1992]). **El pensamiento heterosexual y otros ensayos**. Barcelona: Editorial EGALES.