

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús estableties per la següent llicència Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=ca>

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=es>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

TESIS DOCTORAL:

**IDENTIDAD Y DISIDENCIA EN LAS
PRÁCTICAS MUSICALES HÍBRIDAS.**

**Mediación de las identidades no binarias en
Samantha Hudson, Luna Ki y Putochinomaricón**

Presentada por Paula Aguilera Martínez
para optar al grado de
Doctora por la Universitat Autònoma de Barcelona
en el programa de doctorado en Historia del Arte y Musicología del
Departamento de Arte y Musicología

Dirección: Sílvia Martínez García

Julio 2025

Resumen

Esta tesis doctoral explora las escenas musicales híbridas, específicamente la PC music y el hyperpop, como espacios de creación y expresión de identidades no binarias en el contexto español contemporáneo. A través del análisis de tres artistas queer españoles – Samantha Hudson, Luna Ki y Putochinomaricón – examino cómo los espacios digitales y físicos se entrelazan para crear nuevas posibilidades de exploración identitaria que desafían las concepciones binarias del género. El objetivo principal consiste en analizar las estrategias de representación y articulación de identidades disidentes en las prácticas musicales de estos artistas en espacios híbridos. La metodología es multidisciplinar, combinando análisis musicológico, etnografía digital y un enfoque autoetnográfico crítico durante el período 2017-2025.

El análisis revela que las tecnologías de producción vocal funcionan como medios que permiten crear un espacio liminal donde las identidades pueden expresarse más allá de los marcos binarios tradicionales. Luna Ki utiliza la distorsión vocal para explorar territorios entre lo masculino y lo alienígena, Samantha Hudson oscila entre la hiperfeminidad y lo monstruoso, y Putochinomaricón navega entre lo físico y lo virtual desde la experiencia racializada. Los tres casos demuestran estrategias de resignificación de símbolos culturales mainstream, recuperando elementos de la cultura pop para reclamar referencias históricamente negadas a las personas disidentes. La investigación documenta cómo estas prácticas musicales trascienden lo artístico para convertirse en formas de activismo digital queer.

Esta tesis confirma que las escenas musicales híbridas contemporáneas proporcionan a los artistas queer espacios de experimentación donde pueden desarrollar estrategias representacionales que trascienden las limitaciones de los entornos físicos normativos, permitiéndoles articular identidades disidentes a través de la negociación entre lo físico y lo digital, lo humano y lo tecnológico, lo personal y lo político. En el contexto español, estos espacios emergen como territorios de resistencia donde las voces queer generan comunidades afectivas que trascienden limitaciones geográficas y temporales para imaginar mundos más habitables, demostrando que otras formas de existencia no solo son imaginables, sino que ya están siendo cantadas hacia la existencia.

Abstract

This doctoral thesis explores hybrid music scenes, specifically PC music and hyperpop, as spaces for creating and expressing non-binary identities in contemporary Spanish context. Through analysis of three Spanish queer artists – Samantha Hudson, Luna Ki, and Putochinomaricón – I examine how digital and physical spaces intertwine to create new possibilities for identity exploration that challenge binary conceptions of gender. The main objective consists in analyzing representation strategies and articulation of dissident identities in these artists' musical practices within hybrid spaces. The methodology is multidisciplinary, combining musicological analysis, digital ethnography, and a critical autoethnographic approach during the period 2017-2025.

Analysis reveals that vocal production technologies function as means that enable the creation of a liminal space where identities can be expressed beyond traditional binary frameworks. Luna Ki uses vocal distortion to explore territories between the masculine and the alien, Samantha Hudson oscillates between hyperfemininity and the monstrous, and Putochinomaricón navigates between the physical and the virtual from racialized experience. All three cases demonstrate strategies for resignifying mainstream cultural symbols, recovering elements of pop culture to reclaim references historically denied to dissident people. The research documents how these musical practices transcend the artistic to become forms of digital queer activism.

This thesis confirms that contemporary hybrid music scenes provide queer artists with experimental spaces where they can develop representational strategies that transcend the limitations of normative physical environments, allowing them to articulate dissident identities through negotiation between the physical and the digital, the human and the technological, the personal and the political. In the Spanish context, these spaces emerge as resistance territories where queer voices generate affective communities that transcend geographical and temporal limitations to imagine more habitable worlds, demonstrating that other forms of existence are not only imaginable, but are already being sung into existence.

Agradecimientos

En primer lugar, a Sílvia, por haber creído ciegamente en mí aquel día post-pandemia, por todas las conversaciones terapéuticas y por tu apoyo incondicional. Esta tesis no habría salido a la luz sin tu acompañamiento y tu cariño.

A mi círculo más cercano, por haber estado a mi lado en cada paso de este proceso doctoral. Gracias por haberme dado el espacio cuando lo he necesitado sin dejar de estar ahí. Y, en especial, a mi pareja, por no soltarme la mano en ningún momento durante estos años y por tus abrazos en los momentos más intensos. Esta investigación tampoco habría salido adelante sin vosotras.

A Samantha, Chenta y Luna, porque sin vosotres esta tesis no tendría sentido. Gracias por seguir creando proyectos en los que nos podemos ver reflejadas y por haberme dado un espacio en el que emocionarme y encontrarme.

To every researcher who has been part of my international experience, both in conferences and research visits. Thank you to the teams in Liverpool, Bristol and the Southampton DH for their warmth and inspiration. But especially, thank you, Stim, for your time, endless knowledge and positive feedback.

Al equipo de POPFEM y a todas las personas que han pasado por nuestro despacho, por crear un ambiente excepcional y por haberme acompañado tanto académica como personalmente.

Esta tesis ha sido financiada por el Ministerio de Universidades a través de una beca predoctoral asociada al proyecto de i+d PID2020-116455GB-I00, POPFEM XXI: Música popular urbana y feminismos en España: estrategias, conflictos y retos de las mujeres en las prácticas musicales contemporáneas (2000- 2023).

ÍNDICE

ÍNDICE	IV
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	VI
INTRODUCCIÓN	1
<i>Introducción y presentación del tema</i>	1
<i>Objetivos e hipótesis</i>	7
<i>Metodología.....</i>	9
<i>Estado de la cuestión</i>	13
<i>Marco teórico.....</i>	22
CHAPTER 1: HYBRID MUSIC SCENES	49
1.1 THE LIFE AND DEATH OF PC MUSIC: A STORY OF HYBRIDIZATION	50
1.1.1 <i>Hannah Diamond: the creation of the hybrid diva.....</i>	51
1.1.2 <i>Charli XCX: the politics of the Tumblr ‘it’ girl</i>	57
1.1.3 <i>SOPHIE: PC music’s notes on camp</i>	65
1.1.4 <i>A.G. Cook: the sound experience of turbocapitalism.....</i>	70
1.1.5 <i>The death of PC music.....</i>	74
1.2 QUEERING CYBER CHAOS: HYPERPOP AS A SPACE OF SUBVERSION	77
1.2.1 <i>Understanding hyperpop: a brief approximation</i>	78
1.2.2 <i>Dynamics in the scene: UK vs. Spain</i>	85
1.2.3 <i>Hybrid spaces and queer possibilities</i>	94
CAPÍTULO 2: ESTUDIOS DE CASO. PRÁCTICAS MUSICALES Y CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES DISIDENTES	97
2.1 RAP AL CAUDILLO: SUBVERSIÓN QUEER DEL IMAGINARIO NACIONAL EN TIKTOK	98
2.1.1 <i>“Por España”: antecedentes culturales del nuevo himno queer.....</i>	101
2.1.2 <i>Rap al Caudillo: Reclamando espacio en TikTok</i>	112
2.2 PRODUCIENDO IDENTIDADES CON AUTOTUNE: ESTRATEGIAS PARA REESCRIBIR EL SUJETO ATRAVÉS DE LA VOZ	121
2.2.1 <i>Toke manga: Reivindicando el espacio queer desde la voz</i>	128
2.2.2 <i>Dispara: La performance de la vulnerabilidad.....</i>	133
2.2.3 <i>Tu tumba (raw): (Auto)escritura como proceso sanador</i>	140
2.3 QUEERIZANDO EL Y2K: PUTOCHINOMARICON Y LA AUTORREPRESENTACIÓN DISIDENTE EN EL ESPACIO HÍBRIDO	147
2.3.1 <i>El test de la Bravo y la Superpop: la reescritura del sujeto entre lo humano y lo plástico.....</i>	148

2.3.2 DM: Queerizar el pop para reimaginarnos.....	168
CAPÍTULO 3: DIÁLOGOS TRANSVERSALES. ACTIVISMO, IDENTIDAD Y AUTORREPRESENTACIÓN HÍBRIDA	180
3.1 DISIDENCIAS EN RED: ACTIVISMO DIGITAL QUEER EN LOS CASOS DE ESTUDIO	181
3.1.1 <i>Espacios de representación LGTBIQ+ en la cultura digital española.....</i>	182
3.1.2 <i>Canciones como herramientas de resistencia cultural.....</i>	196
3.2 VOZ, IDENTIDAD Y DISIDENCIA.....	214
3.2.1 <i>Jugando con el monstruo: reivindicación del espacio queer desde la voz</i>	215
3.2.2 <i>Performance de la vulnerabilidad</i>	225
3.2.3 <i>Deshumanización como estrategia de otredad.....</i>	234
3.3 LA REESCRITURA DEL SUJETO: ESTRATEGIAS DE REPRESENTACIÓN PARA EL CUERPO HÍBRIDO	246
3.3.1 <i>Estrategias sonoras: distorsión y experimentación en la creación de espacios queer</i>	247
3.3.2 <i>Estrategias corporales y visuales: reescribir el cuerpo híbrido</i>	262
CONCLUSIONS.....	283
<i>Hybrid music scenes as spaces of queer resistance.....</i>	283
<i>Further implications and future directions</i>	287
<i>Limitations and reflections.....</i>	289
BIBLIOGRAPHY	292
ANEXOS	303
ANEXO 1: GLOSARIO	303
ANEXO 2: <i>PLAYLIST</i>	307

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Promotional image for Hannah Diamond's album Reflections	54
Ilustración 2 Charli XCX in the music video for "Break The Rules"	61
Ilustración 3 Charli XCX in the music video for "Nuclear Seasons"	62
Ilustración 4 Charli XCX with Hannah Diamond and A.G. Cook in the music video for "Vroom vroom"	64
Ilustración 5 Image from Sophie's "Faceshopping" music video (2018). Animation design by Esteban Diacono	69
Ilustración 6 Instagram post on PC music's Instagram account, 25/06/2023	74
Ilustración 7 Image of QT created digitally, used as the thumbnail for the "Hey QT" music video	75
Ilustración 8 Spotify's original hyperpop playlist. Image taken from twitter (X) user @flashmemories_	79
Ilustración 9 Vaporwave-inspired album cover for Floral shoppe (2011), by visual and music artist Macintosh Plus	84
Ilustración 10 Rakky Ripper in the "Thai food" music video	91
Ilustración 11 Samantha Hudson acompañada de Gad Yola, Hornella Góngora, Sergio Satanassa y Venedita Von Däsh en el videoclip de "Por España"	103
Ilustración 12 Imágenes del videoclip de "Por España" de Samantha Hudson	106
Ilustración 13 Samantha Hudson en el videoclip de "Por España"	107
Ilustración 14 Samantha Hudson junto al dictador en el videoclip de "Por España"	108
Ilustración 15 Samantha Hudson en la escena final de videoclip de "Por España"	110
Ilustración 16 Imagen del visualizer "Toke manga" de Luna Ki	129
Ilustración 17 Luna Ki cantando "Toke manga" con sus bailarines durante el concierto por el Orgullo LGTBIQ+ en Ripollet, Barcelona el 23/07/2022. Imagen tomada con mi teléfono personal	132
Ilustración 18 Imagen del videoclip de "Dispara", de Luna Ki, también usada como portada del vídeo en YouTube	134
Ilustración 19 Imagen del videoclip de "Dispara" de Luna Ki, en la que representa la práctica shibari usando cuerdas rojas	135
Ilustración 20 Luna Ki con cascos aislantes del ruido en su videoclip "Dispara"	138
Ilustración 21 Luna Ki en una actuación grabada para el programa You no te pierdas nada (2022)	139
Ilustración 22 Luna Ki en una actuación con retransmisión en directo durante el Orgullo de Madrid en 2022. Foto extraída del YouTube	140
Ilustración 23 Imágenes del visualizer de "Tu tumba (raw)" de Luna Ki	142
Ilustración 24 Imagen del visualizer de "Tu Tumba (Raw)" de Luna Ki	142

Ilustración 25 Luna Ki en el concierto por el Orgullo LGTBIQ+ de Ripollet, Barcelona el 23/07/2023. Tomada con mi teléfono durante el evento.	143
Ilustración 26 Imagen del videoclip “El Test de la Bravo y la Superpop” de Putochinomaricón	151
Ilustración 27 Fotogramas del videoclip de "El test de la Bravo y la Superpop" de Putochinomaricón	153
Ilustración 28 Fotogramas del videoclip de "El Test de la Bravo y la Superpop", de Putochinomaricón	154
Ilustración 29 Fotograma del videoclip de El test de la Bravo y la Superpop, de Putochinomaricón	164
Ilustración 30 Fotograma del videoclip de la canción El test de la Bravo y la Superpop, de Putochinomaricón	165
Ilustración 31 Fotograma del videoclip de El test de la Bravo y la Superpop de Putochinomaricón	166
Ilustración 32 Fotograma del videoclip de El test de la Bravo y la Superpop, de Putochinomaricón	168
Ilustración 33 Integrantes de la banda BAOBAE en "DM" de Ptuochinomaricón. De arriba a abajo, por columnas: emo, deportista, romántico, friki y trapero.....	175
Ilustración 34 Imagen del videoclip de "DM" de Putochinomaricón	177
Ilustración 35 Fotograma del videoclip "DM" de Putochinomaricón	178
Ilustración 36 Samantha Hudson en un vídeo compartido en su cuenta de TikTok (@badbixsamantha) el 06/02/2025	186
Ilustración 37 Instastories de la cuenta de Chenta Tsai el 31/10/2022.....	193
Ilustración 38 Luna Ki en el videoclip de "Voy a morir"	200
Ilustración 39 Luna Ki en el videoclip de "Voy a morir"	200
Ilustración 40 “Fashion Police” llevándose a Luna Ki en el videoclip de "Voy a morir"	201
Ilustración 41 Imagen del videoclip "Voy a morir"	203
Ilustración 42 Imágenes de la transformación del personaje de Bloom en la serie Winx club (2004-2019). Imagen extraída del blog Winx club all.	204
Ilustración 43 Imágenes del videoclip "Voy a morir".....	205
Ilustración 44 Fotograma del videoclip de "Voy a morir"	206
Ilustración 45 Putochinomaricón en un concierto para Radio 3 en el museo Reina Sofía, el 18/05/2018. Imagen extraída de YouTube.....	210
Ilustración 46 Imágenes del videoclip "Tú no eres activista".....	212
Ilustración 47 Samantha Hudson en el videoclip de "Demasiado coño"	218
Ilustración 48 Samantha Hudson en el videoclip de "Demasiado coño"	221
Ilustración 49 Samantha Hudson en el videoclip de "Dulce y bautizada"	226

Ilustración 50 Portada de la canción "Chique de internet" y fondo del lyric video de la misma.....	230
Ilustración 51 Samantha Hudson en el videoclip de "Liturgia"	236
Ilustración 52 Imágenes del videoclip de "Liturgia"	238
Ilustración 53 Imagen del videoclip de "Liturgia"	239
Ilustración 54 Imagen del videoclip de "Liturgia"	240
Ilustración 55 Samantha Hudson en el videoclip de "Liturgia"	241
Ilustración 56 Imagen del videoclip de "Disco jet lag"	250
Ilustración 57 Imagen del videoclip de "Disco jet lag"	250
Ilustración 58 Imágenes del laboratorio dentro del "discobúnker" del videoclip de "Disco jet lag"	254
Ilustración 59 Imagen de la escena final del videoclip de "Disco jet lag"	255
Ilustración 60 Imágenes del videoclip de "Septiembre"	257
Ilustración 61 Primera imagen del videoclip de "Septiembre"	258
Ilustración 62 Imágenes del videoclip de "Septiembre"	261
Ilustración 63 La narradora y los "gays" en la escena inicial del videoclip de "Perra"	264
Ilustración 64 Imágenes del videoclip de "Perra"	266
Ilustración 65 Personajes interpretados por Samantha Hudson, sin incluir la criada, en el videoclip de "Perra"	268
Ilustración 66 Imágenes del videoclip de "Perra"	270
Ilustración 67 Imagen del videoclip de "Perra"	271
Ilustración 68 Imagen final del videoclip de "Perra"	274
Ilustración 69 Luna Ki en el videoclip de "Putón"	275
Ilustración 70 Luna Ki conduciendo una moto en el videoclip de "Putón"	277
Ilustración 71 FLETCHER en el videoclip de "Becky's so hot"	278
Ilustración 72 Imágenes del videoclip de "Putón"	280

INTRODUCCIÓN

Introducción y presentación del tema

Presentación temática

Esta tesis doctoral explora las escenas musicales híbridas, específicamente la PC music y el hyperpop, como espacios de creación y expresión de identidades no binarias en el contexto español. Estas escenas han emergido como territorios fértils para la articulación de comunidades queer, funcionando simultáneamente como espacios de experimentación artística y como redes de apoyo en las que personas disidentes han podido encontrar referentes y formas de expresión que trascienden los límites de la normatividad binaria.

Las escenas híbridas se distinguen por su capacidad para fusionar elementos digitales y físicos, creando un continuum entre la experiencia online y offline que ha permitido nuevas formas de autoexploración. En España, estas escenas presentan particularidades significativas derivadas de nuestro contexto histórico y cultural específico. A diferencia del Reino Unido, donde el hyperpop mantiene fuertes vínculos con el pop electrónico y el *synth*, la versión española ha incorporado elementos del trap, el reggaetón y otras músicas urbanas locales, además de referencias culturales propias como el bacalao o la estética *choni*. Estas diferencias aportan matices enriquecedores a la investigación, permitiéndonos analizar cómo las expresiones disidentes se adaptan y evolucionan en función de contextos socioculturales específicos.

La relevancia de estudiar la expresión no binaria en contextos musicales digitales radica en que estos entornos permiten superar las limitaciones del lenguaje verbal para articular identidades que escapan al marco binario. En mi caso, la PC music y el hyperpop han funcionado simultáneamente como una herramienta colectiva de expresión y como banda sonora personal que me ha permitido transitar por el cuestionamiento del binarismo de género desde una posición más consciente y reflexiva.

Por otro lado, el período temporal seleccionado para esta investigación, 2017-2025, corresponde al arco que abarca desde mi primer contacto significativo con las producciones de los casos de estudio hasta el cierre de la fase activa de investigación, cuando comencé el análisis en profundidad y la redacción de este texto. Este marco

temporal coincide además con el auge de la PC music y el hyperpop en España, permitiéndome acceder a estas escenas como parte del público y desarrollar un conocimiento profundo de sus dinámicas, códigos y evolución. De este modo, la presente investigación ha constituido un ejercicio de autoetnografía que ha acompañado mi propio proceso de exploración de la identidad. Aunque dicho proceso, como argumentaré a lo largo de la tesis, nunca se completa totalmente dado el carácter fluctuante y en construcción permanente de la identidad, la PC music y el hyperpop han funcionado como banda sonora que me ha permitido transitar por el cuestionamiento del binarismo de género desde una posición más consciente y reflexiva.

Mi primer acercamiento a estas escenas se produjo a través de *playlists* y recomendaciones en plataformas digitales, pero especialmente mediante el descubrimiento de artistas cuya producción musical me resultaba particularmente atractiva e intrigante. De manera casi inadvertida, incorporé a las tres artistas seleccionadas a mi vida cotidiana, encontrando en su música una vía de escape y una fuente de bienestar que inicialmente no lograba explicar. Sus canciones me provocaban una especie de catarsis emocional cuyo mecanismo desconocía, pero los efectos del cual resultaban innegables. Esta sensación, que posteriormente descubrí compartida por muchas otras personas, constituyó el germen inicial de esta investigación, impulsada por la necesidad de comprender qué estaba ocurriendo en estos espacios musicales y por qué resultaban tan significativos para quienes nos reconocíamos en ellos.

Asimismo, mi interés investigativo ha evolucionado sustancialmente desde su concepción inicial. Lo que comenzó como un estudio sobre música urbana nacional fue transformándose gradualmente al seleccionar los casos y percibir el hilo conductor que los unía: ese sonido característico de la PC music y el hyperpop con el que me sentía particularmente identificada. A lo largo del desarrollo de esta tesis, este enfoque ha ido ganando relevancia, además de que las tres artistas seleccionadas han ido consolidando sus posiciones en sus respectivos espacios musicales. Aunque sus trayectorias no siempre permanecen estrictamente dentro del hyperpop, mantienen tanto sonido como la imagen distintivos que las conectan entre ellas.

Como investigadora participante, he adoptado un posicionamiento que busca trascender los límites tradicionales de la academia. Mi objetivo es desarrollar un trabajo accesible, que no quede confinado a círculos especializados y que integre múltiples voces

y perspectivas. Por ello, he procurado que las fuentes citadas en esta tesis no sean exclusivamente académicas, sino que también he incorporado testimonios directos de las artistas en entrevistas públicas, declaraciones en redes sociales y otras manifestaciones que permiten una comprensión más cercana y completa de sus obras.

En este sentido, soy consciente de mi posición como persona queer en términos de identidad de género, pero también reconozco mis privilegios como persona blanca que no ha experimentado una transición médica – con las violencias que esto implica –, que no se encuentra bajo el escrutinio mediático constante, ni ha sufrido las violencias institucionales relacionadas con la salud mental que han vivido algunas de las artistas estudiadas. Mi acercamiento a los casos de estudio está, por tanto, guiado por el máximo respeto hacia experiencias que, aunque puedo analizar e interpretar personal y académicamente, no he vivido siempre en primera persona.

Justificación de la investigación

Esta investigación responde a una brecha en los estudios sobre escenas musicales híbridas en España. Si bien existen trabajos sobre música urbana, pop alternativo o escenas underground, muy pocas investigaciones han abordado específicamente la intersección entre estas producciones musicales, las tecnologías digitales y la construcción de identidades no binarias en el contexto español. Este vacío resulta particularmente notorio considerando la creciente visibilidad de artistas disidentes en nuestro panorama cultural. Además, he detectado una escasez de análisis complejos, matizados y transversales sobre la construcción de identidades no binarias. Gran parte de los estudios existentes tienden a abordar las identidades queer desde marcos teóricos que, aunque valiosos, no siempre capturan la complejidad y fluidez de las experiencias no binarias contemporáneas. De este modo, mi investigación pretende contribuir a llenar ese vacío, proponiendo metodologías que integren perspectivas provenientes de los estudios de género, los estudios culturales, la musicología y los estudios de medios digitales.

La tesis aporta también al campo emergente de los estudios sobre tecnologías vocales y corporales en contextos digitales. Como hemos visto en capítulos anteriores, herramientas como el AutoTune, inicialmente concebidas como meras correcciones técnicas, han sido reappropriadas por artistas disidentes como instrumentos de exploración

identitaria. Esta investigación profundiza en estos usos subversivos, analizando cómo las tecnologías de producción pueden convertirse en estrategias de resistencia y afirmación. Además, la metodología desarrollada para esta investigación constituye en sí misma una contribución académica. El análisis de expresiones artísticas híbridas requiere aproximaciones igualmente híbridas, capaces de navegar entre diferentes registros, lenguajes y marcos conceptuales. El enfoque multidisciplinar adoptado en esta tesis propone herramientas metodológicas que pueden resultar útiles para futuras investigaciones sobre fenómenos culturales que difuminen las fronteras entre lo digital y lo físico, lo mainstream y lo underground, lo personal y lo político.

En los últimos años, hemos presenciado un aumento significativo de la visibilidad de identidades no binarias en el panorama cultural español. Figuras públicas, activistas, artistas y creadores de contenido han comenzado a identificarse abiertamente como personas no binarias, generando nuevos espacios de representación y reconocimiento. Sin embargo, esta mayor visibilidad no siempre ha venido acompañada de una comprensión más profunda de estas identidades. Los casos analizados en esta tesis ilustran precisamente cómo las expresiones artísticas pueden funcionar como puentes que facilitan esta comprensión, articulando a través de la música, el cuerpo y la performance lo que resulta difícil de expresar mediante el lenguaje convencional.

El impacto de estas expresiones artísticas trasciende lo individual para convertirse en un fenómeno social: no solo crean referentes para públicos jóvenes en un contexto donde los modelos hegemónicos de género siguen siendo predominantemente binarios, sino que también articulan comunidades disidentes donde personas queer pueden encontrarse, reconocerse y construir redes de apoyo mutuo que funcionan como espacios de resistencia, cuidado y experimentación colectiva. Estas comunidades adquieren particular significado en contextos donde las violencias hacia las personas disidentes siguen siendo una realidad cotidiana.

Como mencioné brevemente al describir mi trayectoria hacia el tema, esta investigación mantiene una conexión profunda con mi propio recorrido vital y académico. Lo que comenzó como un interés intelectual fue transformándose gradualmente en un proceso de autoconocimiento, donde las preguntas dirigidas inicialmente hacia el exterior se convirtieron también en interrogantes sobre mi propia identidad. Esta dimensión personal, lejos de comprometer la rigurosidad académica del trabajo, le aporta una

profundidad y una honestidad que considero fundamentales para comprender plenamente fenómenos tan complejos como la construcción de la identidad. Desde esta perspectiva, la motivación principal para embarcarme en esta investigación surgió de la necesidad de comprender un fenómeno cultural que me afectaba profundamente, pero que no lograba explicar completamente con las herramientas conceptuales disponibles. La sensación de reconocimiento y catarsis que experimentaba al escuchar a estas artistas me llevó a preguntarme qué mecanismos operaban en esa conexión, qué estaba ocurriendo en ese espacio compartido entre ellas y quienes las escuchábamos. Esta curiosidad inicial fue expandiéndose hacia cuestiones más amplias sobre la identidad, la comunidad y las posibilidades de existencia fuera de los marcos normativos.

Durante el proceso de investigación, he vivido experiencias significativas que han transformado mi comprensión no solo de los fenómenos estudiados, sino también de mi propia posición como investigadora. La asistencia a conciertos, la participación en eventos de las escenas analizadas y el contacto directo con algunas de las artistas y sus comunidades me han permitido experimentar en primera persona las dinámicas de conexión, pertenencia y reconocimiento que analizo teóricamente en este trabajo. Estas experiencias han reforzado mi convicción sobre la importancia de metodologías que no pretendan una distancia aséptica entre investigadora y objeto de estudio, sino que reconozcan y pongan en valor la implicación personal como fuente de conocimiento.

Finalmente, este trabajo ha supuesto un proceso de transformación personal ineludible. La inmersión en teorías queer, la exploración de narrativas disidentes y el análisis de estrategias artísticas para desafiar los binarismos han tenido un impacto profundo en mi propia forma de entenderme y relacionarme con el mundo. Si bien no es el objetivo principal de esta tesis documentar estas transformaciones personales, considero importante señalarlas como parte integral del proceso investigativo, reconociendo, así, que todo conocimiento está situado y que nuestras propias experiencias como investigadoras configuran inevitablemente las preguntas que formulamos y las respuestas que encontramos.

Cabe destacar que esta tesis está escrita principalmente en castellano, pero tanto el primer capítulo como las conclusiones han sido redactados en inglés en cumplimiento con la normativa de la mención de doctorado internacional. La decisión de desarrollar específicamente el primer capítulo en inglés responde a que dicha sección fue elaborada

durante mis estancias de investigación en las universidades de Liverpool, Bristol y Southampton, donde trabajé con el apoyo de diferentes doctores expertos en humanidades digitales y espacios musicales digitales. Estas colaboraciones internacionales han supuesto un enriquecimiento significativo del marco teórico y metodológico, aportando miradas complementarias sobre la intersección entre tecnologías digitales, escenas musicales e identidades disidentes.

