

La exclusión de las mujeres en la música electrónica



María Teresa López

Del mismo modo que las otras historias de nuestra cultura occidental, la historia de la música electrónica se ha ido configurando de forma androcéntrica desde comienzos del S. XX

Del mismo modo que las otras historias de nuestra cultura occidental, la historia de la música electrónica se ha ido configurando de forma androcéntrica desde comienzos del S. XX. Así que tecnología y música (académica y popular) han sido una asociación de dominio masculino y las mujeres un 'rara avis' que sin embargo no por desconocimiento han dejado de existir.

Ahora, que ya pasa un siglo desde que empezara a despuntar el interés por los sonidos electrónicos parece el momento de rescatar a las artistas, inventoras y exploradoras que también participaron de esto. Mientras Clara Rockmore se convertía, en los años 30, en la referencia pionera internacional como virtuosa del theremín (primer instrumento electrónico), otras, como Delia Derbyshire, Daphne Oram o Eliane Radigue, fueron hábiles en la experimentación sonora como ingenieras de sonido en estudios de radio y TV en Reino Unido y Francia alrededor de los años 60. Poco después artistas como Suzane Ciani, Pauline Oliveros o Laurie Anderson seguían aportando nuevas técnicas electrónicas contribuyendo así a la genealogía de las mujeres en la música electrónica.

Si bien todas estas mujeres tuvieron formación musical y/o técnica hay un dato común que comparten la mayoría, y es el trabajo autodidacta y la capacidad creativa para impulsar nuevas ideas, así como una resistencia ideológica a los prejuicios patriarcales que, históricamente, han apartado a las mujeres del dominio tecnológico. Además, como veremos más adelante en esta exploración y conquista del mundo de la música electrónica, las mujeres han optado por formas colaborativas y de 'amistad como método' para construir plataformas de apoyo, desarrollo y visibilidad.

En la última década de nuestro siglo han ido apareciendo una serie de textos editados fuera de España que hacen frente a la patrilinealidad de la historia de la música electrónica, sirviendo por un lado a la aportación contributiva de las mujeres y mostrando un discurso crítico sobre las políticas del género que han marcado la historia normativa conocida. Así, Tara Rodgers en *Pink Noises: Women on electronic music and sound* (2010) esclarece la situación histórica y actual de

las mujeres en la música electrónica a través de una revisión crítica bibliográfica, aportando una serie de entrevistas realizadas a mujeres artistas relacionadas con la tecnología y la música. Una de sus conclusiones es que la mayoría de los estudios académicos, realizados hasta la fecha, a menudo *“dan la impresión de que las mujeres están raramente presentes en las culturas de DJs, la música electrónica y las culturas del arte sonoro”* (2010: 11), idea que sirve para explicar que sus contribuciones no sean tan significativas como las de los hombres.

“ La musicología ha hecho un flaco favor a tantas compositoras y pioneras también en las vanguardias contemporáneas y ha contribuido a la ruptura de una continuidad histórica para las mujeres en la electrónica

El perjuicio de las ausencias en el relato histórico es significativo en casos tan notorios como el de Pauline Oliveros, quien aparece como un hombre, en la traducción al español, en *La música del S XX* de Robert Morgan (1994). Sin duda, la musicología ha hecho un flaco favor a tantas compositoras y pioneras también en las vanguardias contemporáneas y ha contribuido a la ruptura de una continuidad histórica para las mujeres en la electrónica. Esto explica que autoras como Rodgers hayan encontrado una curiosa falta de representación que, profundamente, subestima la presencia y diversidad de expresiones de las mujeres que trabajan con el sonido como un medio creativo a través del último siglo. De esta forma, se ha preocupado por dar voz a una variedad de artistas e identidades dentro de la música electrónica, artística y de baile, analizando las políticas de género que han ignorado la capacidad tecnológica de las mujeres y han silenciado su aportación en el relato histórico.

Tal vez el hándicap que ha apartado a las mujeres del lado activo y creador de la electrónica se remonta, por un lado, al origen de la música grabada, la invención de la radio, y el gramófono pensados para la reproducción y entretenimiento en la casa; y, por otro, a la revolución industrial que relegó a las mujeres al trabajo manual y mecánico lejos de la inventiva y manipulación tecnológica (Wajcman, 2006; Oldenziel, 1999). Mientras los hombres se han relacionado con la producción cultural y han sido árbitros de las innovaciones tecnológicas, las asociaciones entre tecnologías y masculinidad han terminado generando una cadena de estereotipos, conocidos como ‘estereotipos hilo’ (stereotypes thread), con nefastas consecuencias para las mujeres. Según los psicólogos la sola consciencia de los mismos puede apartar a las chicas de las actividades tecnológicas o hacer que las eviten (Kartz, 2006: 584). Estos ‘hilos’ han ‘tejido’ una pantalla de desconfianza y desánimo entre las mujeres relacionadas con la música electrónica, forjando una situación actual desproporcionada y desigual en cuanto a número de artistas sonoras, DJs, productoras, etc., en la escena electrónica contemporánea en relación a sus pares masculinos.