Presentación de los casos de estudio

Los tres casos seleccionados presentan diversas expresiones de identidades no binarias: Samantha Hudson se identifica principalmente como persona trans no binaria, empleando mayoritariamente pronombres femeninos (ella); Luna Ki fluctúa entre diferentes expresiones de género, utilizando todos los pronombres aunque predomina el femenino; y Chenta Tsai (Putochinomaricón) se posiciona como persona no binaria, empleando todos los pronombres indistintamente, respetando la fluidez que ha manifestado respecto a su propia identidad. Esta diversidad permite analizar cómo diferentes formas de habitar lo no binario se traducen en estrategias artísticas y performativas específicas. En términos de repercusión mediática, los tres casos seleccionados ocupan posiciones diferentes pero complementarias dentro del panorama musical español. Samantha Hudson ha alcanzado un nivel de visibilidad suficientemente mainstream como para convertirse en referente para un público amplio, manteniendo a la vez un espacio propio al margen de las lógicas comerciales, con una comunidad de seguidores mayoritariamente queer. Luna Ki ocupa una posición intermedia, cada vez más cercana al mainstream – particularmente a través de colaboraciones con artistas establecidos –, pero manteniendo una flexibilidad que le permite transitar entre diferentes escenas según sus necesidades expresivas, siempre desde un enfoque muy personal. Putochinomaricón, por su parte, se sitúa en el underground, sin pretensiones de alcanzar circuitos comerciales, desarrollando un trabajo experimental que pone en primer plano sus facetas como productor, compositor y activista.

La accesibilidad para la observación y el análisis ha sido otro criterio determinante en la selección. Los tres artistas mantienen una presencia activa tanto en plataformas digitales como en circuitos de música en vivo, lo que ha facilitado el seguimiento de sus trayectorias, la documentación de sus actuaciones y la recopilación de material para el

análisis. Esta accesibilidad ha permitido desarrollar un trabajo de campo continuado, fundamental para la comprensión profunda de sus propuestas artísticas y de las comunidades que se articulan en torno a ellas.

Finalmente, los tres casos presentan una coherencia temporal con el marco de la investigación, habiendo desarrollado la parte más significativa de sus carreras entre 2017 y 2025. Este período, como he mencionado brevemente, coincide con el auge de las escenas híbridas en España y con momentos clave en la visibilización de identidades no binarias en nuestro contexto cultural, permitiendo así establecer conexiones entre los fenómenos artísticos analizados y su contexto sociopolítico más amplio.

Es importante señalar que a lo largo de esta tesis utilizaré los pronombres que les artistas mismos emplean habitualmente en entrevistas, redes sociales y otras apariciones públicas. En el caso de Samantha Hudson, utilizaré principalmente pronombres femeninos (ella), aunque ocasionalmente también el neutro (elle); para Luna Ki, emplearé todos los pronombres, aunque predominará el femenino; y para Chenta Tsai (Putochinomaricón), utilizaré todos los pronombres indistintamente, respetando así la fluidez que le artista ha manifestado respecto a su propia identidad.

Objetivos e hipótesis

El objetivo principal de esta investigación consiste en analizar las estrategias de representación y articulación de identidades disidentes en las prácticas musicales de artistas queer españolas contemporáneas (Putochinomaricón, Luna Ki y Samantha Hudson) en espacios híbridos. Para ello, me planteo los siguientes objetivos específicos:

1. Desarrollar un marco interpretativo que integre los estudios de música popular, las teorías queer y los estudios de medios digitales para comprender las nuevas expresiones de disidencia en entornos híbridos, trascendiendo las metodologías tradicionales que han abordado estos campos de manera aislada.
2. Examinar cómo las tecnologías de producción vocal (AutoTune, distorsión, ecualización) funcionan como dispositivos políticos que permiten la construcción y expresión de identidades no binarias y experiencias trans, generando un “tercer

espacio” (Jarman-Ivens) donde las corporalidades pueden manifestarse más allá de los marcos binarios tradicionales.

3. Identificar y analizar las estrategias mediante las cuales los artistas seleccionados reconstruyen y subvierten símbolos de la cultura mainstream y nacional española desde una perspectiva queer, resignificando elementos estéticos camp y kitsch como herramientas políticas de visibilización de experiencias marginadas.
4. Investigar cómo las plataformas digitales y las escenas musicales híbridas contemporáneas funcionan como “contrapúblicos subalternos” (Fraser) y espacios de “utopía queer” (Muñoz) que permiten la creación de comunidades disidentes a través de prácticas musicales que desafían las normatividades dominantes.
5. Establecer similitudes y divergencias entre las estrategias representacionales de los tres artistas seleccionados, considerando sus diferentes posicionamientos interseccionales (disidencia sexual, racialización, clase social) y sus particulares negociaciones entre lo físico y lo digital, lo humano y lo tecnológico, lo personal y lo político.

A partir de estos objetivos, propongo la siguiente hipótesis principal, que guiará el desarrollo de la investigación:

Las escenas musicales híbridas contemporáneas (PC music y hyperpop) proporcionan a los artistas queer espacios de experimentación donde pueden desarrollar estrategias representacionales que trascienden las limitaciones de los entornos físicos normativos, permitiéndoles articular identidades disidentes a través de la negociación entre lo físico y lo digital, lo humano y lo tecnológico, lo personal y lo político.

De esta hipótesis principal se desprenden las siguientes hipótesis específicas:

1. Las tecnologías de producción vocal funcionan como dispositivos políticos que permiten a los artistas disidentes crear un “tercer espacio” (Jarman-Ivens) donde las identidades pueden expresarse más allá de los marcos binarios tradicionales, problematizando las imposiciones del género hegemónico mediante voces distorsionadas que aportan significados múltiples y complejos.
2. La reescritura del sujeto en entornos híbridos opera mediante tres estrategias principales: la resignificación de símbolos culturales mainstream, la exploración

de corporalidades alternativas en espacios digitales, y la creación de comunidades afectivas que trascienden la dicotomía físico-virtual.

3. El uso de elementos estéticos camp y kitsch representa una estrategia política que permite visibilizar experiencias marginadas mientras se cuestiona la autenticidad como valor musical hegémónico, generando así un espacio de resistencia frente a la normatividad estética dominante.
4. Los tres casos de estudio desarrollan estrategias distintivas que reflejan sus diferentes vivencias y realidades personales (en relación con la sexualidad, la racialización, la clase social y otros factores), evidenciando la heterogeneidad de las expresiones disidentes en el contexto español contemporáneo.
5. Las escenas musicales híbridas funcionan como espacios de experimentación donde pueden ensayarse modos de existencia que desafían las normatividades dominantes, permitiendo a los artistas queer negociar sus identidades a través de prácticas que, a pesar de sus contradicciones y limitaciones, ofrecen posibilidades emancipatorias frente a los marcos restrictivos de la industria musical mainstream.

Metodología

Para desarrollar los objetivos planteados en esta investigación, he seguido un enfoque metodológico multidisciplinar que integra herramientas de los estudios culturales, musicológicos y de medios digitales. La complejidad del objeto de estudio ha requerido una aproximación diversa que permitiera capturar las múltiples dimensiones de la expresión artística de Putochinomaricón, Luna Ki y Samantha Hudson, especialmente en lo relativo a la construcción de identidades disidentes en escenas musicales híbridas. Como se ha señalado en los objetivos, esta investigación busca analizar cómo las escenas PC music y hyperpop funcionan como espacios donde las identidades no binarias pueden expresarse y articularse más allá de las limitaciones de los entornos físicos normativos.

El trabajo de documentación y archivo ha constituido la base fundamental de esta investigación. He creado un repositorio sistemático y exhaustivo de contenidos tanto digitales como impresos relacionados con los artistas estudiados. Este archivo digital incluye capturas y registros cronológicamente organizados de sus publicaciones en

Instagram, TikTok, Twitter y otras plataformas, lo que me ha permitido rastrear la evolución de sus discursos públicos y la relación con sus audiencias. Paralelamente, he desarrollado una base de datos de entrevistas para cada artista, catalogando temáticamente sus declaraciones más significativas sobre identidad, proceso creativo y posicionamiento político. La documentación audiovisual, organizada meticulosamente, comprende videoclips, actuaciones en directo, colaboraciones y apariciones mediáticas, complementada con registros de conciertos a los que he asistido como parte del trabajo de campo, donde he recopilado materiales promocionales, fotografías y notas que han enriquecido el análisis de las performances en vivo.

La revisión bibliográfica ha sido crucial para articular el marco interpretativo de esta investigación. He construido un corpus teórico interdisciplinar que abarca cuatro áreas fundamentales: la teoría queer y los estudios de género, con obras como las de Judith Butler, Jack Halberstam, Paul Preciado y Elizabeth Duval, que han proporcionado las herramientas conceptuales para analizar las expresiones de identidades disidentes y conceptos clave como la performatividad del género, las temporalidades queer y la figura política del monstruo; los estudios de música popular, a través de trabajos de Simon Frith, Philip Auslander y otros teóricos que han abordado cuestiones de autenticidad, performance y musical personae en contextos contemporáneos, permitiéndome conceptualizar cómo los artistas estudiados construyen sus identidades performativas; los estudios sobre tecnología y voz, con las contribuciones de Steven Connor, Freya Jarman-Ivens y Catherine Provenzano, que han permitido comprender la voz como elemento constitutivo de identidad y su mediación tecnológica como estrategia política, especialmente relevante para analizar el uso del AutoTune y otras tecnologías vocales como dispositivos de articulación de identidades no binarias; y los estudios de medios digitales, con literatura especializada sobre comunidades digitales, contrapúblicos subalternos (Fraser) y utopías queer (Muñoz), que han facilitado el análisis de las implicaciones de la hibridación entre espacios físicos y virtuales para la construcción identitaria y la formación de comunidades disidentes.

El análisis de prensa especializada ha supuesto otro componente esencial de mi investigación. Para ello, he realizado un vaciado sistemático de publicaciones periodísticas y culturales sobre los casos de estudio y las escenas musicales en las que se insertan. Este trabajo ha incluido la revisión de prensa musical especializada nacional e internacional, publicaciones culturales generalistas y medios digitales centrados en

cultura queer y feminista. Esta labor me ha permitido contextualizar la recepción crítica de los artistas estudiados y comprender la evolución de sus carreras en el panorama cultural español.

La aproximación analítica a los casos de estudio se ha desarrollado mediante una metodología multidimensional que conjuga el análisis musicológico tradicional con perspectivas provenientes de los estudios culturales y de medios. He examinado minuciosamente las producciones musicales atendiendo tanto a sus dimensiones sonoras como visuales y performativas, estudiando videoclips, portadas y material promocional. Este análisis se ha centrado particularmente en identificar las estrategias mediante las cuales los artistas reconstruyen y subvierten símbolos de la cultura mainstream desde una perspectiva queer, prestando especial atención a las estéticas camp y kitsch como herramientas políticas. Asimismo, he realizado un examen crítico de los discursos articulados en sus producciones e interacciones con prensa y público, identificando patrones discursivos y declaraciones recurrentes que me han permitido reconstruir sus posicionamientos ideológicos y artísticos. Este trabajo se ha complementado con un análisis específico del uso de tecnologías vocales (AutoTune, distorsión, ecualización) como dispositivos que permiten la construcción y expresión de identidades no binarias, generando lo que Jarman-Ivens denomina un “tercer espacio” donde las corporalidades pueden manifestarse más allá de los marcos binarios tradicionales.

Es importante señalar algunas limitaciones metodológicas que he enfrentado durante este proceso investigador. Aunque el diseño inicial contemplaba entrevistas en profundidad con los artistas, el crecimiento de sus carreras durante el período de investigación y su consecuente inaccesibilidad impidieron su realización. Para compensar esta carencia, desarrollé un análisis más exhaustivo de sus entrevistas públicas, lo que me permitió identificar patrones discursivos y declaraciones recurrentes con suficiente fiabilidad. Asimismo, las restricciones derivadas de la pandemia de COVID-19 limitaron la observación directa de performances en vivo, lo que me condujo a ampliar el análisis de material audiovisual existente y a profundizar en la etnografía digital como metodología complementaria. Esta circunstancia, inicialmente adversa, terminó enriqueciendo la perspectiva híbrida de la investigación, en consonancia con la propia naturaleza de los proyectos artísticos estudiados, que se desarrollan en la intersección entre espacios físicos y virtuales.

Otro aspecto a considerar tiene que ver con la temporalidad de la investigación. Esta tesis se cerró para edición final en abril de 2025, estableciendo necesariamente un corte temporal en el análisis de fenómenos y artistas que continúan evolucionando constantemente. Dado que los casos de estudio seleccionados corresponden a artistas contemporáneos cuyas carreras y expresiones creativas siguen desarrollándose activamente, no ha sido posible incorporar declaraciones, obras o transformaciones posteriores a esta fecha. Esta condición, sin embargo, refleja la naturaleza viva y dinámica del objeto de estudio, destacando precisamente uno de los aspectos más fascinantes de esta investigación, su capacidad para capturar un momento específico en fenómenos culturales en constante transformación. Las expresiones artísticas analizadas no son artefactos estáticos sino procesos en curso, cuya evolución posterior a la finalización de esta tesis podría ofrecer interesantes puntos de contraste para futuras investigaciones.

Mi posición como investigadora participante, ya mencionada en la introducción, ha sido integrada metodológicamente mediante un enfoque autoetnográfico crítico que reconoce tanto mi implicación personal con el objeto de estudio como la necesidad de mantener un rigor analítico que respete las experiencias específicas de los artistas estudiados.

Cabe mencionar que algunos apartados de esta tesis incorporan y amplían trabajos previamente publicados por la autora. Concretamente, el apartado 2.1 se presenta como una traducción y ampliación de Aguilera (2025), mientras que el apartado 2.2 reproduce el capítulo escrito para López Castilla y Martínez. (Coords.). (2025).

En la fase final de redacción, he empleado herramientas de inteligencia artificial – concretamente la versión pro de claude.ai – como apoyo técnico para aspectos organizativos del texto, principalmente para detectar repeticiones y perfeccionar la estructura del documento durante la revisión final. En cualquier caso, las interpretaciones y conclusiones desarrolladas a lo largo de la investigación son el resultado de un trabajo personal de reflexión y análisis crítico que se ha entrelazado con mi proceso de autoexploración a lo largo de toda la investigación.

Estado de la cuestión

El estudio de las identidades no binarias ha experimentado un crecimiento notable en los últimos años, si bien gran parte de la investigación inicial se ha desarrollado desde perspectivas médicas y psicológicas. Murawsky (2023) señala que existe una tensión significativa entre las experiencias de las personas no binarias y las expectativas transnormativas, especialmente en contextos médicos. En su investigación, basada en entrevistas en profundidad, identifica una paradoja médica, donde el acceso a la atención sanitaria puede conducir a una forma diferente de clasificación binaria errónea, arriesgándose a hacer que sus identidades de género sean menos, en lugar de más, culturalmente inteligibles para los demás. Este enfoque patologizante es también señalado por Matsuno y Budge (2017), quienes destacan que aproximadamente un tercio de las personas que se identifican como transgénero se consideran principalmente no binarias, y que estas experimentan mayores riesgos de suicidio, malestar psicológico y niveles más altos de depresión y ansiedad que las personas trans binarias. Su investigación revela que, a pesar de constituir una proporción significativa de la comunidad transgénero, las personas no binarias han recibido una atención investigativa desproporcionadamente escasa, creando un vacío significativo en nuestra comprensión de sus experiencias específicas y necesidades de salud mental.

Frente a estos enfoques medicalizados, han surgido trabajos que abordan la cuestión desde una perspectiva más amplia, situando la identidad no binaria dentro de un marco de estudios culturales. Aronja (2016) analiza la infancia con creatividad de género como un colectivo invisibilizado en el imaginario social, proponiendo una narrativa que cuestiona y critica la visión tradicional, médica y Occidental sobre las experiencias trans. La autora defiende que, incluso antes del nacimiento, proyectamos expectativas basadas en roles sociales de género en función del sexo asignado, pero que personas de todas las edades transgredimos estas imposiciones. Esta visión coincide con la perspectiva de Gallardo y Espinosa (2021), quienes identifican las formas de violencia que son clave para entender la raíz sociocultural de la violencia transfóbica, explorando las estrategias de contestación y transformación social y política que infantes y jóvenes desarrollan para resistir al sistema de sexo y género. Su trabajo, basado en entrevistas, redacciones, líneas de vida y mapas corporales de infantes creativos con el género y jóvenes trans* andaluces, aporta una valiosa dimensión contextual al estudio de las identidades disidentes en el

ámbito español, evidenciando la necesidad de análisis que contemplen las especificidades culturales e institucionales de nuestro contexto.

La perspectiva sociológica ha contribuido significativamente a la comprensión de las identidades no binarias más allá del ámbito médico. Salinas Ruiz (2021), recogiendo una larga tradición académica en los estudios de género, argumenta que la sociedad occidental contemporánea está estructurada sobre la creencia de que hay dos géneros, masculino y femenino, que se excluyen mutuamente, y que esta percepción binaria está respaldada por dispositivos sociales que dirigen a los individuos a la cisgeneridad desde el momento del nacimiento. A pesar de este rígido sistema, el autor subraya cómo las personas no binarias subvienten incluso el lenguaje, destacando la posibilidad de existir fuera del binarismo. López Gómez y Platero (2018) han explorado, a través de diez entrevistas semiestructuradas con personas no binarias, sus experiencias y referentes, así como su orientación sexual y percepción del deseo, describiendo las estrategias creativas que desarrollan en la búsqueda de una vida habitable. Su trabajo no solo describe las necesidades de este colectivo, sino que hace explícitas las normas hegemónicas que generan patrones de exclusión, ofreciendo recomendaciones para profesionales y activistas que resultan valiosas tanto para la intervención social como para la investigación.

La cuestión del lenguaje resulta fundamental en el estudio de las identidades no binarias, constituyendo un campo de investigación en sí mismo. Jun Moyano (2023) señala que el lenguaje no binario en el mundo editorial es ya una realidad, afirmando que las lenguas no deben ser tratadas como sistemas gramaticales estáticos, sino como un reflejo vivo y cambiante de quienes las hablan y las aman. El trabajo que dirige ofrece una guía con dos partes diferenciadas: un espacio donde las personas no binarias son y otro donde se dicen y hacen una propuesta para encontrar un consenso sobre cómo hacerlo, subrayando el carácter abierto y cambiante de esta propuesta. En esta misma línea, Ponciano (2024) analiza el no binarismo tanto desde el género como desde la lingüística, estudiando el lenguaje no binario y la diferencia de este con el lenguaje inclusivo, para proceder con un estudio del sexo y género humanos no binarios a lo largo de la historia y en culturas no europeizadas. Su trabajo aplica diversos enfoques y teorías lingüísticas al estudio del lenguaje no binario, ofreciendo una perspectiva comparativa del género gramatical y su evolución en español, francés, alemán e italiano que resulta

particularmente relevante para comprender las posibilidades y limitaciones de la expresión no binaria en diferentes contextos lingüísticos.

En el ámbito específico de la voz como espacio de construcción identitaria, los estudios han evolucionado desde análisis técnicos y fonéticos hacia aproximaciones que contemplan la dimensión sociocultural y performativa de la vocalidad. Laura Jordán (2022), a partir de los trabajos de Nina Sun Eidsheim (2019) y Jarman-Ivens (2011), examina las ideas sobre identidad de género planteadas por la recepción de la voz aguda del cantautor Mauricio Castillo (Chinoy), proponiendo complejizar el concepto de ‘voz aguda’ mediante el análisis de diversos rasgos sonoros y performativos que inciden en la percepción de una voz “desconcertante”. Su trabajo destaca el timbre vocal y otros ruidos, describiendo la puesta en escena de una “performance de vulnerabilidad” que hace audible el cuerpo del cantante. Esta aproximación resulta enormemente valiosa para mi investigación, pues supera la asociación determinista entre cuerpo y sonido vocal, así como entre voz e identidad, explorando las implicaciones de la performance vocal para la configuración de masculinidades divergentes. La autora argumenta que la performance de género de una artista no puede comprenderse únicamente a partir del análisis de lo que oímos objetivamente, sino que también es crucial considerar la forma en que escuchamos e interpretamos, una distinción metodológica esencial para el análisis que realicé sobre las voces en los casos de estudio seleccionados.

En una línea similar, Teresa López Castilla (2022) argumenta el uso del silbido musical como un espacio queer, dado que problematiza los márgenes establecidos para una clasificación de género basada en el timbre y la tesitura. Su trabajo plantea dos planos de escucha: por un lado, una escucha acusmática que ofrece posibilidades desubicadas en relación con el cuerpo y género; por otro, una escucha audiovisual que cuestiona paradojas y contradicciones corporo-sonoras que ponen en juego discursos culturales sexistas. Este enfoque dual de la escucha resulta esencial para analizar fenómenos sonoros como los que constituyen el objeto de mi investigación, donde la dimensión visual y performativa interactúa constantemente con lo sonoro.

Por su parte, Catherine Provenzano (2019) examina las prácticas contemporáneas de corrección de tono y lo que se denomina el efecto Auto-Tune (TATE) en las voces de la música pop. Según la autora, la separación iniciada por los softwares de corrección de tono digital en 1998 del trabajo de tono preciso del trabajo de cantar en general, deja a su

paso un énfasis redoblado en la supuesta verdad de la entrega emocional. Sin embargo, las voces corregidas y con AutoTune no se entienden como si sonaran la emoción de la misma manera, y en cambio dependen y reproducen a menudo escuchas de voces generizadas y racializadas. Este análisis resulta particularmente relevante para mi investigación, dado que dos de los casos que estudio (Luna Ki y Putochinomaricón) hacen un uso extensivo de estas tecnologías vocales.

En su obra *Queer voices: Technologies, vocalities, and the musical flaw* (2011), Freya Jarman-Ivens plantea que el potencial queer de la voz se siente con mayor intensidad en aquellos puntos donde las tecnologías se vuelven audibles. La autora sugiere una división entre las tecnologías de lo externo, en el momento de producción y postproducción en el estudio, y lo interno, la técnica vocal, generando una tensión en la que se produce un “tercer espacio” donde la voz existe fuera de las categorías de género. Este concepto resulta especialmente útil para mi investigación, pues permite conceptualizar cómo las voces tecnológicamente mediadas de artistas como Luna Ki, Samantha Hudson y Putochinomaricón pueden existir en una zona de indeterminación genérica que posibilita expresiones identitarias fuera del binarismo. La noción de que la voz, en ese tránsito entre emisor y receptor, puede temporalmente existir en un espacio no generizado, abre perspectivas valiosas para el análisis de las tecnologías vocales como herramientas para la expresión no binaria.

En relación directa con mi objeto de estudio, Irene Martín Guillén (2022) analiza cómo artistas como Colin Self, Lyra Pramuk, Anohni, Laurie Anderson o Tami T han construido a lo largo de sus trayectorias propuestas vocales que problematizan y cuestionan las formas convencionales de asociar género y voz. Esta autora plantea que es posible comprender las diversas técnicas vocales empleadas en cada caso como estrategias queer, en tanto que, a través de ellas, se visibilizan ciertos planteamientos que formula la Teoría Queer respecto al género. En su tesis doctoral, la autora desarrolla un enfoque que entiende la voz como un fenómeno esencialmente performativo y, mediante el análisis de casos específicos, busca abrir nuevas posibilidades para su abordaje en contextos pedagógicos, promoviendo prácticas de experimentación vocal que no se vean limitadas por las normas de género. Este enfoque pedagógico añade una dimensión práctica particularmente valiosa, conectando la investigación académica con posibles aplicaciones en la formación vocal y la práctica escénica, un aspecto que enriquece el potencial impacto de trabajos como el mío.

Complementando estos estudios sobre voz y género, Pola Mayorga (2019) reflexiona sobre la estetización del cuerpo queer y el potencial expresivo de los afectos desde el trabajo y la música de tres artistas trans mexicanas. Su metodología, potenciada desde la musicología *cuir* (con c), le permite indagar en las dinámicas afectivas y sensibles que se manifiestan a través de un exceso estético, donde lo simbólico, lo auténtico y lo vernáculo se entrelazan en un diálogo tanto artístico como epistémico. Este enfoque desde la musicología *cuir* latinoamericana añade una capa de complejidad al marco teórico de mi investigación, introduciendo perspectivas decoloniales que permiten cuestionar no solo el binarismo de género, sino también la hegemonía eurocéntrica en la producción de conocimiento sobre música e identidad.

En cuanto a las escenas musicales híbridas, que constituyen el contexto en el que se desarrollan los casos de estudio de esta tesis, existen varias investigaciones relevantes. Lucy March (2022) ha explorado las conexiones entre el hyperpop y la cultura del ídolo virtual, centrándose en cómo el género desafía las nociones hegemónicas de género y sexualidad mientras reivindica identidades marginadas. Según la autora, el hyperpop no solo cuestiona las concepciones tradicionales de género, sino que también pone en entredicho las ideas dominantes sobre la naturaleza misma de la identidad. Esta dimensión contestataria del hyperpop resulta fundamental para comprender su atractivo para artistas no binarios, pues ofrece un espacio sonoro donde las normas tradicionales pueden ser cuestionadas y subvertidas. March señala además que muchos artistas de alto perfil en la escena se identifican como transgénero o no binarios, incluyendo figuras influyentes como SOPHIE, ampliamente considerada fundamental para el desarrollo del género. Esta observación refuerza la pertinencia de mi enfoque en artistas no binarios dentro de estas escenas, evidenciando una relación estructural entre la disidencia de género y las estéticas sonoras del hyperpop.

Moritzen (2022) investiga las sociabilidades que rodean los conciertos dentro de juegos y las escenas musicales en los juegos multijugador masivos en línea Fortnite y Minecraft. Su trabajo repensa el concepto de escena musical virtual para incorporar mejor los aspectos técnicos, económicos, estéticos y sociales que afectan cómo se desarrollan las relaciones dentro de los MMO entre miembros para quienes la música y los juegos juegan un papel primordial en sus mundos de vida personales. Al final, el artículo argumenta que, si bien la actuación de Travis Scott cambió lo que se puede esperar de los conciertos dentro del juego al unir la estética del juego y la música, los

eventos periódicos de Open Pit y su conexión con el género musical hyperpop son una mejor representación del concepto de escena musical virtual. Esta perspectiva resulta particularmente valiosa para mi investigación, pues destaca la importancia de las comunidades y las dinámicas sociales en la configuración de escenas musicales híbridas, un aspecto que considero fundamental para comprender cómo artistas como Samantha Hudson, Luna Ki y Putochinomaricón han desarrollado sus propuestas en relación con comunidades específicas de escucha y participación.

Birgy (2021) aporta una perspectiva histórica al abordar la relación entre lo underground y lo mainstream a través de dos ejemplos que abarcan el período considerado (1977-82 y 2014-). El segundo ejemplo consiste en una formación subcultural a menor escala servida por un enfoque promocional que tiene la particularidad de depender casi exclusivamente de la comunicación digital. Birgy observa que, si bien afirmaban una radicalidad musical que las distinguía de una producción más generalista, ambas han llegado a negociar una posición intermedia entre las estrategias de oposición asociadas con lo underground y una popularidad creciente, traicionando una ambivalencia sobre el tema de su inclusión en un mercado o red comercial. Esta ambivalencia entre lo underground y lo comercial resulta particularmente relevante para mi investigación, pues los tres casos de estudio seleccionados navegan constantemente esta tensión, desarrollando estrategias específicas para mantener su autenticidad y capacidad crítica mientras se relacionan con circuitos más amplios de circulación y consumo cultural.

Julie Ackermann (2023) profundiza en los vínculos entre el capitalismo digital y las últimas mutaciones del pop. La autora aborda el hyperpop a partir de las conexiones que establecen sus protagonistas con una época marcada por el exceso, caracterizada por la digitalización, la mercantilización y una sensación de desrealización, entendiendo la escena como una forma extrema de pop en sintonía con los tiempos actuales. Partiendo de la premisa de que nuestros gustos musicales están profundamente entrelazados con el capitalismo, Ackermann plantea una disyuntiva entre aferrarse a prácticas musicales tradicionales o apropiarse de los códigos de la condición digital para exponer sus excesos, resignificar sus lógicas y convertir aquello que oprime en una forma de potencia transformadora. Esta segunda opción, la de abrazar la monstruosidad del presente digital para transformarla en algo valioso, parece ser la estrategia adoptada por muchos artistas del hyperpop, incluyendo los casos que estudio. La perspectiva de Ackermann, marcada por una implicación personal con el hyperpop y una inmersión cercana en su universo,

apuesta por asumir plenamente sus expresiones brillantes y desesperadas. Esta actitud me resulta especialmente productiva para analizar propuestas artísticas que exploran, de forma consciente, las contradicciones inherentes a lo digital.

Montgomery (2024) analiza el uso del autotune en las voces como característica distintiva del hyperpop, género reconocible por la omnipresente condición trans de sus artistas más importantes. Leyendo los usos que hacen los intérpretes de hyperpop trans Blackwinterwells, Llaura Les y Quinn de la figura del “fantasma con sábana”, su trabajo explora las respuestas de los artistas trans a los regímenes de alienación del capitalismo tardío como medio de desubjetivización a través de estrategias de volverse espectral, resistiendo la mercantilización mediante una orientación espectral hacia su corporalidad sónica. Esta aproximación a través de la figura espectral resulta particularmente sugerente para mi investigación, pues ofrece un marco conceptual para comprender cómo las identidades disidentes pueden resistir la normativización a través de estrategias que buscan una cierta invisibilidad o indeterminación. La noción de ‘volverse espectral’ como forma de resistencia a la mercantilización conecta además con la adopción de estéticas futuristas y alienígenas que he observado en casos como el de Luna Ki, donde la identidad no binaria se expresa a menudo a través de figuras que trascienden lo humano.

Silveira (2023) presenta y problematiza la compleja caracterización del hyperpop como género musical. En paralelo, lo aborda como expresión de una identidad de género más fluida y no binaria. Ciertas disposiciones de la plataforma digital Spotify son el punto de partida de la problematización general. Desde el punto de vista metodológico, Silveira adopta procedimientos cartográficos, así como entrevistas dadas por artistas involucrados en esa producción musical, dentro y fuera de Brasil. En conclusión, defiende el hyperpop como anuncio y efectuación de un futuro posthumano y postgénero. Esta visión resulta particularmente interesante para mi análisis, pues permite situar las propuestas de los artistas estudiados no solo como expresiones identitarias individuales, sino como manifestaciones de un movimiento más amplio hacia la superación de categorías binarias y normativas de género.

Desde el punto de vista metodológico, este trabajo se apoya en aportaciones como las de Trevor Boffone (2021), quien ha investigado cómo la cultura hip hop - principalmente música y baile - se utiliza para construir y realizar identidad y mantener una creciente subcultura juvenil urbana. Su libro *Renegades: Digital dance cultures from*

Dubsmash to TikTok explora cómo jóvenes crean un sentido de identidad y comunidad que informa y es informado por la cultura hip hop. El autor argumenta que Dubsmash (y posteriormente TikTok) sirve como un espacio fundamental para la construcción de la identidad juvenil contemporánea. Boffone (2022) también ha explorado el papel de TikTok en la cultura popular estadounidense, prestando especial atención al creciente cuerpo de subculturas de la aplicación. Estos estudios ofrecen herramientas metodológicas valiosas para mi análisis de las presencias digitales de Samantha Hudson, Luna Ki y Putochinomaricón, permitiéndome comprender cómo sus propuestas artísticas se relacionan con las dinámicas específicas de plataformas como TikTok o Instagram.

Las etnografías digitales de Juan Bermúdez (2024) sobre prácticas musicales en TikTok complementan y se basan en supuestos, teorías y métodos etnomusicológicos para el estudio de prácticas musicales en espacios digitales. Bermúdez presenta una categorización general de los tipos de actuación existentes y cómo los usuarios de TikTok se apropián de la plataforma para hacer su música, ilustrando cómo algunos usuarios desarrollan lo que él denomina “TikTok Persona”. Su trabajo argumenta que el *musicking* de TikTok debe entenderse como una práctica multimedia que diferentes actores crean y experimentan individualmente en situaciones sincrónicas y asincrónicas, físicas y digitales cotidianas. Este enfoque del *musicking* como práctica multimedia resulta particularmente apropiado para mi trabajo, dado que los casos de estudio seleccionados desarrollan propuestas que trascienden constantemente las fronteras entre lo sonoro, lo visual y lo performativo, requiriendo análisis que contemplen esta dimensión multimedia.

Por su parte, Christine Hine (2015) ha elaborado una metodología para la etnografía de internet, abordando los retos metodológicos que enfrentan los investigadores que desean comprender actividades que involucran internet: dónde deben ir, qué deben hacer allí y cómo pueden adquirir conocimiento robusto sobre lo que hace la gente en, a través y con internet. Su libro presenta una visión general de los desafíos enfrentados por los investigadores de las sociedades digitales, desarrollando tanto principios metodológicos como estrategias prácticas para abordar la definición de sitios de campo, las conexiones entre lo online y lo offline y la naturaleza cambiante de la experiencia encarnada. Su enfoque resulta particularmente valioso para mi investigación, pues ofrece herramientas para abordar la complejidad de escenas musicales que existen simultáneamente en espacios físicos y digitales, requiriendo aproximaciones etnográficas que contemplen esta hibridación.

En el contexto específico de la música electrónica, Tara Rodgers (2010) ha recopilado entrevistas con mujeres que han trabajado en la música electrónica, incluyendo compositoras, productoras, DJs y artistas de performance. A través de estas conversaciones, Rodgers ofrece una visión profunda de las prácticas, desafíos y perspectivas de estas artistas, destacando su contribución al campo de la música electrónica. Su trabajo ha sido influyente en la incorporación de enfoques digitales y feministas en la investigación musical, proporcionando perspectivas valiosas para el análisis de escenas musicales desde una mirada atenta a las dimensiones de género y poder.

Finalmente, Alejandra Antonia Caballero (2023) ha investigado la música queer como expresión de identidad y resistencia en un laboratorio de composición colectiva. Su tesis parte del planteamiento de que dentro de lo queer los conceptos de identidad y resistencia se encuentran profundamente integrados y, por lo tanto, propone que la música de este movimiento está compuesta por ciertos elementos musicales vinculados a estos conceptos que la caracterizan. Considerando la naturaleza colectiva del movimiento queer, su investigación determina cómo se presentan dichos elementos a lo largo de un proceso creativo de una composición colectiva desarrollado por artistas queer de la escena limeña. Este enfoque en el proceso creativo como rasgo característico de la música queer resulta particularmente sugerente para mi análisis, pues permite comprender cómo las identidades no binarias se expresan no solo a través del producto musical final, sino a través de procesos creativos específicos que merecen ser analizados en sí mismos.

A partir de esta revisión bibliográfica, he identificado varias brechas significativas en la literatura académica actual. En primer lugar, existe una clara escasez de estudios específicos sobre escenas musicales híbridas en el contexto español, particularmente aquellos que abordan la intersección entre música, tecnologías digitales e identidades no binarias. Aunque existen investigaciones valiosas sobre música urbana y sobre expresiones queer en diversos ámbitos, pocas han explorado cómo las escenas PC music y hyperpop funcionan específicamente como espacios de articulación para identidades disidentes en España.

En segundo lugar, observo que los análisis existentes sobre tecnologías vocales y corporales no suelen abordar en profundidad cómo estas tecnologías operan en contextos digitalmente mediados para articular identidades no binarias específicas. Esta brecha es

especialmente relevante considerando que artistas como los seleccionados para mi estudio utilizan estas tecnologías de manera central en sus propuestas artísticas.

Finalmente, aunque existen crecientes aproximaciones a las comunidades digitales y las identidades queer, persiste una necesidad de análisis que combinen perspectivas musicológicas, tecnológicas y de género para comprender la complejidad de estas expresiones artísticas híbridas. Mi investigación busca contribuir precisamente a llenar estos vacíos, aportando un análisis situado y contextual de cómo tres artistas españoles contemporáneos articulan identidades no binarias a través de prácticas musicales que desdibujan las fronteras entre lo físico y lo digital, lo mainstream y lo underground, lo personal y lo político.

Marco teórico

Performatividad y desnaturalización del género

El concepto de performatividad del género, desarrollado por Judith Butler (1999), constituye un pilar fundamental para comprender las identidades disidentes y su expresión a través de diferentes medios. Esta performatividad no debe entenderse como una simple actuación voluntaria sino como un proceso complejo de repetición ritualizada. Como señala Butler, “performativity is not a singular act, but a repetition and a ritual, which achieves its effects through its naturalization in the context of a body, understood, in part, as a culturally sustained temporal duration” (Butler, 1999: xv). Esta idea de repetición ritualizada nos ayuda a entender cómo el género se naturaliza hasta el punto de parecer una realidad biológica incuestionable. Sin embargo, Butler desmonta esta aparente naturalidad al sugerir que no existe una identidad de género esencial, afirmando que “there is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very “expressions” that are said to be its results” (Butler, 1999: 33). Es decir, no hay un género “real” que se exprese a través de nuestros actos, sino que estos actos repetitivos son los que construyen la ilusión de un género estable y coherente.

Además, Butler cuestiona profundamente la división binaria del género (masculino/femenino) y la supuesta naturalidad del sexo como categoría prediscursiva. Este cuestionamiento resulta fundamental para entender las prácticas artísticas

contemporáneas que desafían las normas de género. Cuando analiza prácticas como el drag, Butler señala algo clave para entender las expresiones musicales que representan los casos de estudio de esta tesis: “if one thinks that one sees a man dressed as a woman or a woman dressed as a man, then one takes the first term of each of those perceptions as the “reality” of gender: the gender that is introduced through the simile lacks “reality,” and is taken to constitute an illusory appearance” (Butler, 1999: xxii). Este análisis pone de manifiesto cómo nuestra percepción de la “realidad” de género está mediada culturalmente. Así, creemos conocer el género “real” de alguien basándonos en presunciones sobre su anatomía, pero cuando estas categorías se cuestionan, “when such categories come into question, the reality of gender is also put into crisis: it becomes unclear how to distinguish the real from the unreal.” (Butler, 1999: xxiii).

Por otra parte, le autore critica la distinción clásica entre sexo (natural) y género (cultural) que ha sido fundamental para cierto feminismo. Esta división refuerza inadvertidamente la idea de que el sexo es una categoría natural y prediscursiva, cuando en realidad, siguiendo a Foucault, podemos entender el sexo también como un constructo cultural con una historia específica. En este contexto, para entender mejor las identidades disidentes, es importante comprender el concepto de “género inteligible” que desarrolla Butler. Según le autore, los genero inteligibles son aquellos que mantienen cierta coherencia entre sexo, género, práctica sexual y deseo, siempre dentro del marco de la heterosexualidad obligatoria. Como explica en *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity* (1999), “one is one’s gender to the extent that one is not the other gender, a formulation that presupposes and enforces the restriction of gender within that binary pair” (Butler, 1999: 30). Por lo tanto, este marco de inteligibilidad explica por qué ciertas expresiones de género son percibidas como abyectas o monstruosas, conceptos que desarrollaré más adelante pero que serán también esenciales en el análisis de los casos de esta tesis.

La heterosexualidad obligatoria funciona aquí no solo como un régimen sexual sino como un sistema que organiza el género mismo, pues tal y como escribe: “this conception of gender presupposes not only a causal relation among sex, gender, and desire, but suggests as well that desire reflects or expresses gender and that gender reflects or expresses desire” (Butler, 1999: 30). Esto nos permite entender fenómenos como la plumofobia dentro de la propia comunidad LGTBIQ+ o el rechazo a las personas trans,

pues estas rompen con el modelo del género intelible al desestabilizar la supuesta coherencia entre sexo, género y deseo.

Aunque Butler desarrolla una teoría que podría parecer determinista (estamos atrapados en la performatividad), también identifica posibilidades de subversión dentro de este sistema. “The productions swerve from their original purposes and inadvertently mobilize possibilities of ‘subjects’ that do not merely exceed the bounds of cultural intelligibility, but effectively expand the boundaries of what is, in fact, culturally intelligible.” (Butler, 1999: 39). Esta apertura hacia lo que podría ser “culturalmente intelible” es crucial para entender cómo las prácticas artísticas disidentes pueden funcionar como espacios de resistencia y transformación. En este sentido, Butler menciona específicamente la reproducción paródica e hiperbólica de las normas heterosexuales en términos de femme y butch, que revelan cómo funciona el sistema de género binario basado en la heterosexualidad obligatoria (Butler, 1999: 41-42).

Tanto Butler como otras autoras, como Elizabeth Duval, nos invitan a pensar el género de manera situada histórica y culturalmente. Duval señala que “la adquisición del género o el aprendizaje de esos códigos, el proceso por el cual aprendemos a hablar la lengua del género, tendría un vínculo directo con la etapa histórica que atraviesa en un momento dado ese idioma” (Duval, 2021: 41). Esta perspectiva nos permite entender que las expresiones de género disidentes, incluidas aquellas que se manifiestan a través de la música, no pueden analizarse desvinculadas de su contexto histórico y cultural específico. Las formas en que el género se expresa, se subvierte o se reafirma están intrínsecamente ligadas a los códigos culturales disponibles en un momento histórico determinado. Asimismo, en el contexto occidental actual, debemos considerar la influencia de los entornos virtuales en la performatividad del género. Como señala Duval, en un entorno virtualizado donde podemos crear avatares de cualquier género, se producen nuevos actos de enunciación con efectos potenciales en la cotidianidad de las personas, especialmente de aquellas con identidades disidentes (Duval, 2021: 50). Así, mi investigación se centra precisamente en analizar estas nuevas dinámicas de performatividad de género en los espacios virtuales y sus implicaciones para la construcción identitaria contemporánea.

En suma, la teoría de la performatividad de Butler nos ofrece herramientas valiosas para analizar cómo los artistas disidentes expresan su identidad a través de la música. Entender el género como una serie de actos repetitivos que crean la ilusión de

una esencia nos permite ver las performances musicales de estos artistas no como expresiones de una identidad preexistente, sino como actos que constituyen esa identidad en el proceso mismo de su expresión.

Identidades no binarias y experiencias trans

Las identidades no binarias y las experiencias trans representan uno de los campos más productivos para entender cómo los cuerpos disidentes se configuran como espacios políticos. A continuación, exploraré cómo estas identidades desafían las concepciones normativas del género a través de temporalidades alternativas, masculinidades femeninas, los “abusos del performativo” y la figura política del monstruo, elementos fundamentales para el análisis de esta tesis.

En este contexto, Jack Halberstam desarrolla en sus obras, particularmente en *Female masculinities* (1998) y *In a queer time and space* (2005), conceptos fundamentales para entender las experiencias de la disidencia. La contribución de Halberstam resulta crucial porque propone herramientas teóricas que permiten analizar las identidades no normativas no como desviaciones, sino como posibilidades legítimas que desestabilizan el entramado biopolítico del género. Para Halberstam, las temporalidades queer representan modos de vida que se sitúan fuera de las lógicas temporales heteronormativas, caracterizadas por la secuencia matrimonio-reproducción-crianza-herencia. Como señala en *In a queer time and space*, “queer uses of time and space develop, at least in part, in opposition to the institutions of family, heterosexuality, and reproduction. They also develop according to other logics of location, movement, and identification” (Halberstam, 2005: 1). Esta ruptura con el tiempo normativo se materializa en prácticas cotidianas que rechazan la progresión lineal hacia la adultez reproductiva heterosexual, proponiendo en su lugar ritmos vitales alternativos basados en el presente, el placer y la comunidad. Así, las personas disidentes habitamos a menudo tiempos y espacios alternativos, creando coordenadas temporales propias y espaciales que escapan a la lógica lineal heterosexual. Halberstam ilustra precisamente esto mediante el análisis de subculturas queer, donde identifica la creación de comunidades, redes y espacios donde se viven y se cultivan modos de temporalidad alternativos (Halberstam, 2005: 15). Estos espacios subculturales, desde los clubes nocturnos hasta las comunidades artísticas, funcionan como laboratorios donde se experimentan formas de vida que rechazan la

“futuridad reproductiva” – concepto que Halberstam desarrolla en diálogo con la obra de Lee Edelman. Como señala el autor, “within the life cycle of the subcultural group, the moment of queer cultural production that breaks through into dominant culture is simultaneously the moment that the subculture either begins to decay or solidifies into a recognizable form” (Halberstam, 2005: 15).

En cuanto a las masculinidades femeninas, Halberstam nos invita a pensar la masculinidad más allá del cuerpo del hombre, reconociendo formas de masculinidad encarnadas por cuerpos asignados femeninos al nacer. Su análisis rompe con la concepción monolítica de la masculinidad como propiedad exclusiva de los hombres cisgénero y propone entenderla como un conjunto de prácticas y expresiones disponibles para diversos tipos de cuerpos. Como señala, “far from being an imitation of maleness, female masculinity actually affords us a glimpse of how masculinity is constructed as masculinity” (Halberstam, 1998: 2). Así, es evidente que estas expresiones no representan simples copias de la masculinidad hegemónica, sino construcciones alternativas que desestabilizan la supuesta naturalidad del vínculo entre masculinidad y cuerpo de hombre.

Es importante destacar cómo esta teorización de las masculinidades femeninas amplía el marco butleriano de la performatividad de género. Si para Butler (1990) el género es el efecto de un conjunto de actos reiterados dentro de un marco regulador altamente rígido, Halberstam explora precisamente aquellas performances que desafían dicho marco, evidenciando su contingencia histórica y cultural. Las masculinidades femeninas, en este sentido, constituyen prácticas que desestabilizan la supuesta naturalidad del vínculo entre masculinidad y cuerpo de hombre, anticipando las reflexiones de Preciado sobre los mecanismos de vigilancia de género. Esta conexión entre Halberstam y Preciado resulta particularmente fructífera para analizar las expresiones artísticas de identidades disidentes, que a menudo operan precisamente jugando con temporalidades alternativas y con expresiones de género que desafían las concepciones binarias tradicionales.

Otro concepto clave en Halberstam es el de “archivo queer”, entendido como un conjunto de prácticas, textos y memorias que desafían la archivística heteronormativa. Las prácticas musicales analizadas en esta tesis pueden entenderse como contribuciones a este archivo, como formas de documentar la historia de las subculturas queer, no a través de la acumulación de hechos o datos, sino a través de la transmisión de afectos, memorias

corporales y experiencias vividas (Halberstam, 2005: 163). Este enfoque enlaza con la noción de “contramemoria” desarrollada por Preciado (2000), quien entiende ciertas prácticas corporales disidentes como formas de resistencia frente a la memoria normativa.

En una línea Preciado ha desarrollado una visión particular sobre las identidades disidentes, entendiendo el cuerpo como un espacio de resistencia política. En *Testo yonqui*, Preciado relata su propia experiencia con la testosterona, no como un intento de “transexualizarse”, sino para “traicionar lo que la sociedad ha querido hacer de [él]” (Preciado, 2008: 20). Esta perspectiva resulta fundamental para entender cómo las personas con identidades disidentes utilizan su propio cuerpo como espacio de contestación política, dialogando con la noción de Halberstam de que el cuerpo queer es un archivo de resistencias, fracasos y posibilidades alternativas, desarrollada en *The queer art of failure* (2011).

Asimismo, Preciado analiza cómo las prácticas de “terrorismo de género” – formas de cuestionar y desafiar las normas establecidas – provocan respuestas disciplinarias que denomina “abusos del performativo”. Como relata en su experiencia personal, “mi madre se convierte en un detective privado contratado por el régimen heteropatriarcal para desactivar mi incipiente terrorismo de género: vigilancia e inspección doméstica, interrogatorio, prohibición, censura...” (Preciado, 2008: 76). Esta vigilancia y control constituyen los “abusos del performativo”. Tal aproximación complementa la propuesta de Halberstam sobre las temporalidades queer, pues ambas buscan interrumpir la reproducción de los códigos normativos a través de prácticas corporales disidentes. Si Halberstam identifica cómo ciertas subculturas queer construyen temporalidades alternativas, Preciado analiza los procesos microfísicos mediante los cuales el sistema responde a estas resistencias. Ambas aproximaciones convergen en su análisis de la potencia disruptiva de las identidades disidentes.

En cuanto a la figura del monstruo, Preciado la reivindica como posición política. Lo monstruoso, en este contexto, no es una condición negativa sino una potencia disruptiva. Los cuerpos disidentes son percibidos como monstruosos precisamente porque desestabilizan las categorías binarias establecidas, revelando su artificialidad. Como afirma Preciado, “no hay dos sexos, sino una multiplicidad de configuraciones genéticas, hormonales, cromosómicas, genitales, sexuales y sensuales. No hay verdad del género, de lo masculino y de lo femenino, fuera de un conjunto de ficciones culturales

normativas” (Preciado, 2008: 178). Esta concepción del monstruo se desarrolla y adquiere nuevas dimensiones políticas en obras posteriores como *Yo soy el monstruo que os habla* (2020), donde Preciado profundiza en la potencia revolucionaria de los cuerpos disidentes y su capacidad para desestabilizar los regímenes de saber-poder. Para Preciado, asumir la posición del monstruo no es simplemente una estrategia de resistencia individual, sino una práctica de desidentificación colectiva que cuestiona los fundamentos epistemológicos de la normalidad. Esta perspectiva complementa tanto la noción de lo abyecto en Butler como el arte del fracaso queer en Halberstam, configurando un marco de análisis que permite entender las prácticas artísticas disidentes como laboratorios de experimentación político-estética. Además, conecta directamente con el concepto de lo abyecto en Butler y con lo que Halberstam denomina “el arte del fracaso queer” (2011). Para Halberstam, el fracaso queer constituye una forma de resistencia ante los imperativos de éxito de la sociedad heteronormativa, pues este ofrece diferentes recompensas representadas en formas de placer e intimidad que florecen precisamente cuando renunciamos a cumplir las expectativas normativas. (Halberstam, 2011: 3). Esta celebración del fracaso como potencia política puede leerse en paralelo a la reivindicación de lo monstruoso en Preciado y lo abyecto en Butler. Los tres conceptos apuntan a cómo aquello que es expulsado del sistema simbólico por representar una amenaza para sus fronteras y su coherencia interna puede convertirse en un espacio de resistencia y creatividad. Los cuerpos abyectos o monstruosos son aquellos que, por no ajustarse a las normas del género inteligible, quedan excluidos, pero esta exclusión es constitutiva del propio sistema: el sistema necesita crear estos “otros” para definir sus propios límites.

Estas reflexiones sobre el cuerpo disidente como espacio político resultan especialmente interesantes en el análisis de las prácticas musicales de artistas con identidades no normativas. A través de su música, performances, estética y discurso, estos artistas a menudo reivindican su condición de “desviados del género” o “gender queer”, como menciona Preciado (2008: 86). Sus prácticas artísticas pueden leerse como lo que Halberstam denomina “conocimientos subculturales”, esas formas de saber encarnadas que se transmiten fuera de los circuitos institucionales dominantes. Como escribe, “subcultures provide a critical framework for the transformation of culture from within, despite the many constraints placed upon them” (Halberstam, 2005: 161). En este sentido, Elizabeth Duval advierte, sin embargo, que no debemos caer en el error de pensar que todas las existencias trans son inherentemente subversivas, pues, como afirma, lo trans

no es en sí transgresor ni pone en cuestionamiento ningún tipo de roles de género. Hay existencias trans que son más conservadoras y, en última instancia, absolutamente normativas en cuanto a las reglas binarias de la feminidad o la masculinidad (Duval, 2021: 85). Esta reflexión dialoga con la advertencia de Halberstam contra la romantización de las identidades disidentes, cuando señala que “we don't want to duplicate what queer theory or feminist theory produce about the category of women, and neither do we aspire to an alternative model of gender conformity. Rather, the project will inevitably force us to differentiate between different kinds of unmarked positionality as well as different kinds of queer counternormativity” (Halberstam, 1998: 9). Estas advertencias nos recuerdan que debemos analizar las prácticas artísticas concretas y no asumir que la mera identidad trans implica una posición política determinada. Sin embargo, cuando las personas disidentes utilizan conscientemente su corporalidad como espacio político, pueden generar lo que Preciado denomina “dispositivos colectivos de reprogramación de género” (Preciado, 2008: 258). Estos dispositivos, entre los que podemos incluir ciertas prácticas musicales, tienen el potencial de funcionar como “laboratorios políticos” donde se experimentan y visibilizan formas alternativas de habitar el género.

La música, como forma de expresión artística que involucra directamente el cuerpo (a través de la voz, la performance escénica, la imagen visual), representa un espacio privilegiado para estas experimentaciones. Como señala Preciado, “es fundamental no reconocerse. El des-reconocimiento, la des-identificación es una condición de emergencia de lo político como posibilidad de transformación de la realidad” (Preciado, 2008: 284). Esta idea de des-identificación resuena con el concepto de Halberstam de “estética queer”, entendida como un conjunto de prácticas y metodologías que convierten el fracaso, la ambigüedad y la negatividad en recursos creativos (Halberstam, 2011: 110). Así, las prácticas musicales de los artistas estudiados en esta tesis operan precisamente desde esta lógica del des-reconocimiento, proponiendo formas de corporalidad que escapan a las categorías establecidas.

Además, para comprender adecuadamente las expresiones artísticas de identidades disidentes, es fundamental adoptar una perspectiva interseccional que tenga en cuenta cómo las experiencias de género se entrelazan con otros ejes de opresión como la raza, la clase social o la capacidad. Como señala Preciado, el género binario no es ni un concepto, ni una ideología, ni una performance, sino que se trata de una “ecología política” que implica reconocer que las expresiones de género disidentes no operan en el

vacío, sino que se articulan con otras formas de marginalización y resistencia (2008: 89). En este sentido, Halberstam también ha destacado la importancia de considerar cómo la raza y la clase moldean las experiencias queer, señalando que “for some queer subjects, time and space are limned by risks they are willing to take: the transgender person who risks his life by passing in a small town, the subcultural musicians who risk their livelihoods by immersing themselves in nonlucrative practices...” (Halberstam, 2005: 10). Esta observación es crucial para no universalizar experiencias que están profundamente marcadas por posiciones sociales específicas. En esta misma instancia, la clase social, por ejemplo, determina en gran medida las posibilidades de expresión y visibilización de las identidades disidentes. Como observa Preciado en relación con las prácticas de cuidado corporal, en la cultura heterosexual las mujeres de clase alta tienen acceso económico a servicios sensuales proporcionados por otras mujeres, estableciéndose una dinámica según la cual las mujeres de clase trabajadora y migrantes son remuneradas por encargarse del cuidado físico y bienestar de mujeres con mayor poder adquisitivo (Preciado, 2008: 226). Esta dimensión de clase debe ser considerada al analizar las expresiones artísticas de identidades disidentes, pues determina quién tiene acceso a los espacios de producción y difusión cultural. De manera similar, la dimensión racial juega un papel fundamental en cómo se perciben y valoran las expresiones de género disidentes. Las personas racializadas con identidades no normativas enfrentan formas específicas de discriminación y exclusión que deben ser tenidas en cuenta en el análisis de los casos, especialmente el de Putochinomaricón, quien pone el discurso antirracista y su intersección con la identidad queer en el centro de su producción. Este enfoque interseccional enriquece el análisis de las prácticas musicales, permitiéndonos comprender cómo diferentes ejes de poder moldean las posibilidades expresivas y políticas de los artistas estudiados.

En síntesis, las identidades no binarias y las experiencias trans, entendidas como espacios de resistencia política, ofrecen perspectivas fundamentales para analizar las prácticas musicales contemporáneas. Las contribuciones teóricas sobre temporalidades queer, masculinidades femeninas y la estética del fracaso (Halberstam), junto con las reflexiones sobre el cuerpo como espacio político y la figura del monstruo (Preciado), configuran un marco potente para abordar las prácticas artísticas disidentes. El cuerpo percibido como monstruoso o abyecto puede transformarse en un laboratorio político

cuando se expresa a través del arte, siempre desde una perspectiva interseccional que reconozca cómo la clase, la raza y otros factores moldean estas experiencias.