Es lógico pensar, también, que si a las mujeres se las ha relegado a un papel de ‘reproducción’ (pasivo) de los dispositivos electrónicos y las tecnologías, ésta sea una de las causas pragmáticas de su tardía y condicionada visibilidad en este campo. Si tenemos en cuenta que la forma en que se adquieren las tecnologías *“es un proceso relacional en movimiento que se alcanza a través de las interacciones sociales cotidianas”* (Wajcman, 2006: 85), podemos entender que los logros de las mujeres han estado sesgados por una carencia de interacciones

sociales. Como decía más arriba, la mayoría han logrado desarrollar sus carreras de forma autodidacta e individualmente, pero en las últimas décadas el camino que se está construyendo se dirige hacia la sororidad, el trabajo colaborativo y el hermanamiento artístico y tecnológico de múltiples colectivos.

Como argumenta Rebekah Farrugia en *Beyond the dance floor, "las redes de trabajo de mujeres en la EDM (Electronic Dance Music) basadas en Internet desde los años 90, son espacios distintivos y vitales para las mujeres y su habilidad para superar la marginalización en la cultura EDM"* (2012: 67). De esta idea dan cuenta colectivos internacionales tan veteranos como *Female:pressure* (desde el año 2000) a la que se suman una lista creciente en la actualidad como: *Girls Gone vinyl* (Chicago); *The Mahoyo Project* (Suecia); *Sister in sound* (Munich); *Diswoman* (Brooklyn), etc.

En España cabe destacar el trabajo de colectivos como *Clit Power*, en Madrid, y *LesFatales* (aún en activo), en Barcelona, que desde 2002 ofrecían una plataforma de visibilización de mujeres DJs en la cultura de club underground lesboqueer. En la actualidad proyectos como el de *She Makes Noise* (Madrid) desde 2014 revelan un activismo feminista interesante en la labor de dar espacio a las artistas en la música electrónica en nuestro país. Y más recientemente el proyecto *Electrosónicas*, también en Madrid, muestran un interés sobrado en la necesidad de apoyar iniciativas feministas dentro de las tecnologías y la música.

En definitiva, esta idea de colectivización y trabajo colaborativo no ha cesado de generar redes (virtuales y reales) que proyectan y desarrollan el espacio creativo y de acción de las mujeres en la música electrónica, mientras en festivales, clubes, sellos discográficos, etc., la representación femenina apenas alcanza el 10% a nivel internacional, según lleva estudiando en los últimos años el colectivo *female: pressure*.

Esta disposición en la forma de trabajar entre las mujeres en la música electrónica supone un empuje y apoyo que se retroalimenta, importante a la hora de crear plataformas de visibilidad y proyección profesional entre artistas. El hecho de crear modelos activos entre las mujeres artistas genera un capital social y cultural que se traduce en un mayor acceso al conocimiento musical y técnico y, por tanto, da paso a la configuración de las reglas del juego, como son la organización y producción musical. Y con estos objetivos se resiste claramente a la exclusión de las mujeres en la música electrónica en la actualidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Farrugia, Rebekah (2012) *Beyond the Dance Floor. Female Djs, Technology and Electronic Dance Music Culture*. Bristol [England]: Intellect.
- Oldenziel, Ruth (1999) *Making Technology Masculine: Men, Women and Modern Machines in America, 1870-1945*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- O Keefe, Linda (2017) *Women in sound: addressing the music industry's gender gap, The*

Conversation. En línea: <https://theconversation.com/women-in-sound-addressing-the-usic-industrys-gender-gap-85132> (Consultada el 17 de abril de 2018)

- Pijamasuf (2014) 7 Mujeres visionarias sin las que la música electrónica no sería lo mismo. En línea: <https://pijamasurf.com/2014/03/7-mujeres-visionarias-sin-las-que-la-musica-electronica-no-seria-lo-mismo/> (Consultada 17 de abril de 2018)

- Rodgers, Tara (2010) *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*. Durham: Duke University Press.

- Wajcman, Judy (2006) *El tecnofeminismo*. Madrid: Cátedra

REFERENCIA CURRICULAR

María Teresa López Castilla es Licenciada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada; en 2015 defendió la tesis, *Música Electrónica y cultura de club: Un estudio postfeminista de la escena española* bajo la dirección de la Doctora Pilar Ramos López, en la Universidad de la Rioja. Desarrolla su trabajo de investigación bajo la guía teórica de los estudios culturales, estudios feministas/queer, y la sociología de la música en el ámbito de la música popular urbana. Desde 2016 forma parte del equipo docente de la UNIR en la especialidad de Música.

Secciones: **Monográfico**, **Sociedad**