El cíborg y las identidades híbridas

El ciberfeminismo representa una expresión fundamental de las resignificaciones corporales en el feminismo postmoderno, con un impacto significativo en cómo entendemos las identidades disidentes en espacios tecnológicamente mediados. Los debates sobre el carácter ontológico de las tecnologías y su relación con los discursos feministas han experimentado cambios significativos, pasando “de una postura pesimista o distópica (también denominada tecnofóbica) de la tecnología, entendida como herramienta ontológicamente patriarcal, a una concepción utópica u optimista en la década de los 90” (Salido Machado, 2017: 49). Esta transformación se corresponde con la publicación de obras fundacionales como el *Manifiesto ciborg* de Haraway, que marcó un punto de inflexión en las epistemologías feministas al abandonar “premisas esencialistas y victimistas para aventurarse a la subversión: de la tecnología, de la ciencia, del sexo-género, de la raza y de la clase” (Salido Machado, 2017: 49).

Como señala Brophy, los discursos iniciales sobre internet fueron predominantemente utópicos, “claiming that the disembodied nature of online spaces creates an egalitarian online experience, devoid of the discrimination attributed to the embodied experience” (2010: 929). Sin embargo, estas visiones utópicas han sido cuestionadas por su tendencia a reforzar el dualismo mente/cuerpo y por ignorar cómo las estructuras de poder persisten en los entornos digitales. En este contexto, el cíborg emerge como un concepto central para entender estas transformaciones, presentándose como “el deseado diseño de los límites postmodernos y las prácticas de pensamiento y acción que son nuestro futuro” que “se convierte en inestable, cambiante y constantemente re-imaginada desde las perspectivas de otros” (Haraway, 1995: 18). Así, vemos cómo la metáfora del ciborg ha permitido repensar las relaciones entre tecnología, corporalidad e identidad de género. Para Haraway, la figura del ciborg representa un cuestionamiento radical de las fronteras establecidas. “La misma imagen del ciborg, como el deseado diseño de los límites postmodernos y las prácticas de pensamiento y acción que son nuestro futuro, se convierte en inestable, cambiante y constantemente re-imaginada desde las perspectivas de otros” (Haraway, 1995, p. 18). Esta concepción ha tenido un impacto

profundo en la forma en que comprendemos las posibilidades de existencia desjerarquizada y desgenerizada en entornos tecnológicamente mediados. De este modo, el ciborg constituye “la puerta a una virtualidad social libre de género y a la emancipación de otras criaturas fronterizas que, como el cyborg, desborden los límites de la naturaleza e impidan su colonización cultural, pero mantengan, según Haraway, un ‘sentido natural de la asociación en frentes para la acción política’” (Salido Machado, 2017, p. 50). Esta posibilidad de trascender las categorías tradicionales de género ha sido particularmente relevante para artistas y creadores que buscan expresar identidades no binarias en contextos como las escenas musicales híbridas.

Complementando esta perspectiva, el concepto de performatividad desarrollado por Butler ofrece otro pilar teórico fundamental para comprender las dinámicas de construcción y subversión identitaria en entornos tecnológicamente mediados. Al entender el género como un proceso performativo y no como una esencia fija, se abren posibilidades para artistas disidentes en escenas híbridas. Como señala Salido Machado, “reducidos los conceptos básicos de la teoría feminista radical a lo culturalmente constuido o performado, se abrió un horizonte de posibilidades para toda una gama de cuerpos e identidades subalternas, que han encontrado en el ciberfeminismo un espacio de autoafirmación y expresión” (2017: p. 51).

Ahora bien, la performatividad no debe confundirse con una elección voluntarista del género, como si se tratara de “elegir qué género es el sujeto según qué día, como el que se cambia de camisa” (García Manso, 2016: 65). Por el contrario, implica “reiterar la norma, repetir las normas mediante las cuales los sujetos se constituyen” (2016: 65). Sin embargo, esta reiteración también contiene la posibilidad de subversión, de parodia, de “desestabilización de los cánones establecidos” que se consideran “grotescos conforme al punto máximo de subversión de la parodia” (2016: 72). Como señala Butler (1993), la parodia de género evidencia que la identidad supuestamente original es en sí misma una imitación que carece de origen. Esta concepción paródica del género ha encontrado en las tecnologías digitales y en las escenas musicales híbridas espacios particularmente fértiles para manifestarse, permitiendo a los artistas jugar con las expectativas y normas de género establecidas. Así, en el contexto específico de las representaciones digitales, García Manso y Silva argumentan que

en las representaciones de los cuerpos-sexo-géneros en Internet que se dan en las esferas Net art ciberfeminista este tipo de performatividades de género, encuentran su campo de batalla en la reconstrucción del cuerpo, la modificación de sus esencias biologistas, su sobre exposición y sobre todo su lenguaje. Todas estas estrategias permiten una reescritura del sujeto que no corresponde ni responde ante las normas de género hegemónicas (2016: 69).

En este marco, es evidente que el desarrollo tecnológico y, especialmente, las redes sociales han dado un giro a la conceptualización inicial del ciberfeminismo, convirtiéndolo en “un arma de acción política sin precedentes capaz de diluir no solo los límites temporales o espaciales, sino incluso los corporales y de género” (Salido Machado, 2017: 47). Esta capacidad transformadora se manifiesta particularmente en el uso que les artistas disidentes dan a las tecnologías digitales para repensar y reconstruir sus corporalidades. En esta instancia, la noción del cuerpo como un espacio de significación y resistencia deviene central para entender cómo estos artistas reimaginan y negocian sus identidades en dichos entornos. Como señala Brophy, Butler y Grosz han argumentado a favor de “placing embodiment and corporeality at the center of performativity” (2010: 930), entendiendo así que el cuerpo no es simplemente un lienzo pasivo sobre el que se inscriben significados culturales, sino un agente activo en la producción de identidad.

Como expone García Manso a partir de Butler, “el cuerpo es un medio pasivo sobre el que se inscriben los significados culturales, es un instrumento ‘por el cual una voluntad apropiadora e interpretativa determina un significado cultural para sí misma’” (García Manso, 2016: 64). Esta concepción del cuerpo como un espacio de significación cultural abre posibilidades para la subversión y reconfiguración de las normas de género, especialmente en contextos donde la corporalidad se extiende a dimensiones digitales y tecnológicas.

En las escenas musicales híbridas contemporáneas como las que esta tesis analiza, artistas como Luna Ki, Samantha Hudson y Putochinomaricón utilizan tecnologías digitales para explorar corporalidades que desafían las normas binarias, creando lo que Brophy denomina experiencias liminales que cuestionan las paradojas y contradicciones corporo-sonoras poniendo en juego discursos culturales sexistas. En este sentido, internet y las redes sociales han emergido como espacios fundamentales para la construcción y

expresión de identidades disidentes. Como señala Salido Machado, “la sociedad sí es híbrida, humana y tecnológica, pero la cibersociedad es una sala de espejos que devuelve un reflejo conocido y, en ocasiones, mucho más grotesco bajo el escudo de una aparente inmaterialidad que proporciona a quienes se sitúan detrás de la pantalla una sensación de seguridad para bombardear los límites de lo políticamente correcto” (2017: 54). Esta dualidad de internet como espacio tanto liberador como potencialmente opresivo es particularmente relevante para entender las dinámicas de las escenas musicales híbridas. Por un lado, las tecnologías digitales permiten a los artistas crear y compartir representaciones de sí mismos que desafían las categorías binarias tradicionales, mientras que, por otro lado, estos espacios pueden reproducir y amplificar dinámicas de exclusión y discriminación ya presentes en la sociedad.

En esta instancia, García Manso señala que “el ciberespacio, internet o la red es el escenario social de los sujetos, como tales no se desprenden de la herencia atávica del género/sexo” (2016: 70). Esta observación nos recuerda que los espacios digitales no están exentos de las estructuras de poder y las normas sociales que operan en los espacios físicos, pero también que ofrecen posibilidades únicas para la subversión y reconfiguración de estas normas. En el contexto específico de las escenas musicales híbridas, internet ha facilitado la emergencia de comunidades artísticas que exploran estéticas sonoras y visuales marcadas por la fluidez de género y la hibridación identitaria. Así, las escenas musicales híbridas, caracterizadas por su integración de elementos digitales y físicos, han emergido como espacios particularmente productivos para la expresión y exploración de identidades no binarias. Estas escenas se distinguen por su capacidad para diluir las fronteras entre diferentes géneros musicales, entre lo humano y lo tecnológico, y entre las categorías tradicionales de género.

Las escenas musicales híbridas facilitan la formación de comunidades que trascienden limitaciones geográficas y sociales, permitiendo a personas disidentes conectarse a través de distancias físicas y culturales. Como observa Salido Machado, la red permite “acceder a comunidades, foros, páginas, blogs, etc. donde las personas comparten sus impresiones y crean lazos virtuales que, en muchos casos, no se habrían dado nunca en la realidad offline” (2017: 56). Ahora bien, a pesar de su potencial emancipador, las escenas musicales híbridas no están exentas de reproducir dinámicas de poder y exclusión. Como advierte Lisa Nakamura (2009), la noción de “whiteness by default” (blanquitud por defecto) resulta fundamental para comprender cómo las

comunidades digitales, incluso aquellas articuladas en torno a identidades disidentes, pueden reproducir implícitamente normas racializadas, privilegiando ciertas expresiones estéticas y formas de participación sobre otras. Esta observación conecta con lo que Brophy, a partir de las ideas de Elizabeth Grosz describe como el peligro de una “utopía cibernetica”, que ignora las estructuras de poder subyacentes. La crítica de Brophy nos recuerda que los espacios digitales, incluyendo las escenas musicales híbridas, no están exentos de las jerarquías sociales y las dinámicas de poder que operan en la sociedad en general. De este modo, se hace evidente que las escenas musicales híbridas se presentan como espacios de negociación y contestación, donde las identidades disidentes pueden expresarse y reconfigurar las normas establecidas, pero también donde pueden reproducirse formas de exclusión y jerarquización.

Escenas musicales

La conceptualización de las ‘escenas musicales’ presenta una extensa tradición que abarca tanto el ámbito periodístico como el académico. Si bien el análisis de la producción musical en contextos espaciotemporales específicos ha constituido una práctica habitual en estas publicaciones, la teorización académica de las escenas musicales muestra una trayectoria temporal más acotada, que se remonta a los primeros años de la década de 1990 (Pedro et al., 2018). Desde ese momento, ha experimentado un protagonismo ascendente, consolidándose como noción fundamental en los estudios sobre músicas populares. En sus orígenes, este término emergió como alternativa al concepto de “subcultura”, dado que este último privilegiaba una configuración más estática y públicamente reconocible de los colectivos participantes, mientras que las dinámicas inherentes a las escenas se articulan de manera más fluida e incluso laxa (Bennett y Peterson, 2004). Esta transición conceptual respondió a la necesidad de marcos interpretativos más flexibles que pudieran capturar la fluidez de las prácticas musicales contemporáneas. En este sentido, Will Straw ofreció una de las primeras definiciones académicas, conceptualizando las escenas como “that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization” (Straw, 1991: 373). Esta definición permitió superar las limitaciones del concepto de subcultura, particularmente su tendencia a representar comunidades

musicales como homogéneas y estables. Por el contrario, la noción de escena musical reconoce la naturaleza dinámica, heterogénea y a menudo contradictoria de los espacios donde la música se produce, circula y se consume.

Por otro lado, la clasificación de escenas propuesta por Bennett y Peterson (2004) distingue entre escenas locales, translocales y virtuales, categorías que han sido fundamentales para comprender la complejidad de las relaciones entre lo local y lo global en la música popular contemporánea, aunque esta clasificación no está exenta de críticas, como veremos más adelante. La digitalización ha transformado radicalmente las condiciones de posibilidad para la formación y sostenimiento de escenas musicales. Las escenas translocales y virtuales han cobrado especial relevancia en un contexto donde las tecnologías digitales facilitan formas de conectividad que superan las limitaciones geográficas (Bennett y Peterson, 2004). El desarrollo de las plataformas digitales ha propiciado la proliferación de escenas virtuales, comunidades que se organizan principalmente en torno a espacios digitales compartidos: foros, redes sociales, plataformas de streaming y otras infraestructuras digitales. Ahora bien, esta clasificación taxativa entre lo local, lo translocal y lo virtual ha sido cuestionada por varios investigadores. Pedro, Piquer y Del Val (2018) señalan que la distinción entre tipos de escenas según estos parámetros no logra abordar la complejidad de las escenas musicales contemporáneas, argumentando que la diferenciación entre unas y otras se presenta como artificial y arbitraria. Frente a esta fragmentación conceptual, sostienen que “los procesos locales, translocales y virtuales conviven, se solapan y se entremezclan en una misma localidad, contribuyendo a la reproducción de una escena musical en distintas formas” (2018: 69). Esta perspectiva plantea una crítica a la separación categórica de los procesos locales y translocales, considerando que los últimos también se encuentran anclados en contextos locales específicos.

Las prácticas cotidianas que intervienen en la construcción de escenas musicales se caracterizan por incorporar procesos e interacciones comunicativas de naturaleza y alcance diversos (cara a cara, telefónica, online, etc.). De esta manera, quienes participan en las escenas musicales establecen conexiones a distintos niveles, tanto al interior de una escena como en interacción con otras, de modo que las escenas se sostienen tanto a través de los encuentros presenciales como mediante la conexión digital (Sá, 2013). En este sentido, el concepto de ‘comunidades afectivas’ resulta crucial para comprender cómo las escenas musicales operan en contextos híbridos entre lo físico y lo digital. Estas

comunidades no se sostienen únicamente a través de gustos compartidos, sino fundamentalmente a través de intensas inversiones emocionales que generan vínculos entre sus participantes.

Las escenas musicales híbridas contemporáneas pueden comprenderse como “comunidades imaginadas” sostenidas por inversiones afectivas compartidas y articuladas a través de prácticas comunicativas que entrelazan experiencias físicas y digitales. En estos espacios, como sugiere De Nora (2000), la música funciona como “tecnología del yo”, proporcionando recursos simbólicos para la construcción identitaria y habilitando formas de vinculación afectiva que trascienden las limitaciones espaciotemporales. Estas comunidades musicales generan espacios donde las identidades disidentes pueden expresarse y encontrar reconocimiento. Como señalan Pedro et al., las escenas musicales funcionan como “lugares de encuentro y participación que se sienten como propios; un lugar al que acudir, un refugio e incluso un hogar para los participantes comprometidos” (2018: 81). Como veremos a lo largo de esta investigación, esta dimensión afectiva resulta particularmente significativa para personas con identidades no normativas, pues estas escenas pueden constituir espacios de validación y pertenencia fundamentales para la construcción identitaria.

Voz y tecnología en la música popular

La voz ocupa un lugar privilegiado en la intersección entre cuerpo, identidad y expresión artística. Como propone Steven Connor (2000) en su obra *Dumbstruck: A cultural history of ventriloquism*, la voz no constituye simplemente un atributo estático del sujeto, sino un proceso dinámico de autoproducción. En sus palabras, “generar voz es el proceso que, simultáneamente, produce un sonido articulado y me produce a mí mismo, como un ser autoproducido”. Esta perspectiva permite comprender la voz como un fenómeno performativo que participa activamente en la configuración de la identidad, tanto personal como artística. Connor desarrolla el concepto de ‘reflexividad de la voz’ para explicar cómo la vocalidad implica siempre un movimiento de exteriorización y retorno. La voz sale del cuerpo para ocupar un espacio exterior, pero simultáneamente regresa al sujeto que la produce, constituyéndolo en ese proceso circular. Esta reflexividad tiene implicaciones fundamentales para comprender la dimensión espacial de la voz, ya que siempre requiere y ocupa espacio, la distancia que permite que mi voz

salga de y regrese hacia mí mismo (Connor, 2000: 6). Así, la voz establece geografías sonoras que median las relaciones entre cuerpos, identidades y espacios.

Esta conceptualización resulta particularmente fecunda cuando se aplica al análisis de las prácticas vocales en la música popular. Las voces musicales no solo transmiten contenidos líricos, sino que fundamentalmente escenifican identidades a través de sus cualidades tímbricas, técnicas de emisión y estrategias expresivas. Como propone Laura Jordán, la interpretación de la performance vocal de un artista “no puede explicarse exclusivamente a través de un análisis de lo que suena, sino que es necesario atender a lo que se escucha, a cómo se escucha” (2022: 164). Esta distinción resulta crucial: la voz musical se constituye tanto en su producción como en su recepción, enmarcada por convenciones culturales que asignan significados específicos a determinadas cualidades vocales. En el contexto occidental, estas convenciones han estado históricamente atravesadas por concepciones binarias del género que asocian las voces graves con la masculinidad y las agudas con la feminidad. Como señala Jordán, “la enseñanza formal del canto en Occidente ha tendido a fomentar el uso de la voz de cabeza en la mujer y de la voz de pecho en el varón” (2022: 150), perpetuando así una jerarquía vocal que refleja y refuerza estructuras de género hegemónicas. En este marco, las prácticas vocales que desestabilizan estas asociaciones poseen un potencial disruptivo significativo, como se evidencia en el trabajo de artistas no binarios contemporáneos.

Además, las tecnologías de procesamiento vocal han transformado fundamentalmente las posibilidades expresivas y las políticas identitarias de la voz en la música popular contemporánea. Como señala Catherine Provenzano (2019), herramientas como el Auto-Tune pueden funcionar no solo como correctores de afinación, sino como tecnologías creativas que participan activamente en la configuración de identidades vocales. Provenzano distingue entre la corrección vocal convencional o *tuning* (que aspira a una naturalidad imperceptible) y el *AutoTune Effect* (TAFT), que deliberadamente expone su artificialidad generando timbres vocales reconociblemente procesados. Esta distinción resulta crucial para comprender cómo las tecnologías vocales pueden operar como instrumentos de subversión identitaria, particularmente en relación con las políticas de género.

Como argumenta Freya Jarman-Ivens (2011), la voz posee un potencial queer inherente que se manifiesta con especial intensidad en aquellos momentos donde la

mediación tecnológica se hace perceptible. Jarman-Ivens propone el concepto de “tercer espacio” para referirse a ese intersticio temporal donde la voz, separada momentáneamente del cuerpo que la produjo, existe en una especie de liminalidad que suspende temporalmente las codificaciones binarias del género. Como propone la autora, el potencial queer de la voz “is made most manifest when various technologies become audible” (Jarman-Ivens, 2011: 21). Esta conceptualización enlaza perfectamente con la perspectiva de Teresa López Castilla, quien sugiere que “el potencial queer de la voz plantea la paradoja de no tener género, sino de adquirirlo a través de la escucha de los oyentes” (2022: 219). En este sentido, las voces tecnológicamente procesadas pueden generar ambigüedades perceptivas que desestabilizan las expectativas normativas de género, creando espacios de indeterminación donde emergen posibilidades expresivas e identitarias que exceden los marcos binarios. En el contexto de la producción musical contemporánea, sin embargo, Provenzano advierte sobre cómo la figura del cíborg ha acabado siendo utilizada para asentar y mantener las estructuras patriarcales del espacio físico en los entornos digitales.

This portrait, these conditions, throw into question the liberatory potential of Donna Haraway’s infamous cyborg. In the mainstream, the “cyborg” voice of pitch correction, as I have shown, largely belongs to men, not only in sound but in the writing of software and the work of enacting the softwares’ implied ideology. Women, on the other hand, through this technology so often associated with the cyborg, become the archetypes of perfect communication, disciplined into the laws, codes, and formulae of divided labor and its scientification, patriarchally perfected in body and voice, revered as goddesses. (Provenzano, 2019: 81-82)

No obstante, como observamos en escenas musicales virtuales o híbridas, estas mismas tecnologías pueden ser resignificadas y utilizadas como herramientas para la construcción de identidades vocales disidentes que problematizan activamente las imposiciones del género tradicional. Como se evidencia en el trabajo de los casos de estudio seleccionados para esta tesis, estas tecnologías permiten accionar diferentes herramientas para la construcción del ser más allá del modelo binario y consiguen problematizar las imposiciones del género tradicional y hegemónico a través de una voz distorsionada y robotizada con matices que aportan significados específicos dentro del discurso narrativo de su propuesta artística.

Autenticidad y performance en música popular contemporánea

El concepto de autenticidad ha ocupado un lugar central en los estudios sobre música popular. Como señala Simon Frith (1998), las discusiones sobre autenticidad musical no son simplemente debates sobre preferencias estéticas, sino que tratan, de forma más fundamental, sobre las maneras de escuchar, de oír y de ser. En este sentido, los juicios sobre la autenticidad musical expresan posicionamientos éticos, estéticos y políticos más amplios que reflejan tensiones socioculturales específicas. Frith identifica tres discursos históricos fundamentales sobre autenticidad musical que corresponden a distintos “mundos de valor” en la música popular: el discurso del arte (asociado a la música académica), el discurso folk (vinculado a ideas de pureza cultural y función social) y el discurso comercial (centrado en valores de mercado). Cada uno de estos discursos establece sus propios criterios de autenticidad y legitimidad artística, conformando lo que Frith denomina “mundos del gusto” con sus propias dinámicas de valoración e instituciones legitimadoras.

La digitalización de la producción, circulación y consumo musical ha obligado a reconsiderar radicalmente estos parámetros tradicionales de autenticidad. Como sugiere Frith, las dicotomías que tradicionalmente han estructurado los debates sobre autenticidad (natural/artificial, espontáneo/construido, puro/comercial) resultan crecientemente problemáticas en un contexto donde la mediación tecnológica resulta omnipresente. En este sentido, Frith hace una distinción entre “true music” (música en vivo) y “false music” (música de estudio) basada en nociones de artificialidad (Frith, 1998, 25). Sin embargo, esta distinción se vuelve cada vez más problemática en un contexto contemporáneo donde incluso las performances en vivo están mediadas por múltiples capas de procesamiento tecnológico.

Como sugiere el mismo autor en su análisis de los discursos valorativos sobre música, los juicios de autenticidad no son meramente estéticos, sino que involucran posicionamientos éticos y políticos más amplios que reflejan tensiones socioculturales específicas. Esto resulta particularmente relevante en las escenas musicales digitales contemporáneas, donde las convenciones tradicionales sobre lo auténtico y lo artificial se reconfiguran constantemente. En estas escenas, es posible observar una valoración de elementos que tradicionalmente habrían sido considerados como indicadores de

“inauténticidad”: el procesamiento vocal visible, la artificialidad explícita, y la hibridación consciente de referentes. Este fenómeno representa una característica definitoria de escenas como el hyperpop, donde la mediación tecnológica no es ocultada sino celebrada como parte integral de la expresión artística.

El concepto de las *musical personae* desarrollado por Philip Auslander (2021) ofrece otra herramienta analítica valiosa para comprender las dinámicas de representación identitaria en la música popular contemporánea. Auslander propone que cuando observamos a músicos actuar, no estamos viendo simplemente a la “persona real” ejecutando música, sino a una “version of that person constructed for the specific purpose of playing music under particular circumstances” (Auslander, 2021: 88). Así, la persona musical constituye una entidad mediadora entre el artista como individuo y como figura pública, una construcción performativa que emerge en la intersección entre expresión artística, convenciones genéricas y expectativas de la audiencia. Esta perspectiva permite superar concepciones esencialistas de la identidad artística, reconociendo su carácter fundamentalmente performativo y construido. Como argumenta Auslander, la persona musical no constituye una máscara que oculta una supuesta autenticidad subyacente, sino que representa un espacio de posibilidad expresiva donde se negocian y articulan diversas facetas identitarias. Esta conceptualización resulta especialmente productiva para analizar prácticas artísticas disidentes, donde la performance musical frecuentemente moviliza estrategias de ambigüedad, fluidez y multiplicidad identitaria como recursos expresivos y políticos.

En el contexto de las escenas musicales contemporáneas, la construcción de la persona musical adquiere características distintas al producirse en espacios híbridos entre lo físico y lo digital. Esta hibridación permite estrategias de autorrepresentación más complejas y matizadas, donde diferentes facetas de la persona musical pueden desplegarse en distintos espacios y para diferentes públicos. Esto resulta particularmente significativo para artistas disidentes, quienes frecuentemente utilizan las posibilidades de diferentes plataformas para explorar y expresar aspectos específicos de sus identidades complejas. Como argumenta Elizabeth Duval, “la vivencia del género del sujeto se ve alterada por su vivencia de la virtualidad y su relación con ella, en el caso de que la tenga, y esta misma virtualidad se convierte en un marco posible de experimentación y juego con el género” (2021: 50). En este sentido, los espacios híbridos habilitan espacios de

experimentación identitaria donde las personae musicales pueden construirse de maneras que desafían las limitaciones de los espacios físicos normativos.

Disidencias estéticas: camp y kitsch en la música popular digital

Las sensibilidades estéticas camp y kitsch han adquirido renovada relevancia en el contexto de la música popular digital, particularmente en escenas caracterizadas por aproximaciones subversivas a las nociones convencionales de gusto y valor artístico. Originalmente teorizada por Susan Sontag como “a sensibility that, among other things, converts the serious into the frivolous” (1964: 276), la estética camp se caracteriza por su celebración de la artificialidad, la exageración y la teatralidad. En su esencia, el camp representa una forma de relacionarse con la cultura que privilegia la ironía, el exceso y el placer superficial por encima de la profundidad semántica o la trascendencia espiritual. En el ámbito de la música popular digital, estas sensibilidades han encontrado expresión en movimientos como el PC music o el hyperpop, escenas caracterizadas por aproximaciones ambivalentes a la cultura pop comercial que oscilan entre la parodia irónica y la celebración sincera. Estas escenas movilizan estrategias estéticas que abrazan deliberadamente aspectos tradicionalmente denostados de la música comercial para subvertirlos mediante la exageración y la recontextualización.

Estas estrategias poseen dimensiones políticas significativas, particularmente en relación a las políticas de género y sexualidad. Como argumenta Halberstam (2011), el camp ha funcionado históricamente como un recurso cultural para comunidades marginalizadas, particularmente dentro de las culturas queer, proporcionando herramientas para la crítica cultural y la supervivencia afectiva. En este sentido, la aproximación camp a la cultura pop comercial permite simultáneamente participar en sus placeres y mantener una distancia crítica respecto a sus implicaciones ideológicas, habilitando formas de vinculación afectiva que no requieren identificación acrítica. En escenas como el hyperpop, estas sensibilidades estéticas adquieren expresión tanto a nivel sonoro como visual. La exageración deliberada de convenciones del pop comercial opera simultáneamente como homenaje y crítica, creando un espacio ambivalente donde las jerarquías establecidas de gusto se vuelven inestables. Esta ambivalencia estética expresa frecuentemente ambivalencias identitarias más profundas, particularmente en relación al

género y la sexualidad, convirtiendo estas escenas en espacios productivos para la expresión de identidades disidentes.

Esta aproximación estética puede conectarse directamente con la noción ya mencionada de la performatividad del género, pues ambas implican una repetición paródica que revela el carácter construido y contingente de lo que imitan. Si Butler señala cómo prácticas como el drag revelan la artificialidad del género, estas estéticas musicales camp evidencian que no hay una autenticidad musical original detrás de sus elaboradas construcciones sonoras. En ambos casos, es precisamente en la hipérbole, en la exageración paródica, donde se revela la artificialidad de lo que se presenta como natural.

Finalmente, la estética camp proporciona a artistas disidentes estrategias para negociar las complejidades de la representación en espacios públicos. Como señala Sontag, el camp contiene una "seriedad" que permite que incluso lo aparentemente frívolo pueda vehicular mensajes profundos y políticos. Esta capacidad para comunicar mensajes políticos a través de formas aparentemente apolíticas resulta especialmente valiosa para artistas con identidades marginalizadas, permitiéndoles navegar las complejas dinámicas de visibilidad y exposición en la esfera pública digital. Ambivalencias identitarias más profundas, particularmente en relación al género y la sexualidad.

Espacios de resistencia y comunidades de deseo

Las escenas musicales funcionan como potenciales espacios de resistencia cultural y transformación social. Barry Shank las define como comunidades saturadas de significado que producen una cantidad de información semiótica tan abundante que excede la posibilidad de análisis puramente racional (1994: 122). Para Shank, constituyen “una condición necesaria para que la producción musical trascienda su carácter cultural local y cuestione las estructuras de identificación dominantes” (Pedro et al. 2018: 67). Esta capacidad transformadora resulta particularmente significativa para artistas con identidades disidentes, quienes encuentran en estas escenas espacios para expresar y explorar formas de existencia que desafían las categorías normativas. En este sentido, como señalan Pedro et al. (2018), las escenas musicales funcionan como “lugares de encuentro y participación que se sienten como propios; un lugar al que acudir, un refugio e incluso un hogar para los participantes comprometidos”. Esta dimensión afectiva y

comunitaria es especialmente relevante para personas con identidades marginalizadas, para quienes estos espacios pueden constituir no solo contextos de expresión artística, sino también refugios ante la hostilidad social y fuentes de validación identitaria.

Además, las prácticas artísticas desarrolladas dentro de estas escenas pueden entenderse como lo que Jack Halberstam denomina “conocimientos subculturales”, formas de saber encarnadas que se transmiten fuera de los circuitos institucionales dominantes. Según Halberstam, las subculturas constituyen un marco crítico desde el cual es posible transformar la cultura desde dentro, incluso cuando enfrentan diversas restricciones impuestas por las normas dominantes. Esta perspectiva reconoce el potencial transformador de las prácticas culturales desarrolladas en los márgenes, sin romantizarlas ni ignorar las restricciones materiales y simbólicas que enfrentan.

Para profundizar en la comprensión de estos espacios, resulta fructífero integrar dos marcos teóricos complementarios: los ‘contrapúblicos subalternos’ de Nancy Fraser y la ‘utopía queer’ de José Esteban Muñoz. Ambas perspectivas iluminan cómo las comunidades musicales formadas por identidades disidentes operan tanto como refugios como laboratorios de imaginación política.

Fraser desarrolla el concepto de “contrapúblicos subalternos” para referirse a “parallel discursive arenas where members of subordinated social groups invent and circulate counterdiscourses, which in turn permit them to formulate oppositional interpretations of their identities, interests, and needs” (Fraser, 1990: 67). Estos contrapúblicos tienen un carácter dual. Por un lado, funcionan como “espacios de retiro y reagrupamiento”, proporcionando contextos seguros para la articulación y exploración de identidades marginalizadas, mientras que, por otro lado, actúan como “bases and training grounds for agitational activities directed toward wider publics” (Fraser, 1990: 68). Esta dualidad resulta particularmente relevante para comprender el funcionamiento de las escenas musicales disidentes contemporáneas, que oscilan entre la creación de espacios seguros para la expresión y experimentación, y la intervención en esferas públicas más amplias mediante propuestas estéticas que desafían las normatividades dominantes. Como señala la autora, “it is precisely in the dialectic between these two functions that their emancipatory potential resides” (1990: 68). Esta dialéctica “enables subaltern counterpublics partially to offset, although not wholly to eradicate, the unjust participatory privileges enjoyed by members of dominant social groups in stratified

societies" (Fraser, 1990: 68). En el contexto de las escenas musicales digitales, esta perspectiva ayuda a comprender cómo artistas con identidades disidentes utilizan plataformas y redes para construir comunidades que no solo proporcionan refugio frente a la hostilidad de los espacios normativos, sino que también cuestionan activamente las exclusiones que operan en las esferas públicas dominantes.

La crítica que Fraser realiza a la concepción burguesa de la esfera pública resulta especialmente interesante para analizar las dinámicas de inclusión y exclusión en las escenas musicales. En este sentido, la autora cuestiona la idea de que la esfera pública requiera una suspensión de las diferencias sociales para facilitar la deliberación como si los participantes fueran socialmente iguales. Como señala Fraser, la concepción de la esfera pública como un espacio libre de desigualdades, cuando en realidad existían, sirvió para excluir a ciertos grupos de la participación. Esta crítica permite entender cómo las escenas musicales dominantes, aun cuando se presentan como espacios abiertos y accesibles, pueden reproducir exclusiones basadas en el género, la sexualidad, la raza o la clase. De este modo, los contrapúblicos musicales disidentes emergen precisamente como respuesta a estas exclusiones, creando arenas discursivas alternativas donde se articulan nuevos lenguajes, estéticas y formas de sociabilidad.

Complementando esta visión, la teoría de la utopía queer de José Esteban Muñoz ofrece un marco para comprender el potencial transformador de las escenas musicales disidentes. Para Muñoz, la utopía queer no es un estado ya alcanzado, sino un horizonte hacia el cual se tiende, una potencialidad que se vislumbra en ciertas prácticas y momentos del presente. Esta "región del todavía-no" (2020: 33) resulta especialmente pertinente para analizar escenas musicales habitadas por identidades disidentes. Este enfoque dialoga precisamente con las advertencias presentadas por Lisa Nakamura (2009) sobre la reproducción de normas racializadas en espacios digitales. Los entornos musicales híbridos, aun cuando acogen identidades disidentes, no están automáticamente libres de reproducir jerarquías y exclusiones. Lo que Muñoz ofrece es precisamente una metodología para identificar momentos de ruptura dentro de estas contradicciones, instancias donde emerge lo que él denomina "utopía concreta" (siguiendo a Bloch) o donde se vislumbra una futuridad queer, es decir, manifestaciones tangibles de potencialidades alternativas que, aun siendo efímeras, contienen la semilla de transformaciones más profundas.

Siguiendo su marco de pensamiento, la performatividad queer en espacios digitales musicales puede entenderse como una forma de “desidentificación”, un proceso mediante el cual los sujetos minoritarios negocian con la cultura dominante, no simplemente rechazándola o asimilándose a ella, sino transformándola desde dentro, utilizando sus propios códigos para propósitos subversivos. Esta desidentificación opera precisamente en la brecha entre lo utópico y lo real, entre el horizonte de posibilidad y las limitaciones del presente. Como escribe Mariano López Seoane (2020) en el prólogo de la edición de *Cruising Utopia* de La Caja Negra:

Este es el foco de *Disidentifications*, el primer libro de Muñoz, en el que estudia cómo aquellos que no encajan en las convenciones sexuales y raciales dominantes – fundamentalmente queers de color – no suelen rechazar de plano la cultura que los excluye sino negociar con ella, refuncionalizando sus producciones. Muñoz llama desidentificación a esta táctica, y la define como una práctica estética que hace foco en ‘cómo se pueden reimaginar signos y símbolos dominantes, que muchas veces son tóxicos para sujetos minoritarios, a través de una performance comprometida y animada’. (López Seoane, en Muñoz, 2020: 27)

De este modo, podemos comprender cómo los artistas disidentes en espacios digitales hibridan frecuentemente elementos de la cultura musical mainstream con estéticas subversivas que desestabilizan sus significados originales, exemplificando claramente esta estrategia desidentificatoria. Así, la metodología del “entonces y allí” propuesta por Muñoz resulta particularmente valiosa para analizar las escenas musicales disidentes. Esta aproximación busca identificar vestigios del futuro utópico en manifestaciones presentes, reconociendo cómo ciertas prácticas contienen potencialidades que trascienden las limitaciones normativas actuales. En palabras de Muñoz, “Algunas performances de ciudadanía queer contienen lo que yo llamo una iluminación anticipatoria de un mundo queer, un signo de una realidad queer realmente existente, un núcleo de posibilidad política en un presente heterosexual sofocante” (Muñoz, 2020: 106).

La esperanza, elemento central en la teoría de Muñoz, adquiere así una dimensión política concreta. No se trata de un optimismo ingenuo, sino de una práctica crítica que identifica y cultiva posibilidades emergentes. Como argumenta Muñoz, la esperanza

puede funcionar como “una estructura de sentimiento” (2020: 34), que moviliza afectos colectivos hacia horizontes alternativos. Desde esta perspectiva, las comunidades musicales disidentes en espacios digitales operan precisamente como laboratorios donde se experimentan estas estructuras de sentimiento, donde se forjan vínculos afectivos que anticipan modos de relación que exceden los marcos heteronormativos. Esta visión utópica complementa la teoría de los contrapúblicos subalternos de Fraser. Si Fraser identifica el potencial emancipatorio de estos espacios en su capacidad para generar contradiscursos, Muñoz añade una dimensión estética y afectiva crucial: los espacios musicales disidentes no solo articulan argumentos racionales, sino que generan experiencias que permiten imaginar y sentir formas de existencia que el presente normativo invisibiliza.

Al aplicar esta perspectiva al análisis de espacios musicales digitales habitados por personas disidentes, podemos reconocer su carácter de constante dualidad. Estos espacios no son inherentemente emancipatorios ni completamente reproductores de opresiones existentes, sino territorios en disputa donde se negocian constantemente los límites de lo posible. Los momentos en que emergen formas de expresión, relación o identificación que desestabilizan los marcos normativos pueden entenderse, en los términos de Muñoz, como manifestaciones utópicas efímeras: expresiones concretas de potencialidades alternativas que, aun siendo momentáneas, contienen la semilla de transformaciones más profundas (2020: 186). Este enfoque nos permite comprender las prácticas musicales disidentes en espacios digitales no solo como respuestas a un presente hostil, sino como laboratorios donde se ensayan futuridades alternativas. Los usos de tecnologías vocales, las estéticas camp y kitsch, y las temporalidades alternativas exploradas en estas músicas pueden interpretarse como irrupciones utópicas que momentáneamente hacen tangible un horizonte de posibilidades más allá de los marcos normativos actuales.

En resumen, la integración de las perspectivas de Fraser y Muñoz ofrece un marco teórico potente para analizar cómo las escenas musicales híbridas funcionan simultáneamente como espacios de refugio, como plataformas de intervención pública y como laboratorios de experimentación utópica. Esta complejidad teórica resulta fundamental para comprender la dimensión política de las prácticas artísticas analizadas en esta tesis, evitando tanto el determinismo pesimista como el optimismo ingenuo, y

reconociendo el carácter ambivalente, contradictorio, pero potencialmente transformador de estos espacios.

CHAPTER 1: HYBRID MUSIC SCENES

In this chapter, I examine the emergence, evolution, and significance of two interconnected hybrid music scenes that have developed at the intersection of digital and physical spaces over the past decade: PC music and hyperpop. Through a critical analysis of their aesthetic, cultural, and social dimensions, I explore how these scenes reflect and respond to the hybridization of popular culture in the 2010s and early 2020s.

The first section traces the development of PC music (2013-2023) as a pioneering hybrid scene that captured the experiential reality of an increasingly digitalized world. Drawing on music journalism, aesthetic theory, and cultural analysis, I examine how key artists like Hannah Diamond, Charli XCX, SOPHIE and A.G. Cook crafted sonic and visual expressions that challenged the boundaries between online and offline existence while questioning mainstream pop conventions. This section also investigates how PC music's experimental approach to sound, identity performance, and community building ultimately collided with the accelerated consumerism it sought to critique.

The second section explores hyperpop as both an extension of and departure from PC music's groundwork. Through analysis of press coverage and autoethnographic observation of the scene in both the UK and Spain, I investigate how hyperpop has evolved into a particularly significant space for queer expression and identity exploration. By examining the scene's DIY ethos, referential aesthetics, and community dynamics, I demonstrate how hyperpop's inherently hybrid nature creates unique possibilities for reimagining identity beyond normative constraints.

This chapter, thus, argues that hybrid music scenes function as vital social spaces where participants navigate the complexities of increasingly digitalized existence while creating new possibilities for identity formation and community building. These scenes operate in what I call the liminal spaces between digital and physical reality, enabling forms of self-exploration and expression that challenge normative constraints while remaining embedded within capitalist structures.

1.1 THE LIFE AND DEATH OF PC MUSIC¹: A STORY OF HYBRIDIZATION

Hybrid music scenes have been evolving over the past two decades, though their visibility has significantly increased in recent years. This hybridization reflects what van Dijck (2016) identifies as the increasing integration of digital platforms into cultural production, where the boundaries between online and offline spaces become increasingly blurred. Looking specifically into digital music production, one scene stands out amidst the diverse musical experiments that have been occurring in the limits of the on and offline realms. PC music, which reached its peak between 2014 and 2019, allowed both artists and listeners to investigate and understand a present that was becoming more digitalized and accelerated every day, with constant digital stimuli bombarding users at unprecedented speeds. Incorporating computer-generated sounds and notification alerts, producers from this reimagined electronic dance music scene were able to portray their experiences online and share the most intricate details of the day-to-day lives of those who, as Marwick and boyd (2011) argue, faced stigmatization for their digital practices. This digital identity construction process reflects what Halberstam (2011) describes as alternative queer temporalities that reject normative life narratives, as will be explored in the coming sections. In hybrid music scenes, participants can explore identities outside traditional constraints, developing what will be examined here as new forms of digital selfhood that challenge binary distinctions between authentic and artificial identity. This translated into a maximalist digital sound mixed with references to characters and events that shaped the lives and personalities of those who spent their days crafting life online. Equally, lyrics were expressed through quotes of memes, catchphrases and other online cultural artifacts, all of which had contributed to the creation of distinctive digital vernaculars amongst people who inhabited such digital spaces. An important part of this recent communicative style included an intricate humor which, in turn, became one of the central aspects of PC music, both in sonority and lyrics. The nuanced use of posthumor by the online music communities created a breach that was not only generational, as most of the artists and listeners range between the millennial and Gen Z generations, but also

¹ By PC music I refer to both A.G. Cook's record label and the wider scene that developed around it—encompassing producers, artists, and listeners who engaged with or were influenced by the label's experimental approach to electronic dance music. This inclusive definition acknowledges how the movement transcended the label itself to become a broader cultural phenomenon.

between those who understood internet vernacular language and those who lacked the necessary codes to understand it.

PC music was able to challenge and question the status quo of mainstream pop, all the while resignifying the spaces and cultural products that had been denied to those who did not abide by the cisheteropatriarchal norms. However, looking at the scene's history, it is impossible not to wonder to what extent the scene was truly capable of questioning mainstream culture. Music journalist Selim Bulut (2019) proposes that the downfall of PC music might have been its own object of criticism: accelerated consumerism. In this instance, I ask myself: did PC music collect so much popularity that it couldn't criticize mainstream culture anymore, since it had come to embody it? Did it ever truly have the potential to challenge the music industry from inside? Did the mainstream and its logics of consumerism kill PC music? Or, rephrasing The Buggles, did mainstream kill the online star? In order to give a complex answer, I will explore some of the key features of the scene, as well as some of the most popular artists that shaped it musically, but also aesthetically and in its on-offline component.

Having experienced the development of PC music firsthand, I contemplated the challenges of accurately representing such a vast and complex movement within an academic framework. Rather than providing a linear history, and while integrating my firsthand perspective, this section will offer a critically situated personal narrative, relying on key events and precedent-setting moments. For this purpose, I have chosen a variety of press articles, both in English and Spanish, from different art and music media outlets published between 2014 and 2023, which will be used to bring to light some of the most important developments in the scene. Through this approach, I aim to provide a nuanced overview of PC music, highlighting its most significant characteristics by exploring the artists who were instrumental in its emergence and evolution.

1.1.1 Hannah Diamond: the creation of the hybrid diva

One of the core features of the scene is, undeniably, its use of internet culture symbols. As the name PC music indicates, these features range from very specific computer sounds to the use of digital aesthetics. During the research period for this thesis, I have often brought up the topic of PC music to colleagues and other people who had not heard of it before in order to analyze how it is perceived from an outsider perspective. What surprised me, however, was their initial response, which could mostly be

categorized into two groups. On the one hand, some people instinctively mentioned social media outlets, especially YouTube, as it was their primary source of music in their early adolescence. In this respect, Joey Levenson's interview to A.G. Cook, the creator of the PC music label, for the online magazine *itsnicethat.com* can be very enlightening. Talking about the beginnings of the label, Cook shares that one of the main intentions among the creators was to reclaim the internet's early days, when social media hadn't yet monopolized the digital spaces. "By the 2010s, virtual space became much more defined by apps and social media, and I remember feeling nostalgic for that previous version of computer games and the internet, one that was a bit more unpredictable and DIY" (Levenson, 2022), says the producer.

Similarly, the second group of people also mentioned virtual spaces when asked about PC music. In this case, their initial thoughts leaned towards videogames, guessing that it was either music created for videogames or somehow used to bring its storytelling to life. Although they are not far from one of the many aspects of PC music, as A.G. Cook mentioned computer games as one of the scene's referents, I find this mental connection between computer music and gaming rather interesting. When asked to imagine cybernetic aesthetics, videogames propose an easy alternative, as literal bodies are generated to interact virtually, an imagery that becomes tangible enough for people to refer to in this context. As I have briefly explored previously, the avatars used to take part in videogames are, in fact, cyberbodies which come to embody ourselves in the online spaces, generating, in turn, a cyberself that can be as close or far from our physical selves as we wish to make them. In this sense, the way musicians interested in internet aesthetics construct digital selfhood exemplifies what Sundén (2003) characterizes as "writing oneself into being" (3) in virtual spaces, where identity becomes a text that is continuously drafted and revised through performative acts that blur distinctions between authenticity and artifice. Such concepts have been key for the development of online music scenes, particularly PC music, as artists have used the self-representation strategies presented by cyberbodies to curate an image able to translate the digital experience of the early 2000s to the physical and hybrid stages. A clear example of this is Hannah Diamond, photographer, artistic director and one of the most prominent figures of PC music in the UK.

From her earliest appearances, Hannah presented herself as a pop star inspired both by influential pop culture artists like The Spice Girls and the main characters of

kawaii² films. This way, her imagery was part of a broader artistic movement exploring digital identity, challenging perceptions of authenticity, and playing with the boundaries between human representation and digital manipulation. The aesthetic was provocative in its embrace of artificiality, presenting a critique of both digital culture and traditional beauty standards. Some of the main strategies she put into practice to achieve a look that can be defined as hybrid between human and android were layers of makeup with a smooth and pore-less effect together with a lighter, almost completely white, skin tone; pastel color palettes reminiscent of the Japanese kawaii aesthetic; photo and video editing that included effects from digital spaces, like webcam frames, website designs, etc.; or audiovisual effects that differed from professional results to emphasize the self-production aspect of DIY while generating ambiguity as to whether the result is intended or stems from lack of ability and attention to detail. Through these visual strategies, Diamond performed what I have called ‘digital customs’ (Aguilera, 2021), the integration of digital and physical realities that challenges binary divisions between online and offline existence. This approach extended to her lyrics, where she directly introduced experiences of online life and related anxieties. In her song “Hi” (2015)³, she sings “I don't want to be alone in my bedroom / writing messages you won't read / I don't want to be alone in my bedroom / waiting to say ‘hi’”, capturing the essence of digital-age loneliness and connection. A great part of the aesthetics Diamond was using, and to this day continues to display in her works as a graphic designer, fall into the scope of vaporwave, an artistic movement that remixed and critiqued 1980s and 90s commercial music and design through a dreamlike, ironic lens. In this regard, Georgina Born and Christopher Haworth (2017) note that “vaporwave emerged as a micro-genre that appropriates and manipulates commercial music from the 1980s and 1990s, transforming muzak, advertising jingles, and pop songs into dreamlike soundscapes that both celebrate and critique consumer culture through purposeful manipulation of nostalgia” (2017: 14).

² Kawaii describes the Japanese aesthetic of cuteness that emerged in 1970s Japan, characterized by childlike features, round shapes, and pastel colors. The concept emphasizes innocence, vulnerability, and charm through design elements like large eyes, soft forms, and miniaturization. Beyond its commercial applications in merchandise and entertainment, kawaii has evolved into a significant cultural phenomenon influencing global visual culture and design sensibilities.

³ This thesis includes references to specific songs that can be accessed through the playlist in [Annex 2](#), available both as a discography with direct YouTube links and via QR for a multimedia reading experience.



Ilustración 1 Promotional image for Hannah Diamond's album Reflections

Musically, vaporwave became a precedent and major influence to PC music, as the main visual features created by the artists were often presented with music inspired by elevator jingles and 80s-90s commercial music. Although vaporwave's focus was mostly visual and graphic, PC music was able to translate the fascination by the raw digital aesthetics and technological developments into sound, amplifying the maximalist core aesthetics and maintaining the drive to challenge consumerism. In Hannah Diamond's case, her visual input was key to convey such complex matters. Revisiting Bulut's text for *Dazed*, he mentions the role of producer and PC music founder A.G. Cook, who has always worked closely with Hannah, as a catalyst for this.

If Cook's approach was to present these non-artists like they were already the most famous pop stars on the planet, then audiences responded in kind. I remember watching Hannah Diamond play her first ever live show at the Edition Hotel in central London in April 2014, where she presented herself on-stage like a Y2K-era hit singer, dressed in a boob tube and flares and miming her songs into a cordless mic. The crowd gave her the sort of rapturous response usually reserved for bona fide icons, because in the topsy-turvy PC Music galaxy, Hannah Diamond was an icon. (Bulut, 2019)

PC music also played with the relationship between physical and digital spaces. In this challenge, the generational question became of outmost importance. While it is true that the audience of this scene was neither homogeneous nor stood in one sole age

range, it is undeniable that, during the 2010s, certain platforms were mostly accessed by Millennials and early Gen Zers. As a result of being the first digitally native generation to construct and inhabit online communities, Millennials developed a critical consciousness about their role in digital space, subsequently seeking to (re)claim the internet and its original culture as a cornerstone of their age group. In this sense, it is clear how PC music spoke to this target audience, in its adaptation of internet culture for aesthetic and sound purposes. However, the use of the aforementioned platforms was essential in the development of artists' careers in this scene. Following the logics of community from early social media, Hannah Diamond's diva quality came from her role in congregating people around her profile, creating an intentionally artificial pop star persona that ironically exaggerated traditional celebrity conventions, becoming a paragon of what was then considered 'cool'. Thus, becoming what would now be known as an influencer. In the early and mid 2010s a distinct platform for subcultural expression online was Tumblr. With the same popularity as today's Instagram and a web design that mixed the aesthetics of blogs with the communication of modern social media, this outlet became a source of inspiration for young people who wanted to share their fashion interests, find aesthetic inspiration or rant about their idols in an environment that mostly felt safe⁴. As Ela Sangster states in her 2022 article for Harpers Bazar, Tumblr "was also paramount in defining the new youth culture through music, fashion and art, and arguably shaped the nature of what social media as a whole would evolve into".

Exploring Diamond's star quality in early PC music, Colombian journalist Juan Ruge summarizes excellently the movement's intentions of challenging the notion of the mainstream pop diva. In his article for Vice in 2017 he proposes:

Hannah Diamond es quizás el intento más contundente del colectivo por crear una nueva clase de popstar. A primera vista, parece una chica linda sin carisma ni talento, un producto de una disquera que resulta incómodo ver. Lo que hay más allá, es una propuesta artística que pone en tensión la sinceridad

⁴ This sense of safeness in online spaces during the early and mid 2010s was mostly a result of social media's infancy, as the first cases of harassment, sexual violence and hate-induced suicides had not yet been made public. On the other hand, I find it important to highlight the fact that Tumblr was specifically marketed towards a female public, giving the wrong impression that most profiles were owned by young girls. In this manner, predatory behaviors were hidden behind profiles that seemed to belong to fans who were equal to those who used this platform with innocent intentions.

con la belleza híperproducida. Ella misma, como fotógrafo, crea las imágenes que la hacen ver como un producto ficticio, un modelo artificial, y al mismo tiempo escribe letras estúpidamente honestas que manifiestan un entendimiento más grande la cultura en la que estamos inmersos. “Ahora te guardo como una foto en mi teléfono” solloza en “Attachment” [2020]. (Ruge, 2017)

It is at this stage that I wonder how Philips Auslander’s (2021) concept of ritualization applies to a field of hybrid music research. One of the key concepts in the scholar’s theory of live performance ritualization is the music persona, the character embodiment chosen by each artist, influenced at different degrees by their personalities outside of music. These stylistic choices are then consolidated through ritualization in the reception process, where listeners and followers choose how to collectively relate to the artist and their music and understand the musician’s persona. Bringing into this discussion what we have analyzed from Hannah Diamond’s role as an artist and influencer, it is clear that her *musical persona* stood beyond the scope of performance, as her activity online became an essential asset in her ritualization. In this regard, her online presence became part of her live performance, as interactions with her followers granted her a position amongst the best-perceived artists in PC music, as she became what was known as the “it girl”⁵. This phenomenon aligns with what Frith (1996) describes as the complex interplay between performance and identity formation in popular music, where the boundaries between the performer and their persona become deliberately blurry. This position brought her to be a pop star or diva, following the intentions of A.G. Cook (Bulut, 2019). What is particularly interesting in this case, however, is that her diva position in the scene did not respond to traditional mainstream logics of consumption and streams, as could have been the case of Lady Gaga or Beyoncé. In PC music, the ritualization of the diva focused on aesthetics, as well as on the capacity of the artists to generate a community that would transcend virtual chats to generate a hybrid space of conversation among followers, who maintained their avatar qualities in concerts and other events to communicate and relate with each other. Thus, the role of the artist became one of

⁵ The “it girl” concept has been used in pop culture and tabloids to describe the most popular and influential young girls in different areas. In this case, according to Tumblr aesthetics, Hannah Diamond became an “it girl” in the early 2010s.

community facilitator, a person able to generate an online culture that could exist outside of virtual dynamics.

Bringing the digital into the physical to create a hybrid reality was not easy at a time when such questions had not yet become central to the fan experience. One of the principal aspects that allowed the digital world to melt with the physical one was communication, as has previously been explored. Particularly, humor had acquired a critical role in digital communication, adding satirical nuances to every-day language mixed with meme culture to a conversational language that was hard to understand unless one had experienced it. Consequently, PC music reproduced this communicative style in their products, as well as in their interaction with audiences, curating a scene by and for avid internet consumers.

1.1.2 Charli XCX: the politics of the Tumblr 'it' girl

Another internet diva who acquired the role of Tumblr it girl was Charli XCX, who went on to become one of the most popular artists associated with PC music and who remains as one of the biggest artists today, after the hit of her latest album release, *Brat* (2024). Although Charli had initially been categorized as a pop artist, her links to the PC community soon brought her to the hybrid spotlight. Equally, her presence online was never overlooked, as her image became central to the Tumblr aesthetics.

Starting its peak of popularity in 2014, Tumblr girl aesthetics consisted in a mix of influences from different artistic trends. The most important of those was 90s grunge, which was rebranded as soft grunge, due to the addition of pastels together with a neon color palette reminiscent of vintage camera filters. What eventually became known as 'Tumblr aesthetics' reimagined the indie grunge movement to insert it into a still growing digital realm. However, aesthetics was simply the cover for a bigger digital phenomenon: the emotional affects of the 'sad girl'. As Muchitsch (2024) exposes, this aesthetic has evolved from its early digital manifestations to contemporary platforms, where 'the term 'sad girl pop' has in popular writing been applied to the work of young female musicians like Phoebe Bridgers, Mitski, and Billie Eilish, and some emergent female singer-songwriters on TikTok' (234). It was precisely through the lens of the alternative, expressed in fashion with the traditional Tumblr look (flannels, skater skirts, vintage band tees, chokers, platform trainers or Dr Marten's combat boots), that users were able to connect with the margins and become an outsider. In this regard, the images that were

shared and reposted by users often depicted abandoned alleyways and other dark, lonely locations, which served to empathize melancholy, an emotion central to the movement (Kearney, 2023). As Ella Sangster wrote on her 2022 article for Harpers Bazar, “Tumblr was a treasure trove for many an angst teen”.

As I progressed in the research for this section, I frequently found myself connecting to experiences I had had as an angst teen myself. I remember feeling lonely in school, often misunderstood by peers, who seemed to consider my likes were not popular enough to fit the group. Although I now recognize such a sense of alienation was, and always will be, part of being a teenager – especially a queer one in the early 2010s – , it also helps me understand how the sad girl theme became as big a movement as it was. I remember getting back home from high school and quickly logging in to Tumblr feeling like I could finally express all the anxieties that come with being a non-popular 16-year-old. Not only that, but I also found a community that felt close, of people who were experiencing the same type of loneliness as me. In a similar narration, Veronica Obenauer recounts her own experience of Tumblr’s emotional oversharing, while bringing to light the false sense of security of novel internet users who were not aware of the malice that could lay on the other side of the screen. This was especially true on Tumblr, the main interaction of the platform being reposting content and anonymous question and answer sections, not so much personal messaging.

I would openly show my obsessions with fictional characters, and carelessly spread the early construct of myself into the whole web, making myself visible, taking up space, and yet making my persona even more vulnerable by tossing my fragile fragments into the depths of cyberspace, not knowing who hides behind the accounts that were following me, since follower interaction was not a big thing on Tumblr. I was being myself, sharing my deepest thoughts, in a place without judgment –using the internet as my second reality and a place to rest in. I would only be judged by the IRL people, calling my ‘made up’ Tumblr persona unauthentic, and accusing me of doing it only for attention (*No shit, Sherlock*), or being unoriginal by copying other people’s identity parts. (Obenauer, 2024: 3)

As she mentions, Tumblr felt like a space where you could be yourself and see the depths of your emotions validated by others alike. Semantics of vulnerability were at the core of the sad girl narrative, and it felt as if we all came together into this new space to reclaim our alternateness in an attempt to feel the spotlight. Because, paraphrasing Obenauer, we were all there for attention indeed. Nonetheless, a question becomes

obvious in this instance. Is it true that Tumblr was a space for all angsty teenagers? Was “cybertenderness” (Obenauer, 2024: 3) extended equally among peers?

One answer to both questions can be found in a recent documentary *Brandy Hellville & the cult of fast fashion* (dir. Eva Orner, 2024), which follows the controversies that the apparel store Brandy Melville has accumulated over the years. While American Apparel was arguably the biggest fashion brand among Tumblr girls (even receiving a protagonist role in songs by major neo-grunge bands, like “She looks so perfect”, by 5 Seconds of Summer⁶), Brandy Melville also had a major role in the construction of the soft grunge aesthetic, with their graphic t-shirts and “one size fits most” clothes. Per their own branding, which was initially labeled “one size fits all”, but had to be changed due to a false advertising complaint, the brand’s product would only fit a specific body type. Coming from the 2000s, thinness was heavily celebrated by mainstream media, Tumblr being no different in that respect. In fact, part of the ‘sad girl’ trend revolved around mental health, particularly romanticizing feelings of depression, which resulted in a large community of young girls sharing content based around eating disorders, commonly called Anna (anorexia) and Mia (bulimia) blogs. These body stereotypes materialized in what has been called “heroin chick body”, an aesthetic that dominated Tumblr feeds and early social media influencer culture. The documentary exposes how the store worked with the same logics of Tumblr stardom. Girls would be offered jobs based on their appearance and outfit choices, often given a position on the spot when they entered the shops as clients.

This exclusionary dynamic in fashion paralleled other trends popular on Tumblr at the same time as the grunge aesthetics. What may seem like an extreme, yet alienated case of violence initiated in the online platform, turns to be clearly the opposite when we look at what other trend was popular on Tumblr at the same time as the grunge aesthetics, and which even complimented the former. Christine Goding-Doty wrote in 2020 about the pale aesthetics of Tumblr, which also longed to reclaim melancholy through the image of the ethereal and the pale-looking portrayal of the body. Such aesthetics can also be

⁶ The chorus of the song goes “She looks so perfect standing there / in my American Apparel underwear / And I know now that I’m so down / I made a mixtape straight out of ’94 / I’ve got your ripped skinny jeans lying on the floor / and I know now that I’m so down”.

understood through Ahmed's (2004) framework of 'emotional economies', where specific feelings like melancholy become cultural commodities that circulate and accumulate value within digital spaces. Once again, intimacy and fragility were put at the center of the movement. In this case, images of injured bodies (chapped lips, scarred wrists and other bodily marks) were displayed in cropped images, in which we could not see the full body. This is what Goding-Doty names "interrupted intimacy", by which "the viewer is drawn in close to the body, but is not given full access to it" (2020: 347). However, this interest in manifesting fragility should not simply be understood as a sign of brokenness by a generation. On the contrary, Obenauer proposes that "[she] was feeling relief and understanding, spending [her] time being a Sad Girl, being too naive to realize that this was part of [her] teen rebellion, by (re-)claiming [her] own body with the act of performing cyber tenderness, feeling freedom by using the customization of the earlier web" (Obenauer, 2024: 4). In her defense of fragility as insurgence, she mentions online artist Audry Woolen's idea of switching political rebellion out of the male lens of violence to move it into the realm of tenderness and sorrow.

Nonetheless, in the case of pale Tumblr aesthetics, profiles used the fragility of melancholy and the image of the outsider to construct a discourse of white supremacy. Such intentions can be clearly found in the movement's central imagery: blue light. Imitating the light emitted by the phone, users carefully placed cold light in their photos. As a result, porcelain-looking figures were the protagonists of the scene. It was not only human figures that became whitened, though, as locations were also a big part of the aesthetics. In this case, it was mostly deserted spaces that were displayed, usually with a black-and-white filter or an editing that favored high contrasts, again turning the pictures paler. These were usually paired with songs that matched the aesthetics in the dark and ethereal aspects. Artists like Lana del Rey became quintessential of the Tumblr pale trend. Focusing on the locations photographed, Goding-Doty sustains that the intention in generating spaces that looked uninhabited by either human nor animals was to reproduce what she calls 'non-places'. She says "the circulation of these non-places constructs an account of place itself as virgin territory in the realm of the digital. These non-places form a digital world of 'terra nullius' that betrays an extant desire for frontier" (2020: 349). Therefore, just like a terra nullius, this analogy of a digital world yet to be explored opened the door for white supremacist discourses to settle.

It is precisely in this context that we can better understand how Charli XCX became a Tumblr ‘it girl’, just like Hannah Diamond had also done with her porcelain-like cyberself. This hybrid reality where digital and physical become a melted reality, challenging binary divisions of a real (physical) and a false (digital) existence. This way, conversations held on Instagram or friendships started on Discord are not less real than those kindled in schools or at work. Instead, they all shape us in the same level, as both realms interact intimately every day.

This fully hybridized reality has been portrayed in music in the last years, and Charli XCX is no exception. Contrarily, she was part of the first group of artists who introduced digital customs in her songs. Visually, she not only stayed at the forefront of the soft grunge fashion trend (figure 2), but she also used the neon light reflections reminiscent of analog cameras (figure 3). Moreover, she started introducing memes and other internet communicative artifacts in her lyrics, referencing digital culture and online experiences that resonated with her digitally native fanbase. While her early work laid this foundation, her later projects like *how i'm feeling now* (2020) would more explicitly embrace internet aesthetics, particularly in tracks like “claws” where the digital integration becomes even more pronounced. In this manner, these artists were able to put their experiences forward and, for the first time, talk about a hybrid reality from a hybrid setting in a hybrid production style.



Ilustración 2 Charli XCX in the music video for "Break The Rules"



Ilustración 3 Charli XCX in the music video for "Nuclear Seasons"

In this instance, a song by the most prolific PC music artist in Spain, Chenta Tsai, is also rather illustrative. Under their artistic name, Putochinomaricón⁷, Tsai released “No tengo wifi” in 2018, an ode to internet connection in which they narrate the ways in which their life cannot function when the wi-fi is not running. What is fascinating about the song is its depiction of everyday life and how online scenarios are impossible to avoid. In a witty and ironic line, they say “No tengo wifi ni una señal / no puedo entrar en Pornotube ni trabajar”, showing how the internet has become such a vital part of our lives, that we cannot so much as do everyday tasks without it. Continuing with the sarcastic verses, they go on to sing “No tengo wifi para buscar / porque la fibra óptica está yendo mal”, making it obvious to what extent we have come to depend on the internet. However, some of the most interesting lines are in the verse, in which they express their outmost concern and worst reaction to the situation. “Desde que no tengo wifi / me he vuelto en un ser violento / y es algo ya innato”. Although this may seem like an over exaggeration, the song only goes to show how, to a greater or lesser extent, we have all been hit by an internet malfunction that has made us realize how big of an impact online spaces have in our life and how we cannot live outside the hybrid world. As will be discussed further down, the message has been set across thanks to the production style of PC music, essential to

⁷ Putochinomaricon is a name formed by joining three insults in Spanish, “puto”, “chino” and “maricon”, similar to the expression “fucking Chinese fag”. As they have recounted in many occasions, such slurs have been directed to them constantly throughout their life. By using them in their artistic name, not only are they putting forward an identity that has shaped them as an artist and person, but they are also reappropriating those adjectives themselves.

emphasize the virtual sound and aesthetics. In this case, the music video also plays an important role, using images reminiscent of the vaporwave aesthetics together with memes like the NFC version of Pikachu⁸ in a deliberate low resolution and, most importantly, filmed by themselves in what looks like their home, in a style similar to the popular youtube video vlogs. However, it is important to highlight that, while PC music has used a seemingly home-made look in most of their music videos, this is but an illusion of the reality behind it, just like with YouTube videos. It is true that home-made videos tend to appear as more relatable to viewers, one of the many reasons for why they are produced in that manner. Still, it is necessary to remember that, quoting Dolly Parton, it costs a lot of money to look that cheap, and that online fame is not exempt from class privileges.

Coming back to Charli XCX, while she had been connected to PC music since around 2015 and performed at their events by 2016, her official integration into the scene came through her explicit collaboration with the collective. Before that, she had been closely linked to the scene, yet she had been interpreted more as a collaborator and fashion inspiration, while still making pop music. In his article for Vice, Juan Ruge summarizes Charli's transition between her pop star facet into her PC music pop star queendom. “Probablemente el caso más exitoso, en cuanto a interacción con el mainstream, es la aparición en escena de Charli XCX. Fascinada con todo el fenómeno de PC music, la popstar se entregó de lleno a colaborar con SOPHIE en *Vroom Vroom EP* (2016), que incluye un track con Hannah Diamond” (Ruge, 2017). Indeed, *Vroom vroom* marked this foundational moment of alignment between Charli and PC music. It is clear how the general interpretation was that she was simply another spectator to the scene until she had the opportunity to collaborate with them, rather than seeing the active influence she had in the scene from its origins. In any case, it was in 2016 when she began working with PC music, later becoming one of the most iconic faces of the scene. As Ruge states, her EP *Vroom vroom* marked the beginning of her visible, active participation in the collective, with SOPHIE as the main producer and A.G. Cook doing his first artistic

⁸ Pikachu is an iconic fictional species from the Pokémon franchise, created by Game Freak and Nintendo. It is an Electric-type Pokémon known for its bright yellow fur, red cheeks, and ability to generate electricity, often depicted as the franchise's mascot.

direction for Charli, a relationship that has survived to the present day. Such a transition was also visible in her performance, as she not only shared more spaces with other PC music artists in festivals and studios, but she used the hit song in the EP to make the engagement to the scene official. In the music video for the single “Vroom Vroom” (2016), she introduced an aesthetic much closer to technology than she had ever shown before, all the while using black as her main color, giving it the much darker look that eventually became part of her persona’s aesthetic. In one particular scene, surrounded by cars in a futuristic, almost *Matrix* inspired setting, Charli appears surrounded by other people, mostly part of the PC collective. Among them are A. G. Cook and Hannah Diamond.



Ilustración 4 Charli XCX with Hannah Diamond and A.G. Cook in the music video for "Vroom vroom"

This initial collaboration marked not only the official movement of Charli XCX into PC music, now that she had been given the blessing on camera, but also the beginning of the scene’s move into the mainstream spotlight. While never reaching centrality in the mainstream spheres, Charli helped the scene be known outside its initial circle on the internet, positioning some hit songs on top of the charts. *Vroom Vroom* also marked the beginning of PC music’s collaboration with the advertisement industry, as the video featured paid promotion of *Beats* speakers. Although SOPHIE’s “Lemonade” (2015) had already been featured in a [Mc Donald’s UK advertisement](#), 2016 marked the year when PC artists became the vessels for both overt and covert publicity, making it clear that they now belonged in mainstream spaces.

What is undeniable is that Charli XCX has always been part of the PC movement, first from the margins, incorporating themes of life online into her songs and becoming an inspiration of internet aesthetics, and then diving into the scene with A.G. Cook's expertise and SOPHIE's production. Although there are many reasons that may explain her fascination with the scene, I believe there are a few key elements that eased her inclusion in it. Not only was she one of the most iconic Tumblr 'IT' girls, with her music as the soundtrack of millions of Tumblr girl's lives, but she also found joy in a particular feature of the still developing internet space: amateurish aesthetic visuals that deliberately blur professional and amateur boundaries (Hansen & Gamble, 2021).

1.1.3 SOPHIE: PC music's notes on camp

Even though Charli XCX's aesthetics were mostly clean and professional, as she had positioned herself within the mainstream, it has already been established that the virtual look from the majority of artists within the PC scene used a rougher and less polished image in their videos. There is an array of reasons as to why that could be, ranging from the popularity of the DIY, or self-made, to the intentional use of pixels to generate a vintage digital result. However, I believe there is one particular intention behind this choice that can add an important layer to the depiction of PC music. In the words of Juan Ruge (2017), “todo el *perfomance* tiene esa actitud cínica que convierte el acto más patético en una genuina expresión artística. Cada uno de los artistas es en ese momento una instalación viva, un producto, y en ese sentido no hay razón para cohibirse”. In this sentence, Ruge manages to intuitively point out two key features of the scene. On the one hand, he mentions the cynical attitude that responds to the ironic and highly sarcastic communicative style of internet users. However, it is exactly through this bold, humoristic language that even the less polished expressions become celebrated. In fact, they are the most appreciated, because this new visual culture in which humor is at the center of the discourse, favors the so-called “trashy” aesthetics, it reclaims them as their emblem. In this sense, the internet from the 2000s was never polished, which is exactly what PC music tried to evoke: the original internet atmosphere, where everything was an opportunity to express oneself in ways that they would never dream of in the physical world. As EDM producer Skrillex told Selim Bulut (2019), “PC music was the first wave of taking shit that was lowbrow and making it highbrow, without being too cool for school. It was so artful, but also disruptive, and it spoke to the weirdos”. We can see here

how PC music not only tried to reclaim pop culture and give it the credit it always deserved, but it specifically intended to showcase internet culture's value, because, essentially, the internet culture was pop culture, in that it became part of it and that it fed from it at the same time.

In their expression of such weirdness and celebration of trashy imagery, PC music artists relied heavily on artistic concepts of kitsch and camp. By using an aesthetic means that challenged traditional notions of taste and authenticity, they were able to question preconceived notions around music and virtuosity. Both kitsch and camp embraced the artifice and excess, which were at the forefront of the postmodern movements. In this way, PC music showed a fascination with such concepts in multiple levels. Musically, they used heavily processed vocals together with synthesizers and digital sounds of early computers. Visually, they took the virtual aesthetics of vaporwave and played with the limits of graphic images, filters and other digital assets to generate over-the-top images with the particular sarcastic tone of online communication. In one of the foundational essays on kitsch, Greenberg (1939) says "kitsch is vicarious experience and faked sensations. It changes according to style but remains always the same" (41). Later, in 1987, Umberto Eco would write about the same movement in a way that can still be understood today and that can help us imagine the logics behind PC music's interest in the virtually surreal. "Kitsch is the world of caricatures, in which artifice imitates natural artifice, producing a beauty that is false and superficial, but that satisfies a need for immediate, unchallenging appeal" (Eco, 1987: 32). In a time when virtual life was starting to catch up with physical life as we once knew it, it is clear that PC music only responded to the artists' interest in digesting and materializing their hybrid experiences, in which the digital artifice became the natural artifice in a fascinating way.

The concept of camp came later by the hand of Susan Sontag. In her famous 1964 essay, she describes it as "a vision of the world in terms of style – but a particular kind of style. It is the love of the exaggerated, the 'off,' of things-being-what-they-are-not" (3). Looking at PC music, we can now understand the influences that intervene in their love for exaggeration, translated into a digital maximalism that operated in all aspects of the scene. As has been repeatedly stated throughout this section, one of PC music's cornerstones is their use of satire and humor, using irony to value the most mundane objects or characteristics. This emphasis on artifice and exaggeration in camp aesthetics functions as what Meyer (1994) describes as a "queer social practice" (5) that challenges

normative identity constructions through its deliberate embrace of stylistic excess. Once again, it is easy to observe the connection of the artists with the camp aesthetics. As Sontag asserts, “The whole point of camp is to dethrone the serious. Camp is playful, anti-serious. More precisely, camp involves a new, more complex relation to ‘the serious,’ One can be serious about the frivolous, frivolous about the serious” (10). Therefore, when we see Putochinomaricón talking about the banalities of not having good wi-fi, we know it is not only about exposing a humorous situation, but about transforming their emotions into art, whether or not they appear in an extraordinary-less situation, because even the most trivial moments are worthy of artistic appreciation. What’s more, through this expression of the everyday banal emotions, artists are able to create connections online and form communities of people who find comfort in the shared experiences and emotions.

The connection between camp aesthetics and queer identity finds its clearest expression in the work of SOPHIE, one of the best-known faces of PC music and an emblem to the queer community. Although she maintained an enigmatic public presence, rarely showing her face or full figure until later on in her career, the artist started as a producer of EDM-inspired songs in 2013. She soon collaborated with A.G. Cook, becoming part of the collective in its early foundational period. Like kitsch and camp, PC music provided queer people a safe space to explore their identities and challenge the limits of normativity through maximalism. In 2017, Sophie became one of the first openly trans artists and occupied a center role in the PC music collective, as she became an inspiration to other artists and listeners. The publication of her song “It’s okay to cry” (2017) and its music video, marked the first time that the artist actively showed herself to her public, as she had previously hidden herself with dark light, pictures that did not show her entire figure and similar visual strategies. Linking the lyrics of the song, the changing background of the music video depicting all stages of a storm, and the candid lyrics together with previous statements by the artists, fans understood the song as SOPHIE presenting herself to the public as a trans woman. Later, in various interviews, she confirmed that she identified as a woman, taking a powerful step forward in the representation of trans identities in media, as well as online.

PC music used the logics of avantgarde movements to explore the value of exaggeration to express the banality of everyday life online. Both kitsch and camp have been closely linked to the queer community, as they advocated for self-expression using

the maximalist aesthetic to explore identities that defied the binary norms. Such connection reflects Halberstam's (2011) concept of 'queer failure', where normative notions of success and taste are rejected in favor of alternative modes of expression and existence that embrace the excessive and the artificial. SOPHIE's technological exploration of gender identity reflects what Halberstam terms 'technotopic' body modification, where technologies don't simply augment but fundamentally reconfigure embodied existence, creating possibilities for gender expressions that escape conventional categorization (Halberstam, 2005: 119-120). This playground for identity and creativity offered artists the opportunity to reimagine their own beings in a fun and unrestricted way, boosted by the almost unrestricted possibilities offered by digital image creation. A great example of this phenomenon is Sophie's "Faceshopping" (2018), in which she delves into the controversial topic of plastic surgery, photo filters on social media and body dysmorphia, experienced not only by trans people, as normative discourse has popularized, but also by cis people who wish to improve their features to fit a beauty standard. In the song, she shares her experiences and anxieties on social media, where one's own image becomes the product consumed, leading to a state of constant self-examination aggravated by the aesthetic pressures of filters that smooth your complexion and add western desired features to the faces. In this sense, she sings "My face is the front of shop / My face is the real shop front / My shop is the face I front, front / I'm real when I shop my face". The words reminiscent of surreal poetry are enhanced by a music video consisting of a 3D digitalized version of her own face that gets distorted and contorted to the point of becoming a deflated balloon. At the same time, while the features on that face are molded according to the western beauty standards of Instagram filters, images of a flower blooming appear, as if to show the wonders of hybrid life, in which online beauty can materialize through physical touch-ups in the complexity of a present in which more is always best and fillers help us, trans and cis, feel best.



Ilustración 5 Image from Sophie's "Faceshopping" music video (2018). Animation design by Esteban Diacono.

In his definition of PC music, journalist Daniel Dylan Wray wrote in an article for *Loudandquiet* in 2023 that the music he had been exploring sounded just like its images: “over the top, daft, fun, extreme”. Once again, the influence of movements based in exaggeration and irony become essential in defining how the scene felt. In these words we can appreciate how the PC artists managed to transform the exploration of the exaggerated into a sound of its time. Not only did they move electronic dance music into their hybrid realities, but they also added another layer to it that made it sound fresh and fun in an over-the-top way. In fact, such a divergence from EDM was already noticed in 2014 by Philip Sherburne. Although his article for The Pitch shows to what extent the journalist was not yet willing to appreciate PC music’s transgression to electronic music, he does assert how PC music stemmed from the electronic scene only to create a music space that felt more fun and even welcoming for people who felt they did not belong in a greatly masculinized space like EDM. “In contrast to the attributes associated with dubstep, deep house, and techno – depth, seriousness, historicity – PC music presents slick surfaces, a playful spirit, and a kaleidoscopic near-futurism” (Sherburne, 2014). In his words, it is clear that he appeals to the traditional binary boundaries of gender, which associate the rational and serious with the masculine and the banal, irrational with the female. In this completely misogynistic quote, Sherburne expresses the concerns of many in respects to a scene they do not fully comprehend, as it precisely uses the fun exaggeration of camp to deal with such complex and relevant topics as the increasingly hybrid reality in which we are immersed, and the anxieties that come with such uncharted territory.

There is one more aspect that PC music adopted from these movements that became central to the scene. Through exaggeration and exploration of maximalism, artists are able to find a space to be vulnerable. The over-the-top electronic music is fun and genuine at the same time, allowing for deep connections between artists and listeners through deeply personal experiences and shared concerns in a world that is constantly changing and becoming more violent for non-normative people. Bringing back Skrillex's words, PC music's weird aesthetics create space for queer vulnerability, because there is power in vulnerability, and such experiences can also be explored through sardonic lines and a monstrously experimental sound.

1.1.4 A.G. Cook: the sound experience of turbocapitalism

Throughout this section, I have been focusing on the elements that shaped the scene's vibrancy and its capacity to talk about the growing hybridity of the decade of the 2010s. From its use of popular internet culture to the adaptation of camp principles, PC music became a playing field for young artists discovering themselves in a virtuality that was ever present and impossible to avoid, but which also imported new strategies for the conception of the self. All the elements listed above were able to come together not only visually and aesthetically, but most importantly in the realm of sound. Amidst the peak in popularity of the DIY – do it yourself – culture, together with the development of softwares that allowed producers to reproduce more diverse sounds with less material, PC music artists found the perfect space to experiment with hybrid sound. This way, they were able to question how their favorite online spaces would sound in the physical spaces of their rooms, often times turned studio, or what type of sound their cyberselves would curate and love. How does my online life reverberate in this very physical body I own? That was the challenge PC music artists took on.

The PC music label was launched by London-based music student A. G. Cook in 2013. A music student at Goldsmiths university in London, A.G. Cook started a project with former classmate Danny L Harle under the name Dux Content. Having no vocalist, their tracks focused on sound experimentation, through which they consolidated their music knowledge and expanded the producing skills he was acquiring at university. Cook has expressed in many interviews that he wanted to understand the limits of pop production, as well as the possibilities that electronic features added at a time when digital sounds felt exciting and somewhat new. One of his many investigations consisted of

working with inexperienced people, in order to see what voice technologies could provide for people who he felt also deserved to become pop stars. Like kitsch and camp had proclaimed before, anything and anyone can become art, a principle that Cook followed during his early explorations. Daniel Dylan Wray noted that PC music “felt designed and engineered to push buttons, to prod at the status quo, to drive home poptimist values to patience-testing extremes” (2023). Taking pop structures and logics to the outmost extravagant extremes, Cook produced tunes that felt vintage and new at the same time. Reminiscent of pop divas like Britney Spears or Lady Gaga, he had a clear intention to push their sounds to the extreme, to mix those influences that had undeniably shaped his taste in music with the soundtrack of his early adulthood, bringing together the physicality of pop culture with the digitality of online life. This maximalist approach became the scene's defining characteristic. Describing this sound, Wray wrote:

The music was often a brash mix of jittery electronics, euphoric trance, styles of pop that spanned Europe, Japan and Korea, the kind of pitch-shifted vocals normally reserved for pummeling happy hardcore records; all coated with a production style that felt simultaneously retro and futuristic. It was bubblegum pop that was chewed up, spat out and chewed up again. (2023)

In his words we can understand the experimental nature of the scene, as well as the intention by the artist to question the boundaries and to create new tensions between the conceptions of nature and artifice through music production. Similarly, Bulut pointed out in 2019 the importance of pre-internet module and technologies to make the scene sound vintage yet digital at the same time.

PC Music's dizzying mash-up of trashy pop, hardstyle tempos, trance melodies, happy hardcore euphoria, twisted grime, Korean and Japanese pop hookiness, Rustie and HudMo-style elation, 80s MIDI pop, and trippy elevator music felt as bold and inventive as the most avant-garde music, but as immediately gratifying as the most mainstream pop song. (Bulut, 2019)

Repeatedly, references to pop, hardcore and Korean and Japanese pop make an appearance as some of the most important influences of the scene. However, in this quote, there is a mention of 80s synth pop added to the sound that defined PC music. The recognition of this production tool is interesting, as we can see once more the intention of putting the artifice at the center of the sound as a way of interrogating its boundaries, as well as positioning themselves against a music academicism that favors voice and instrument virtuosity, from a traditional western viewpoint, over highly produced voices

and sounds. On the contrary, PC music used synths and MIDIS overtly, as well as extreme AutoTune in the style of Cher's "Believe" (1998). An example of this is, once more, Putochinomaricón's "No tengo wifi" music video, in which they appear playing a MIDI controller. This is used not only to accentuate the self-producer image, but also to emphasize the digital aesthetic and the artifice of the sound, which is central to their performance.

What is clear from all previous instances of what PC music sounded like is that they excelled at mixing seemingly incompatible styles and using them to explore the chaotic nature of their present. Therefore, the latest internet developments were represented in songs that felt close to the artists communities, as they depicted the monotonous life of online spaces through accelerated and maximalist tracks. In the article for Vice, Juan Ruge identifies one of the aspects that made PC music feel so contemporary.

Más allá de ser música hecha en computador, lo que caracteriza a su sonido es la sensación de "todo a la vez", la misma sensación de saturación mental que produce estar frente a un computador escroleando, siendo bombardeado por ese caos de información difusa y disonante que es Internet. Las canciones son aceleradas, mezclas confusas con influencias de diferentes géneros, capas y capas de sintetizadores y voces alteradas. Todo es liberado con un recubrimiento azucarado y brillante que lo hace demasiado pop para ser real. (Ruge, 2017)

As the journalist accurately points out, the influence of internet culture went beyond the use of memes or notification sounds in songs. What artists in the scene did was analyze and question its logics so much that they became immersed in them to the point that the music catalyzed the sensation of being online. In a time and space where everything moved too quickly to be categorized, and in which people started to feel the effects of input saturation, PC music became a space to reproduce such conditions in order to voice and materialize an anxiety that, though extremely real, was not fully comprehended by most adults. In a context of rapid changes and growing turbocapitalism, PC music became a space for sharing present anxieties about a future that was as exciting as scarily dystopian.

In order to achieve such chaotic and maximalist effects, there is a key element brought up by Cook when interviewed by Joey Levenson. Sharing ideas about his artistic vision, he said "Everything shares the same flat space and can be dragged over or instantly

replaced with something else. In the end, a lot of meaning comes from juxtaposition, the tension between real and fake, hard and soft, loud and quiet, and so on” (Levenson, 2022). In this context of constant digital stimulation, juxtaposition was the only possibility to represent the speed of living.

This fragmentation of temporality that PC music captured musically also appears in contemporary literature. Writer Sally Rooney explored such complexities in her novel *Beautiful world, where are you?* (2021). In a letter exchanged between protagonists Eileen and Alice, the former reflects on the effects of the internet’s sensationalism and the rapidity of trending topics online.

But this sense of the continuous present is no longer a feature of our lives.

The present has become discontinuous. Each day, even each hour of each day, replaces and makes irrelevant the time before, and the events of our lives make sense only in relation to a perpetually updating timeline of news content (Rooney, 2021: 39)

This literary representation of temporal fragmentation demonstrates that the anxieties PC music articulated were part of broader cultural concerns about digital acceleration. The need to be constantly updated and the space that news and novelty have taken in our lives, partly due to the assimilation of social media logics in a neocapitalist setting, which reflects van Dijck’s (2016) analysis of digital platform integration, has made juxtaposition a central element in our experiences, something that PC music already conceptualized in the 2010s. In this manner, artists and producers were able to explore a present that appeared wild and uncharted, yet exciting. Through music experiments they were able to explore the concerns of the new millennium, while also finding comfort in communities online, where they had the opportunity to tune their cyberselves into expressions they would have never been able to materialize in the physical realm. This practice exemplifies what Sterne (2013) calls “format theory”, where technological processes like compression and digital mediation become inseparable from both the production and reception of music. By pushing and questioning boundaries, they evidenced the weakness of the boundaries, both in music and in gender. As Hannah Diamond told Joey Levenson, “it’s funny because when you think about the millennium and all the imagery and the aesthetics around that time, people called that futuristic when actually it was just the present” (2022). PC music was never about the future; it was always about a newly hybridized present.

1.1.5 The death of PC music

2023 was a sad year for PC music fans. After a decade of artist community and representation, the label that A.G. Cook had created announced its closing. With an update on their website, also echoed on their Instagram account, the PC music label sent the following message.

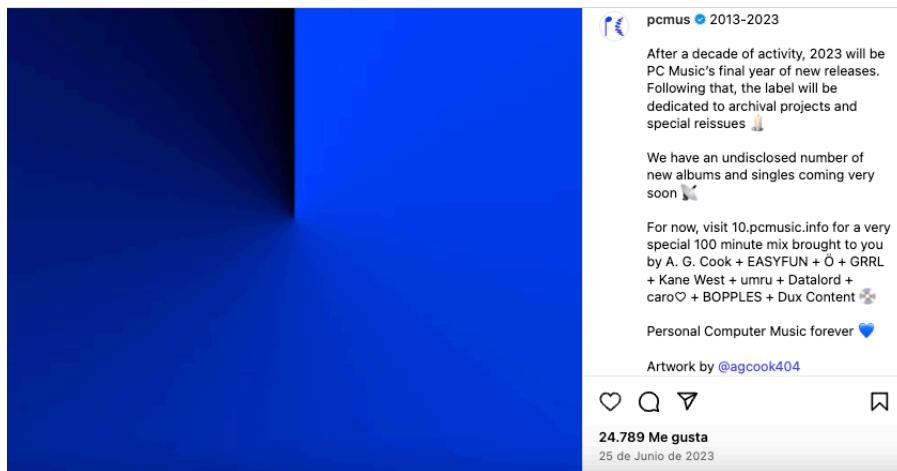


Ilustración 6 Instagram post on PC music's Instagram account, 25/06/2023

Nevertheless, the label's shut down should not have come as a surprise to fans and artists alike. As I have made evident throughout this section, PC music was a faithful account of a present in which linear time was slowly fragmenting, the speed of inputs was increasing and life online was taking shape before the eyes of curious music producers and listeners. Today, over ten years later, such developments are already founded in what we now call our reality, one in which no one can question the legitimacy of the digital realm. Being more conscious than ever that hybridity is our reality, and with an even speedier and more fragmented timeline, users do not need to question how the internet has impacted their lives or how their cyberselves sound anymore. That has all become obvious now. With a new established present come new boundaries to test, something that PC music is not able to do anymore, because it already did its service at the time it was needed. Even more maximalist sounds are taking over and new experimentations with self-expression are taking place in a context where limits are blurrier every day. As I will explore in the following section, hyperpop has appeared as the natural continuation of PC music, able to take questions and push boundaries further than we were able to conceptualize before.

One question remains unanswered which I have not been able to assert until this point. As I suggested in the first pages, PC music intended to reproduce capitalist logics as a way of questioning them through satire and humor. However, were those same logics the ones that took PC music down? The answer is more complex than it seems, and can be summarized through the performance of QT. Back in 2015, A.G. Cook and SOPHIE, joined by Hayden Dunham, collaborated to create a global product by the name of QT. In the form of a net performance, they created the QT character, a cyberbody that could only exist online, who sold the QT energy drink in her song “Hey QT”. This was only the beginning of PC music’s incursion in publicity. Although their intention in this case was to ironize about the use of social media to advertise products in a way that feels closer and more relevant to the public, most of their artists have not been able to avoid participating in this dynamic. As has been mentioned before, SOPHIE’s “Lemonade” (2015) was used for a fast food’s enterprise summer campaign. On the other hand, Charli XCX had signed deals even before officially joining the PC music team, making it impossible for her not to include brands like Beats in her music videos. Moreover, given the metrics-driven nature of social media platforms (Marwick & boyd, 2011), popularity is measured by the number of brand deals they take part in, as it shows that artists are relevant enough and have a big enough community that they have been chosen worthy of advertising.



Ilustración 7 Image of QT created digitally, used as the thumbnail for the "Hey QT" music video

If the intention of PC music was to represent online culture and highlight the changing present of the Internet, they could not escape the capitalist logics that reigned

social media. At the same time, such platforms grew and developed at the same time the scene was active, something that inevitably took artists and producers to incorporate new trends as part of their music and visual explorations. It is at this point that one must wonder to what extents PC music and internet life were intertwined. By the end of the decade, was it possible to see them as separate entities or had capitalism's vampire-like dynamics monopolized the internet spaces so completely that PC music was also ingurgitated? This tension reflects what Fisher (2009) termed 'capitalist realism', where even the most subversive cultural forms eventually find themselves absorbed into the market logics they initially sought to critique. As I have explored in this section, PC music's trajectory exemplifies this dynamic perfectly. While the scene successfully ironized hyperconsumerism through projects like QT and maintained its critical stance, it also found itself operating within capitalist structures through brand partnerships and mainstream collaborations. When artists like Charli XCX achieved mainstream success with projects like *Brat* (2024), PC music had effectively completed its transformation from alternative subculture to commercial enterprise. This mainstream integration arguably signaled the end of the label's subcultural power, as evidenced by its closure in 2023. In all senses, PC music mirrored internet life so completely that it became the soundtrack of The Internet (2013-2023). However, PC music's perhaps most significant legacy lies in its radical contribution to queer identity exploration and hybrid cultural expression, as demonstrated throughout this analysis.

1.2 QUEERING CYBER CHAOS: HYPERPOP AS A SPACE OF SUBVERSION

While PC music captured the experiential reality of an increasingly digitalized world through its unique sonic aesthetics and community-building strategies, another interconnected scene has emerged that both extends and transforms its groundwork. Hyperpop, which gained mainstream recognition when Spotify first published its hyperpop playlist in 2019, has evolved into a particularly significant space for queer expression and identity exploration. Through an analysis of press coverage and autoethnographic observation of the scene in both the UK and Spain, I investigate how hyperpop has developed its own distinct characteristics while building upon the foundation laid by PC music.

Since 2019, when Spotify first posted the hyperpop playlist, there has been an increasing interest in the hyperpop sound and its possibilities as a wider scene. While the artists involved have tried to navigate the consequences of their links to the scene in their artistic identity, both the generalist and musical press have been immersed in a search to find the essence of hyperpop.

Previous research on hyperpop has primarily explored its origins, stylistic characteristics, and its socio-cultural significance within the broader landscape of digital music. Scholars such as Christiana (2021) have examined how streaming platforms like Spotify played a crucial role in creating and controlling the genre through curation, noting that hyperpop emerged as an exaggeration of mainstream pop tropes while maintaining a distinctly different approach to mainstream accessibility. Lucy March (2022) has traced the genre's development through its connections with virtual idol culture, arguing that hyperpop challenges hegemonic notions of gender and sexuality while propping up marginalized identities. March discusses how many higher-profile artists in the scene identify as transgender or gender non-binary, including influential figures like the late SOPHIE, who is widely considered foundational to the genre's development. Julie Ackermann (2024) further contextualizes hyperpop as an ambiguous genre that deliberately immerses itself in digital capitalism's artificiality and technological fetishism, navigating between queer utopian ideals, accelerationism, and post-irony to challenge capitalist culture from within. While these studies provide valuable insights into hyperpop's distinctive characteristics and cultural significance, more specific research needs to be done on the role of online communities and their opportunities for

queer self-exploration. This analysis aligns with Henry Jenkins' (2006) conceptualization of participatory cultures, where members believe their contributions matter and feel a degree of social connection with others, as well as danah boyd's (2014) examination of how digitally networked environments shape identity formation. In order to address this gap, I propose an examination of how hyperpop's hybrid spaces create unique opportunities for identity formation.

In this section of the thesis, I aim to understand how online music scenes function and how they have contributed to creating what Baym (2010) terms a hybrid listening space, environments where digital and physical music experiences converge and transform both cultural production and consumption. I will trace a brief history of hyperpop that takes into consideration all the complexity of the scene and the term's own limitations in describing a phenomenon wider than can be currently described, as it is still developing. In this instance, I will also consider how the scene differs internationally, taking the examples of the UK, with its US influence, and Spain, given that they are the two main spaces I have been able to explore as an observing participant. I will apply methodologies of both digital and physical (auto)ethnography (Hine, 2015; Pink et al., 2016), with a focus on journalism, which I will then contrast with my own experience of the scene in concerts, parties and online communities in different platforms (social media – TikTok, Instagram and Twitter – as well as music listening platforms – Soundcloud, Spotify and Discord). After giving some context on hyperpop and its inner dynamics, I will focus on the analysis of its queerness, which I argue is one of the main characteristics of the scene, in order to understand how and why it has become such a queer-dominant space, especially if compared to other contemporary electronic music and club cultures. Therefore, in this section, I will ask myself what features make it particularly safe and attractive for queer artist and listeners, paying special attention to its hybrid component, which I sustain plays a substantial role in this aspect. This methodological approach – combining digital and physical (auto)ethnography with press analysis – aligns with the broader analytical framework of this thesis, which prioritizes the examination of hybrid spaces where identity formation occurs through both online and offline interactions.

1.2.1 Understanding hyperpop: a brief approximation

It was August 2019 when Spotify surprised listeners by releasing a playlist with a name not many people could decipher. Under the title hyperpop, artists from different

sound groups were mixed, although most were experimenting with electronic mixes and a sound reminiscent of PC music (see previous chapter). Although the original playlist is not available anymore, a big part consisted of the songs from the first 100 Gecs album, which had been released in May 2019. The rest included songs by or reminiscent of artists like Sophie, seen as one of the biggest inspirations in the scene.



Ilustración 8 Spotify's original hyperpop playlist. Image taken from twitter (X) user @flashmemories_

Regarding hyperpop's main characteristic, not much consensus has been found, given it is currently developing and evolving. Moreover, the fact that it gained mainstream recognition from a platform like Spotify, one of the leading streaming services in music consumption, has resulted in many artists trying to find liminal spaces within the sound that allow them to separate themselves from the mainstream conception of hyperpop. While Spotify's 2019 playlist was certainly pivotal in popularizing the term, it's important to recognize that the sound and aesthetic were already developing in underground digital communities prior to this corporate packaging (Christiana, 2021). At the same time, its online presence and references to Internet culture have created a breach with the older public, who, generally, are having trouble understanding and categorizing the sound, as can be seen in most of the articles published to this day. However, after reading and analyzing some of the most popular press publication on hyperpop, I have observed some common ground among the authors, who seem to have found four main aspects of the scene to explain the hyperpop sound. For the purpose of this section, and in order to offer a nuanced yet concentrated perspective of the scene, I have selected three articles written by music journalists, who touch on the topic from different points of view. On one hand, Yalcinkaya's (2023) pessimist point of view, arguing that hyperpop was a short-lived phenomenon. On the other hand, Kornhaber's (2021) fascination with the scene, who delves into the history and development of a sound from a queer personal look. Finally,

Dandridge-Lemco's (2020) recollection of the artist's perspective, who interviews and offers a rather pessimistic interpretation of the creators' experiences with expanding hyperpop beyond Spotify.

Firstly, there is an interest in DIY culture. As all three journalists have identified, the production process is done mostly from home and using cheaper materials than they would have access to in the studio. This has been referred to as a Bedroom Producer, a concept explored by Thompson (2023) in his analysis of creativity and popular music education. As Kornhaber (2021) mentions, "Today, no drum kit is required for musicians to glitch and twitch with terrifying intensity". This idea, though, that new technology is helping democratize the resources to combat elitism in music production can be easily contested if we apply a feminist and class-conscious reading, drawing from work by Wolfe (2020) and Hepworth-Sawyer et al. (2019). Primarily, while it is true that there are recording materials available at lower prices and open programs to mix and produce music, one would still need access to the internet and a somewhat higher budget to acquire the microphone and mixing device. Furthermore, on a logistic level, one cannot produce as easily without a room of one's own – in the literal, but also the feminist sense. Recording vocals or experimenting with sounds often requires space away from household activities for both acoustic and privacy reasons. From a feminist standpoint, one would still need to have access to the basic knowledge of music and music production, which would take significant time to appropriately learn. What's more, this being a question of time, both to learn and to actively create music, we would have to ask ourselves how binary divisions of labor affect time-management. As research by Born and Devine (2015) shows, gender significantly impacts engagement with music production technologies, with male teenagers and young adults conventionally afforded more freedoms and support for using creative technology. Unpaid domestic labor frequently limits the time and energy available for creative pursuits like music production.

Circling back to the question of the DIY culture, it is also important to note the relevance of online platforms, which have contributed in creating different circles and dynamics of music consumption. Apps such as Soundcloud or Discord have given producers, especially young ones, a space to share their creations and listeners have found new spheres in which to access music that they would not reach otherwise. In this regard, Dandridge-Lemco (2020) proposes that "eighty per cent of the current featured songs [in the Spotify hyperpop playlist] are independent releases". Similarly, Yalcinkaya (2023)

highlights hyperpop's deep-rooted connection to online spaces and Internet culture, stating that the scene was "born on Soundcloud via Discord servers and Minecraft channels". As I will explore more in-depth later, hyperpop is highly related to online cultures. This means the main public of the hyperpop scene have grown up in the hybridity of being present in a physical space increasingly impacted by online dynamics, while the internet and its very own culture were developing before their eyes, partly through their very own interactions. Such a phenomenon has allowed what is nowadays known as "chronically online"⁹ people, a group of individuals who have developed their social skills mostly in online communities and, as a result, have delved into the very particular culture of online spaces. This includes memes in all their complexity, but also catchphrases and other cultural products that have heavily impacted their everyday vocabulary and social interactions. Commonly, these people have been singled out and named a variety of derogatory terms, such as "freaks", and have been marginalized by the people who were not part of their online communities, generally called "normies" in online groups. It is, then, easy to imagine how hyperpop has been claimed by these online communities and used to explore the limits of identities in the fluctuant space of hybridity. Connecting with the question of queerness, it does not seem so surprising that a vast majority of artists and listeners of the scene do identify as such, as the logics of the music scene and those of queerness are similar in that they both actively look for an exploration of the self, while reclaiming cultural artifacts that have been used precisely to separate and marginalize them.

Another common topic mentioned by the three journalists regarding the nature of hyperpop is the use of influences, namely what they describe as clashing influences. That, Kornhaber describes, creates a sound that "reflects its era". Part of the difficulty in describing the sound and the scene itself comes from the vast diversity among songs and artistic projects. In trying to decode the sounds of hyperpop, Kornhaber refers to an internet meme that proposes three sonorities branching from hyperpop: "glitchcore,

⁹ The term "chronically online" has been justifiably criticized for its medicalizing approach to internet engagement. Alternative terms like "extremely online" are starting to be used. However, I use the former here specifically to reflect the actual terminology that circulates in these internet communities, maintaining fidelity to how these spaces self-describe.

ketapop (for the disorienting raver drug ketamine), and trans ragewave (because many of the creators are pissed and aren't cis)". As I will delve into further on, all of these terms have one thing in common: high speed and electronic aesthetics. Nonetheless, one of the many characteristics I believe makes hyperpop stand out from other electronic scenes is their use of influences and references. While other popular urban music genres are highly referential within themselves and close scenes, like reggaeton, rap or trap, hyperpop uses pop references to create very specific scenarios in their songs and audiovisual pieces. The figure of the pop diva has transcended here and, as part of internet culture, these divas have been venerated and almost acquired the status of the divinity. How has this happened?, one could wonder. Or even, what purpose does the divinity facet of the pop diva serve here? One of the many answers to those questions lies in the aforementioned text, in which Kornhaber, sharing his very own experience as a queer and closeted teenager, says "for a certain kind of person – say, a queer kid in the early 2000s who spent time on Britney Spears message boards while being bullied by guys who listened to Staind – enjoying pop could be a transgressive move". Hence, we can see once again how hyperpop uses the same logics of queering acts, having at its core the potential and the need to reclaim what we were denied as kids in order to be molded within the limits of patriarchal and cisheterosexual normativity. In a sort of cybernetic poetic justice, artists and listeners alike are able to regain the lost time taken away by queer temporalities (Halberstam, 2005) that deviated our personal development during the formative years. As queer activist Iki Yos Piña Narváez Funes (2021) narrates, "yo me preguntaba ¿quién nos devuelve nuestros tiempos travestis robados?, ¿quién nos devuelve los gestos y los juegos de nuestras infancias desviadas, obligatoriamente heteronormadas?, ¿quién nos devuelve el tiempo de estar juntas entre nosotras con las muñecas partidas" (98).

In this regard, trans activist and political thinker Elizabeth Duval reflects on her own process of identity formation and highlights the role digital environments can play in exploring gender. In *Después de lo trans* (2021), she describes how video games provided her, as a trans girl, with a space to experiment through virtual alter egos that reshaped how others perceived her. Building on the theoretical framework discussed earlier, Duval's analysis of virtual identity formation becomes particularly relevant here, as she demonstrates how gaming environments can function as laboratories for gender experimentation outside normative constraints. In this instance, it is easy to see why Kornhaber coined hyperpop as a sound that reflects an era, a time in which online spaces

are ever more present and have a consistent impact in the physical world, creating a sort of continuous hybrid space in which identity can be remodeled.

This eclectic mixing of influences reflects what I experienced when first being labeled part of the “streaming generation” during a casual conversation with a colleague. As part of the late millennial and early Gen Z generations, I had barely known what it was like to listen to music without an algorithm mediating the experience. Platforms like Spotify changed this listening experience through algorithms that link music based on diverse inputs, creating the non-linear, genre-blending approach that characterizes both my generation's consumption habits and hyperpop's aesthetic philosophy. Seeing as the vast majority of artists are in their teenage years or early adulthood, this algorithmic listening experience directly shapes how hyperpop artists create and how audiences receive their eclectic, referential approach.

Altogether, the results of the algorithm-induced clashing sonority only further confirm another of the characteristics mentioned in the three articles. As Yalcinkaya puts it, hyperpop sounds “maximalist, chaotic and lo-fi”. Understanding, in this context, that ‘lo-fi’ is used as a synonym of ‘low-tech’, the same author specifies that this impression of mayhem stemming from the music is created by “heavily processed vocals give the song a cyborgian quality while metallic percussion adds to the synthetic mood”. In this sense, Kornhaber adds that “what glues together such clashing influences isn't just a sense of musicality (...) but a fascination with amusicality”, referring back to the idea of a mix of music backgrounds that somehow brings artists together under a seemingly over-the-top sound. It is at this point that the words of artist, music journalist and musicologist Marta Movidas come to mind. In a conversation during a conference we both attended in 2024, Marta told me about an exchange she had with Chenta Tsai in the backstage of a music festival in Madrid. There, they told her that they had found a coping mechanism in hyperpop to make sense of the chaotically fast-paced life we see ourselves immersed in as a result of late-stage capitalism and extreme neoliberalism. As we can appreciate, once more, Kornhaber's words on how the scene is a depiction of our present resonate.

In this instance, I find it interesting to introduce Lucy March's study of vocaloids and the case of Hatsune Miku, a completely virtual artist that is brought to virtual life through the interaction of users. In her article, March (2022) talks about an emblematic aesthetic of “virtual future” in hyperpop. As mentioned earlier, Internet culture constitutes

an important foundation in hyperpop, both in sound and visually. This, moreover, is reinforced by using aesthetics that mix very specific aspects of this culture – first-person videos in the style of videoblogs from early 2010s YouTube, for instance – with a more established visual culture reminiscing of science-fiction and cyberpunk films, also used in the vaporwave trend, a visual style that mixed the neon color palette and fantastic imagery of sci-fi with the digital feel of early 2000s internet visuals. This aesthetic integration aligns with Shifman's (2013) concept of meme genres as cultural units that carry both content and form, creating recognizable patterns that serve as critique and community-building tools. Coming back to Yalcinkaya's idea of the cyborgian sound, we can attest that cybernetic imagery is not only at the core of hyperpop's sound, but also visual identity of its artistic projects.



*Ilustración 9 Vaporwave-inspired album cover for *Floral shoppe* (2011), by visual and music artist Macintosh Plus*

Nevertheless, the futuristic virtuality does serve a purpose beyond the pleasure of aesthetics. As March analyzes, hyperpop carries “narratives of sexual and gender liberation”. Likewise, Kornhaber's previously mentioned words also describe a scene occupied mainly by a queer community of artists and listeners. In his own terms, “many of the creators are pissed and aren't cis”. Exploring the centrality of gender and sexuality in the scene, and thinking of my own experience in hyperpop's circles, I have come to think of these spaces as safe for dissident people, a place in which to share experiences with others alike and to find a place of self-exploration without the judgements of

normative people. This reclamation and intensification of pop's queer resonances connects with Hansen's (2018) work on queerness in mainstream pop music, where he examines how pop has historically provided spaces for queer expression even within commercial contexts. In this sense, the concept of utopias becomes interesting, and their explicit link with science-fiction and cyber environments. The queer utopian possibilities that Muñoz (2009) theorizes become tangible in hyperpop's digital spaces, where artists create alternative futures through cybernetic self-representation. While it is clear that hyperpop's hybridity is still linked to capitalist logics, as will be explored later, we can find in the communities built online by the artists the cybernetic possibilities for self-representation that Muñoz envisions as horizons of queer possibility. This, as we are beginning to see, holds the potential to become a queer utopia, and it is up to the artists and to us as active participants to curate the safe spaces for the utopia to come to life.

1.2.2 Dynamics in the scene: UK vs. Spain

Until this point, we have established the parallelisms in working dynamics between queer spaces and the hyperpop scene. Therefore, it is easy to see how both spaces could present significant national differences. For the purpose of the thesis, and to better understand the case studies presented in the next chapter, I have chosen to focus on the UK and Spain scenes. The first, I have been able to experience myself and contrast with academic experts in the field during my research visits to Liverpool (July 2023) and Bristol (July 2024). The latter, I have been following during the four years of developing this thesis, especially focused on the three cases that this dissertation is based on. Following the premise that hyperpop's main target are queer groups, it is not difficult to imagine how national scenes could differ, as experiences of queerness strongly depend on social context. Connecting with my own experience as a queer person, I quickly noticed differences in what I term 'queer hypervigilance' between public spaces in the UK and Barcelona. Though based on my particular experience in urban settings, this observation points to broader patterns that help explain how hyperpop scenes develop differently across national contexts, as experiences of queerness strongly depend on social and political contexts.

One of the first responses that became evident was the different historical backgrounds of the nations, from which the current social setting stem. While the UK has a strong link to popular revolutions, with the fight of workers across the nation as a turning

point in their modern history, Spanish popular movements were deeply impacted by a key historical period: the Francoist dictatorship (1939-1975) and posterior transition. During the fascist regime, any indications of queerness were strongly repressed, resulting in many queer people being assassinated by the Francoist forces during and after the Spanish Civil War (1936-1939). In 1933, the dictator's government passed the Law of Vagrants and Crooks, with the intention of voiding the streets of those people in society that did not represent the values of Spain under the regime, like homeless people or sex workers. In 1954, this law was modified to include queer people. This meant that anyone caught by forces or reported by neighbors engaging in queer acts, such as attending queer bars and parties, showing public displays of affection or simply being recognized by others as living together, were usually sent to mental institutions, where they were tortured and subjected to conversion therapies, or could even end up assassinated.

It is important to note that the UK has its own complex history regarding LGBTQ+ rights, though following a different trajectory. Key moments include the 1957 Wolfenden Report, which recommended the decriminalization of homosexuality (partially implemented in 1967); Section 28 (enacted 1988, repealed 2003), which prohibited the “promotion of homosexuality” by local authorities including schools; and the vibrant yet often underground gay club cultures of the 1980s-90s that emerged as spaces of resistance during the AIDS crisis and Thatcher era. While these histories differ dramatically from Spain's experience under Franco, they similarly shaped how queer spaces and expressions developed. The UK's relatively earlier legal protections may partly explain the different comfort levels in public spaces I observed, though it's crucial to recognize that legislative progress doesn't automatically eliminate social hostility (Weeks, 2016; Cook et al., 2007).

The social heritage this law had, only abolished in 1970, remains to this day, when the overlaying discourse, especially among the older generations, is that one is allowed to be queer as long as that queerness is not shown publicly. Therefore, it is now partly easier to understand why there is a lower percentage of queer couples showing affection in public in Spain. Another consequence of this social scenario are the safe spaces for queer people, which tend to be more hidden and, many times, harder to find. An example of this are precisely hyperpop parties, which happen regularly in the city of Barcelona, but which tend to not be as publicized as other events. Whereas, in other countries, one would be able to find flyers or posters hanging around the city, here, one would find concert advertisements or an invitation to a mainstream, mostly cis-straight dominant

club, like Pacha. In order to find a distinctively queer hyperpop party, we should first be in contact with the local club scene, knowing that Razzmatazz and Sala Apolo are the two main places known for their regular programming of alternative and electronic music. It is then that one would look into their programs and find that Razzmatazz does, in fact, program mostly queer and hyperpop events, as it can be seen from the cybernetic aesthetics and the artist collectives in charge of these, as the club's own publicity does not specify the sound and target of each party. It is to be noted, however, that Razzmatazz is known for their progressive perspective on music and art, and their ongoing commitment to maintaining a safe space in their premises¹⁰. This club, in fact, has seen a recent change in their production, going from hosting mostly techno and old-school electronic music to having a predominantly hyperpop and new-wave electronic sound events. Starting a few years ago, the club, following the capitalist logics of monetary benefit that evidently move an enterprise like this one, saw a higher demand for parties like X, which had a queer target. After some consideration, the club decided to no longer offer three different rooms and instead give more space to queer hyperpop events. Even though this simply demonstrates the fact that the club is driven by neoliberal logics, there is an underlying reality. One that tells us that, beyond the criticism and the questions on whether hyperpop is truly a scene or just sounds created by teenagers at home, something is true and undeniable: it sells, and there is a community of eager queer people needing to give in to these capitalist dynamics in favor of having a space to relate to others alike and to enjoy music that makes sense to them as they make sense of their identities¹¹.

¹⁰ In a casual conversation with Eva Pérez, club producer in Razzmatazz, she shared an anecdote that clearly shows the team's interest in curating a safe space in the club. She explained that, during a period of time, on Friday nights there were three main parties: an old-school techno room, a queer, mainly hyperpop one, and a reggaeton one, separated by building floors. After some time, they came to find that queer attendees had started developing their own strategies when using the restrooms, to access which they had to go through the reggaeton space. In order to avoid potential conflict, users gathered in groups before starting the journey, as they feared walking alone. By closure, there was one main exit used by all three parties to exit the building. Upon seeing their queer-coded and non-normative outfits, the techno and some reggaeton male-dominant groups would confront LGBTQI people, even resulting in some homophobic physical aggressions. After team evaluation, Razzmatazz decided to open a second exit, so that queer party-goers could exit without having to face the rest of the attendees. Although this only indicates a tense scenario we should be critical of, since it only further confirms the impunity of the system with queerphobic situations, it is also a positive reflection of the club's workers, who took the time to understand the issue and ensure a safe journey home for everyone.

¹¹ It is worth mentioning that there are many groups outside of the mainstream that also organize parties and other events that serve as a safe space, like Don't Hit a la Negrx. However, as previously mentioned,

Having established the fact that hyperpop and queerness are profoundly related, we must look at the Spanish scene to find one more divergence with the UK, as it seems that the Spanish press has needed longer time to realize such an assertion. To set a clear example, in early 2023, Amazon music Spain uploaded a short documentary on YouTube that intended to present a general picture of the local hyperpop scene. In it, only two openly queer artists appeared, Rakky Ripper and LVLI. Overall, only one short mention is made to the LGBTQI+ community, in which LVLI explains that queerness is a key point in their creation process and their artistic project. While this single documentary is not comprehensive evidence, it reveals how Spanish mainstream media approaches hyperpop differently, often overlooking the queer centrality that both artists and international press emphasize. Nonetheless, one must wonder what lead to this scenario. Which specific context brought national press to, at least initially, present hyperpop as a space only defined by its sound and production style? A long history of queer repression and masking does shed some light, although I believe there is more to the story. For that, it is important to look back and trace a slight music genealogy to understand what has brought Spanish hyperpop to be interpreted in this light.

In the Spanish case, this means that, although there is a strong hip hop culture, among other urban scenes, even that is somehow connected to the Latin influences. In fact, one of the latest trends that had a massive following to come out of urban styles was trap, which already differed from its north-American origins. One of the many reasons for this divergence comes from its very specific sociopolitical background. While in the US trap houses reflected the reality of African-American people who had known poverty as a result of a system uprooted in a white supremacist society and systemic racial inequality, Spanish issues in the immigration areas are slightly different. With that being said, as often happens with urban scenes in Spain, the leaders of the movement in the eyes of mainstream were all white cis men, whose *musical personae* projected an image of vulnerability through the identification with decayed urban scenarios as a reflection of poverty, and who openly talked about drugs as an aesthetics that helped them portray an

one can only access those if invited by someone who is inside said collective. In this specific context, I believe that, as much as the mainstream represents mostly the negative aspects of capitalism, communities outside the norm also need and deserve to have accessible spaces to enjoy nightlife.

image of the abundance they look forward in the imagery of the self-made man who came from nothing and, thanks to their music, became someone – a rich and successful someone, more specifically¹². In this picture, drugs do not have the same connotation as they did in the US scene, where substance trafficking worked in a completely different system than in Spain, hiding from a legal state that did not resemble the one here. Moreover, trap music originated from trap houses, a concept that, once again, due to core differences in immigration laws and poverty backgrounds, as well as the US urban drug trade, was never replicated in Spain.

One other key aspect in the construction of the trap aesthetics that did not reach the Spanish scene was the centrality of guns in the depiction of violence within the scene. Given the fact that the use of guns is strictly banned in Spain, the aura of criminality was constructed from a different standpoint, standing mainly in the representation of masculinity that brought with it strong misogynistic and homophobic premises. Spanish-language trap lasted for a few years, with its peak during 2018 and 2019, when groups like Chill Mafia and artists like C Tangana saw a spike in popularity. Slowly after, and with the beginning of the COVID pandemic, the scene slowly dissipated, with C Tangana strongly denying any past links to trap to move on to explore folk music, previously high-profile duo Dora Black breaking up and La Vendición Records seeing lower benefits. As a result, artists who were starting to be successful but saw in the scene a desert starting to form, with the subsequent loss in interest that comes once a sound starts to be categorized as old, moved away to other spaces. With the aforementioned influences in Spanish urban music and the power reggaeton has been acquiring here in the last few years, some decided to experiment with a latinized sound in their hip hop and trap. Others decided to soften their projects both in sound and aesthetics and moved to indie pop or punk, like Pimp Flaco, who moved from his artistic duo with his brother, Dora Black, to his current band, Cupido, with whom he created a steady base of listeners. Finally, a group of artists who relied most on the home production aesthetic saw in hyperpop a new scene in which to introduce their sound in a refreshed and more up-to-date manner. This is how Yung

¹² For further detail, see Aguilera (2020).

Beef and Sticky M.A., among others, moved away from being the face of trap to finding their artistic identity in hyperpop.

However, it is worth mentioning the fact that these artists are now slowly moving away from hyperpop and entering other musical spaces opened by cis straight male artists and producers, like Bizarrap, which have allowed them to explore electronic sounds beyond the hyperpop scene. This has led me to ask myself what the reason might be for their interest elsewhere, and while the answer may simply be that they were eager to explore other musical spaces, I still feel the need to refocus on the queer aspect. My belief, therefore, is based on the understanding that hyperpop dynamics work like queer spaces, in that they help individuals explore the limits of identity and reclaim cultural items that we once were denied of. That, as Lucy March (2022) proposes, is also projected on to the music. “Along with challenging traditional notions of genre, hyperpop serves to challenge hegemonic presumptions around the nature of identity” (3). It is this precise aspect, the fact that queerness and its unavoidable push to self-discovery are a core part of the hyperpop creative journey, what has put some of the cis straight trap artists off from this scene.

Coming back to the national differences of the scene and knowing as was previously stated that hyperpop is a highly referential scene and mixes a wide variety of musical influences, it is clear how the Spanish and British scene diverge. But it is also clear why trap artists switching to hyperpop never shocked listeners in any way, as it only felt a natural transition within the urban music scene. Therefore, we will see a strong bond between hip hop, trap and hyperpop in Spain, whereas British hyperpop is more influenced by pop and synth aesthetics. This trap influence is extremely clear in one of Rakki Ripper’s oldest tracks, “Thai food”, released in April of 2020. In my eyes, Rakki’s song is the perfect example of how hyperpop developed in Spanish territory, not only because of the cybernetic yet trap-like aggressive sound, but also in the array of everyday life lyrics depicting the day-to-day of hybrid life and referencing key artists from the 90s and early 2000s. In one of the opening lines, she says “Yo no soy tu ratchet / Yo tengo un aroma kawaii / Ariana ¿quién? / Aquí se baila con Britney Spears / Somos childs of Destiny / Yo no quiero ser trap queen”. These lyrics perfectly show the transition between the trap world and the incoming influence of internet Asian culture with the Kawaii aesthetics reference and the reclaiming of feminine diva figures like Britney Spears or

Destiny's Child versus more contemporary artists like Ariana Grande, who is explicitly downgraded.



Ilustración 10 Rakky Ripper in the "Thai food" music video

We have now seen how the hyperpop scene in Spain derived, partly, from trap, showing, thus, that part of the complexity of the scene's referential aspect sets differences across national borders. However, what other musical influences helped establish a Spanish hyperpop sound? Although these vary from artist to artist, as some are more in contact with the international (mostly UK/US) scene and others have previous experience in urban music production, I believe it is important to mention *bacalao* music and its heritage into Spanish electronic music, arriving to hyperpop. Bacalao music is a branch of electronic dance music that originated in Valencia, Spain, in the 1980s and became the sound of a generation that used parties and nightlife as a way of freeing themselves from routines and looking forward to a democratic future after the repressions of the dictatorship, before the music style was appropriated by fascist groups.

In short, we have established how local and national differences with hyperpop, as with any scene, become present. In this case, because of its highly referential nature, cultural differences become extraordinarily clear. For this reason, Spanish hyperpop differs from the British scene in that it has a heritage of urban music, which has been long established and is extremely predominant in the Spanish music scenery. Trap music has functioned as a preface to hyperpop, as artists have been able to move their projects to

explore the complexities of hybrid realities through their songs. Since hyperpop is closely linked with electronic music, Bacalao heritage has also come through, which, mixed with other influences like the international Sophie or Charli XCX, has helped set the Spanish flair into the scene. It's worth noting that Spain has also been home to important hyperpop-adjacent artists like Venezuela-born, Barcelona-based Arca, whose experimental electronic work has been influential to the scene globally. Similarly, artists like Caroline Polachek have created connections to Spanish culture, as seen in her “Sunset” video (2022) filmed in Barcelona, indicating a complex transatlantic dialogue in hyperpop-adjacent aesthetics. Nevertheless, it is clear that, if hyperpop precisely uplifts the image of the 90s and early 2000s diva as influential figures that impacted their understanding of and love for music, some local divergences will be found. Particularly, groups such as La oreja de Van Gogh, a top-rating project in Spanish 2000s music, are present in the scene, both in lyric or musical references as with remixes, another highly popular variant in the hybrid scene. As an example, artist María Escarmiento, revisits one of their most popular songs, “Puedes contar conmigo”¹³, by covering the piece and increasing the beats per minute in a more electronic aura. However, as we have seen in the brief mention to Rakky Ripper’s song, there are some international artists, mostly English-speaking, that became part of what has been previously pointed out as internet culture, composed of mainstream pop artists. Therefore, artists like Beyoncé, Lady Gaga, Britney Spears or even Miley Cyrus in both her Disney and later eras have been ritualized, in Auslander’s (2021) words, as pop music royalty, and are now referenced for their music, but also for their public appearances. What this means is that not only their music transcended, but their presence in public spaces have been memefied, kept in online spaces as gifs, short, looped videos, stickers or even TikTok sounds that people still lip-sync to years later.

In this regard, though, the memes that have transcended from internet culture to hyperpop are not limited to those of influential pop music figures, as other pop culture figures, like entertainers, have also been used in the scene. This, obviously, helps in

¹³ Original song: <https://www.youtube.com/watch?v=4MB0CmrADaU>. Hyperpop version by María Escarmiento: <https://www.youtube.com/watch?v=dRGivjo5WVI>

creating cross-country differences as well, in which key national pop culture moments may become the center of songs. This localization of meme culture reflects what Shifman (2013) and Wiggins (2019) have identified as the inherently cultural aspects of memes, which carry embedded cultural critique and commentary specific to their contexts. Another example of this is Samantha Hudson's production. Because of their persona and the way they present it, the use of Spanish national culture is key. In her productions, she uses Spanish historical events that have resulted in collective traumatic experiences for LGBTQI+ people to create sarcastic content that allows them to reclaim their space in national history. The song "Por España" – In the name of Spain – (2021) perfectly exemplifies this. In fact, as a result of the song, a TikTok trend was created in which users performed a sarcastic dance routine that was seen by older generations as disrespectful to victims of the Fascist regime. However, what was truly happening was the coming together of a community of people who saw in Samantha's song a vessel to externalize their fears and collective trauma of a homophobia that, to a great extent, stems from the dictatorship, as has been previously stated. Therefore, seeing as memetic and internet culture inherently imply certain national differences, I would argue that, in order to understand Spanish pop culture and memetic history it is key, as in any other country, to understand a history that has deeply impacted us and the way communities are formed.

In this context, I find it interesting to bring up the idea of a delocalized online space, as has been claimed repeatedly since the commercialization of PC devices. There seems to be a general idea around online spaces that there is no sense of locality and that the space is completely empty of location. Contrary to such belief, I resonate with Brophy's (2010) words, with which she contradicts this idea of an internet space in which race, gender, age or nationality seemingly don't matter. In relation with the corporality of the online experience and the prejudices applied from the physical world, she states that "users online are assumed white – and are often assumed male, middle-class, technologically savvy, and on US-based sites, Christian. The seduction of thinking of cyberspace as cyberutopia belies the reality of daily lived experiences outside of cyberspace" (932), therefore showing that there exists a list of personal determinants that also take part in the experience of the online, and that those also play a part on how we interpret our own interactions in those spaces. Expanding on this idea, the author does recognize the attractiveness of such spaces for feminist groups (as that's the focus of her article), explaining that for people who have had difficult experiences of violence against

their bodies for varying reasons related to their identity, the online space comes as an oasis in which they have the potential to not put their personal backgrounds first. However, she contrasts this idea, in the line of the idealized global and delocalized online space with a wider view on the issue. Instead, she proposes the study of hybrid spaces and their liminality, and their potential to bring communities together in a space in which personal determinants are only a part of what we bring forward in a space that allows us to rethink identity in all its facets.

Cyberfeminists should not understand cyberspace as a utopian *replacement* for the spaces of lived experiences, but rather as an *augmentation* of those spaces. These complex interrelations should not be reduced to a bifurcation of online and offline where either is considered entirely separate from and unaffected by the other; rather, the material conditions of the offline world need to remain visible to scholars. (Brophy, 2010: 932)

Following her ideas, we can see how hyperpop has been able to create communities based on their online presence, materialized in a cyberself that allows users to explore their identity beyond binary limits of gender, but also beyond limits of physical corporality, leaning heavily onto cyborg aesthetics that, in varying levels of consciousness, allow us to rethink our genealogies and to establish links with people based on other personal experiences. Based on this, I argue that the hybrid aspect of the hyperpop scene allows us to explore connections and create communities based on shared experiences, allowing us to connect with different people through cultural items that carry with themselves deeply personal episodes that have shaped us. It is through these connections that we can better understand the way our identities have been formed, but that we can also dive into the limits of self and outer expression in order to materialize the divergences that have shaped us and brought us outside the norms and expectations of cisheteropatriarchal western society.

1.2.3 Hybrid spaces and queer possibilities

As we have seen in these pages, hyperpop remains a confusing term for artists, press and academics alike. However, some common ground has been found that allow us to identify the general characteristics of the scene and to understand how its limits are still today being transgressed. DIY culture stands at the heart of hyperpop, emphasizing a sound that is home-made and that rejects musical puritanism. This sound, usually rough, projects a chaotic atmosphere, generated using TATE and an extremely accelerated bpm,

which reflects the whirlwind that late capitalism has inflicted in our lifestyles. This aesthetic approach resonates with what Hesmondhalgh (2019) discusses as the tension between commercial and anti-commercial values in cultural production, where artistic authenticity is often expressed through deliberate rejection of mainstream production standards. Even then, not two hyperpop songs sound the same, a result of its playlist-style birth, but also of the clashing influences that each artist brings to the scene, as it uses a highly referential style both in sound and lyrics. The references, though, are not limited to the musical aspect, as internet culture and memes are an essential part of how the scene has been constructed. Therefore, there is a clear intention of reclaiming not only a space that has been built by late millennials and Gen Zers, first generations to grow up with internet as we know it today, but also cultural artifacts that we have been denied.

In this sense, it has been established how hyperpop shares dynamics with queering acts, in that they use their artistic projects to claim a part of their cultural identity that was considered uncool and shameful. With a vast majority of both artists and listeners who belong to the LGBTQI+ community, this aspect is not strange. In fact, hyperpop and its hybrid model have allowed communities to form in which participants have found space to explore an identity that was not limited by the physical limits of normativity. Instead, they have generated strategies that allowed them to import their experiences in the physical world to be rethought online and, as a consequence, to see and understand themselves through new genealogies of queerness. This context has proven that the liminal space between on and offline, in particular when dissident communities are involved, contain the potential to become queer utopias in which to occupy space without the fears and expectations of western normativity.

This study has followed the line of thought of cyberactivists and other academics that have found in digital spaces the possibility to construct identities beyond all binaries, putting dissidence at the forefront. Drawing from Halberstam's (2011) work on alternative queer temporalities and spaces, we can understand how these hybrid online-offline environments facilitate more fluid expressions of identity. While I am very aware that hyperpop is not a queer-exclusive scene, I do believe that these spaces offer significant potential for people that have not always been understood or recognized, by others, but also by ourselves. This chapter has established the foundation for understanding why online music scenes are especially relevant today, as the licenses of online performance, together with the hybrid strategies to understand our bodies and

identities, can create safe spaces for those of us who have had to hide who we are to survive.

Throughout this chapter, I have explored how PC music and hyperpop emerged as two interconnected hybrid music scenes that blur the boundaries between physical and digital spaces. PC music (2013-2023) captured the experiential reality of an increasingly digitalized world, with artists like Hannah Diamond, SOPHIE, and Charli XCX crafting sonic and visual expressions that challenged mainstream pop conventions while representing the experience of living between online and offline spaces. Through its maximalist aesthetics, ironic humor, and self-reflexive approach to digital culture, this scene reflected the accelerated, fragmented temporality of contemporary existence, providing a framework for understanding hybrid identity in the early 21st century. hyperpop, while building on these foundations, has evolved into a particularly significant space for queer expression and identity exploration. Its DIY ethos, referential approach, and rejection of traditional notions of authenticity create opportunities for reimagining identity beyond normative constraints. The scene's differences across national contexts – as evidenced by the distinctions between UK and Spanish manifestations – demonstrate how these global phenomena acquire local nuances while maintaining their core hybrid character. The complex relationship between digital and physical dimensions in these scenes creates unique possibilities for identity formation and community building. The liminal spaces of hybrid music scenes function as laboratories where dissident identities can experiment with forms of expression that might be restricted in purely physical contexts. As we will see in the following chapters, this framework provides essential context for understanding how specific artists navigate and reshape these spaces, using music and performance to articulate identities that challenge binary categories and normative expectations.

CAPÍTULO 2: ESTUDIOS DE CASO. PRÁCTICAS MUSICALES Y CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES DISIDENTES

En los siguientes apartados propongo un análisis detallado de tres expresiones artísticas surgidas en el contexto de las escenas musicales híbridas estudiadas en el capítulo anterior y sus interacciones con las identidades queer. Para ello, me centraré en los tres casos de estudio de esta tesis, que ponen de manifiesto la complejidad de las identidades no binarias en estos espacios. En primer lugar, examinaré la presencia y el impacto de la artista y activista Samantha Hudson en la plataforma TikTok, explorando cómo su canción “Por España” se ha convertido en un fenómeno viral que articula resistencia política y performatividad queer en entornos digitales. Seguidamente, analizaré la obra de Luna Ki, artista disidente que emplea las tecnologías de producción vocal como herramienta para la exploración y expresión de identidades que transcinden el binarismo de género, convirtiendo su voz en un espacio queer donde las categorías binarias se desdibujan. Finalmente, abordaré el trabajo de Putochinomaricón, referente de las escenas PC music y hyperpop nacionales, quien mediante estrategias sonoras y corporales propone una reescritura del sujeto que desafía las normas hegemónicas de género.

A través de estos tres casos, pretendo dilucidar las diversas maneras en que personas no binarias articulan sus identidades en entornos híbridos, construyendo espacios de resistencia y autoexploración desde los márgenes. Asimismo, analizaré cómo estas expresiones artísticas contribuyen a desestabilizar las concepciones normativas del género, creando nuevos lenguajes que permiten reimaginar futuros más allá del modelo binario occidental.

2.1 RAP AL CAUDILLO: SUBVERSIÓN QUEER DEL IMAGINARIO NACIONAL EN TIKTOK

Como hemos visto en capítulos previos, las redes sociales han supuesto un cambio fundamental en nuestras formas de interacción, creando nuevos espacios para conectar con otros usuarios. Así, mientras la mayoría de plataformas comparten herramientas similares, TikTok destaca por su innovador sistema de “sonidos”. Estos funcionan de manera parecida a los hashtags: al pulsar sobre el título del audio bajo un vídeo, accedemos a una página que recopila todas las creaciones que utilizan ese mismo archivo sonoro. Este mecanismo ha generado dinámicas inéditas de viralidad y ha abierto vías para conectar con personas con quienes compartimos gustos o experiencias. Como afirma la propia plataforma, “sound is the universal language of TikTok that sparks global trends, inspires endless creativity, and unifies communities around the world” (TikTok, 2019). En esta línea, Medina Serrano et al. añaden que “for many videos, the music serves as part of a dance routine, a lip-syncing battle, or as the backdrop for a comedy skit. However, sound can also function as a story builder and can be used to deliver a precise message” (Medina Serrano et al., 2020: 258). De esta forma, las tendencias o *trends* en TikTok nacen cuando un 'sonido' se asocia a un tipo específico de contenido, que puede ir desde coreografías hasta la representación de situaciones particulares que permiten compartir historias personales sobre una temática.

A diferencia de los hashtags, que suelen apuntar a temas más o menos específicos dependiendo de lo amplio que sea el término propuesto, los sonidos tienen la capacidad de atraer comunidades diversas y hacer confluir a distintos grupos bajo un mismo pretexto. Cada comunidad adapta la narrativa y performatividad del vídeo según sus propios códigos y experiencias. Cuando este contenido alcanza un nivel significativo de popularidad, medido por la interacción mediante comentarios, ‘me gustas’ y compartidos, se considera que ha generado un “*trend*”. Gracias al algoritmo, estas tendencias resultan fundamentales en la formación de comunidades online que no se basan únicamente en un artista o producto, como suele ocurrir en Instagram. Por el contrario, los colectivos en TikTok se construyen alrededor de diversos referentes que permiten crear una cultura compartida. Para facilitar este proceso, el algoritmo se apoya en otra herramienta esencial: la interfaz “Para Ti”, convertida en espacio clave de la experiencia en la plataforma. Como observa Herrman en su artículo para el *New York Times* (2019), “the most obvious clue is right there when you open the app: the first thing you see isn’t a feed of your

friends, but a page called ‘For You.’ It’s an algorithmic feed based on videos you’ve interacted with, or even just watched.”. Asimismo, analizando la relación entre esta interfaz y las comunidades de la aplicación, Messner afirma que:

This algorithmic curation centers the purpose and function of TikTok around the individual user’s consumption of content. This contributes to a broader phenomenon on the For You page: the formation of online communities, or “sides,” of TikTok. There are many different types of communities on TikTok, each centered around a topic, and each encompassing a wide variety of characteristics that are particular to themselves. These communities produce and share content that is unique to their own experiences. This content includes the medium of sound. (Messner, 2022: 12)

Dunja Nešović comparte en un artículo su experiencia en TikTok como mujer queer, narrando su descubrimiento de la comunidad lesbica en la plataforma:

The re-using of the sounds encourages lip-synching, which affirms the norm of performance on the platform. Moreover, it also allows for the proliferation of memetic content, which in turn affirms the cultural and social context of the content creators and consumers. As the sounds can be re-used by a multitude of users, they become a social, or a vernacular affordance, since in some cases certain sounds reflect specific ideas or identity communities on TikTok that appropriate those sounds for individual and cultural expression. (Nešović, 2021)

Como señala la autora, TikTok alberga múltiples comunidades formadas en torno al contenido que comparten sus usuarios. Estas pueden ser más o menos estables según sus elementos en común. Por ejemplo, un grupo de usuarios que siguió los detalles del submarino desaparecido durante su expedición al Titanic en 2023 constituyó una comunidad efímera que existió durante la semana que duró la búsqueda, hasta que el caso perdió impacto mediático. Sin embargo, la comunidad previamente unida por su interés en el Titanic representa una unidad más estable, pues existía antes del incidente y continúa después. Este espacio, conocido como TitanicTok, ejemplifica la convención de nombrar comunidades uniendo el sufijo ‘-tok’ al tema que las cohesiona, práctica común en entornos populares como BookTok o QueerTok. Es evidente que la naturaleza cambiante de los espacios virtuales se refleja en el funcionamiento de la plataforma, haciendo que sus comunidades varíen ampliamente en contenido y sean más volátiles. No obstante, estas dinámicas relativas a la velocidad no son exclusivas de TikTok, sino que aparecen en otras aplicaciones (Bermúdez, 2023). La mayoría de creadores, además, producen

contenido para otras plataformas como Instagram o YouTube, compartidos a través de perfiles personales habitualmente enlazados a sus cuentas de TikTok, lo que les permite estabilizar sus comunidades de seguidores. Lo interesante en este contexto es precisamente cómo se construyen las narrativas en una aplicación que prioriza el contenido audiovisual y se nutre de la novedad constante. Como describe el artista y cómico Bo Burnham en su canción “Welcome to the Internet” [bienvenidos a internet] (2021): “¿Podría ofrecerle todo, todo el tiempo? / Un poquito de todo / Todo el tiempo / La apatía es una tragedia / Y el aburrimiento un crimen / Absolutamente todo / Todo el tiempo”¹⁴.

Para abordar esta cuestión, me centraré en el espacio creado por la comunidad LGTBIQ+ en TikTok España, también conocida como QueerTok. En el territorio nacional, esta se presenta como un espacio diverso donde el activismo destaca especialmente, surgido principalmente como respuesta al crecimiento exponencial del contenido tránsfobo compartido por grupos conservadores en la misma aplicación, desde comunidades de feministas transexcluyentes que focalizan su odio en creadores trans, hasta *streamers* que replican fórmulas homófobas ante sus millones de seguidores. Una de las figuras más relevantes del activismo queer en el panorama cultural español es Samantha Hudson, artista multidisciplinar conocida en redes por su contenido absurdo y satírico. Su presencia en diferentes espacios televisivos mainstream, desde programas de debate hasta concursos como *Masterchef celebrity*, la ha convertido en una de las escasas representaciones de identidades no binarias en los medios españoles. Este hecho, junto a su característico tono simultáneamente cómico e incisivo, explica por qué muchas de sus declaraciones se han viralizado en los entornos digitales queer del país, convirtiéndola en una de las principales voces de los *trends* de esta comunidad en TikTok. En este sentido, una de sus propuestas artísticas alcanzó un éxito notable entre las personas LGTBIQ+ dentro y fuera de las redes: la canción “Por España”, de su álbum *Liquidación total* (2021). Este tema será el centro de mi análisis sobre el impacto de figuras como Samantha en las comunidades virtuales, especialmente en TikTok.

¹⁴ “Could I interest you in everything? All of the time / A little bit of everything / All of the time / Apathy's a tragedy / And boredom is a crime / Anything and everything / All of the time.”

2.1.1 “Por España”: antecedentes culturales del nuevo himno queer

Compuesta por Papá Topo para la banda sonora de la película */Corten!* y publicada el 12 de octubre de 2021, el sencillo “Por España” se convirtió rápidamente en un *hit* en los espacios queer, dado su tono crítico y reivindicativo, así como su uso del imaginario castizo. Prueba de ello es el hecho de que varias performers drag usaran la canción en sus actuaciones el mismo día del lanzamiento. En el bar Candy Darling de Barcelona, tuve la oportunidad de presenciar el espectáculo de la artista Jourdan McDaniel, quien presentó un *playback* del tema de Hudson durante el cual mostró una pancarta con el texto “paguen la deuda colonial”. Otros ejemplos de la popularidad de la canción son los comentarios del videoclip, publicado en el canal de Youtube de la artista el mismo día del estreno. Le usuaria @angelasegura1099 dice “Esto no es una canción, es un manifiestoo. Que suerte tenemos de tener una mente así. Eres maravillosa(LL)” (publicado en 2022).

No es casualidad que la artista escogiera precisamente el 12 de octubre, día de la Hispanidad, una celebración asociada a los valores del régimen franquista y todavía apoyada por grupos nacionales católicos y partidos políticos conservadores. El día de la Hispanidad es una festividad en la que el país celebra abiertamente la llegada de Cristóbal Colón al continente americano, manteniendo vivo el recuerdo de un pasado colonial del que no nos hemos deshecho completamente nunca. Esta fecha ha sido utilizada históricamente por grupos y partidos extremistas como pretexto para exhibir públicamente símbolos fascistas y anticonstitucionales bajo la premisa de celebrar el día de la Hispanidad. David Marcilhacy explica que “el concepto de Hispanidad tuvo una excepcional capacidad asimiladora, que le permitió aglutinar y articular valores dispares que constituían todos el fondo ideológico del régimen franquista: a lo largo de la dictadura, fue el mejor soporte de un culto nacionalista que celebraba justamente la Patria, la Nación, la Raza, el Imperio y el Catolicismo, ingredientes todos del nacionalcatolicismo” (2014: 100). Este contexto ha generado un clima de tensión en el que grupos de activistas anti-racistas usan sus plataformas y organizan manifestaciones cada año para denunciar la realidad de los vínculos coloniales, su devastación pasada y la situación de neocolonialismo que España ejerce todavía sobre el territorio ocupado. Esther Mayoko Ortega escribe en un artículo para *Pikara magazine* “¿Y el Reino de España? Claramente solo se puede entender así (como blanco) a través de una narración que ha negado e ignorado la operación de homogeneización e ‘higiene racial’ ejecutada a

partir de 1492 en la península.” (2020) Además, añade que “Para la población negra o afrodescendiente se reservó el borrado sistemático de la presencia de nuestros cuerpos que, además, delataban la implicación del Reino de España en el comercio de personas africanas, en su secuestro y esclavización desde comienzos del siglo XVI.” (ibid.)

El concepto de Hispanidad, vinculado a esa idea de identidad nacional, es precisamente el foco de la crítica en la canción, ya que sus defensores lo siguen utilizando para establecer jerarquías sociales de españolismo según la adherencia a los valores tradicionales y conservadores del régimen. A través de una letra compleja y cargada de sátira, repleta de referencias a la historia nacional, la artista reclama los símbolos de la tradición apropiados por grupos fascistas, como la música folclórica. Además, Hudson reivindica la identidad nacional que se le ha negado a ella y otras personas del colectivo LGTBIQ+. Al respecto, Ion Goikoetxea resalta en su estudio del videoclip la intención de criticar las nociones ultraderechistas del patriotismo español resumiendo las palabras de la artista en una entrevista previa al lanzamiento de la canción:

Tomó como eje las políticas de identidad, en concreto las estrategias políticas de identidad española llevadas a cabo por partidos de ultraderecha y neofascistas que apelan a un sentimiento patriótico, a un sentimiento de que todo el mundo pertenece a un mismo territorio, pero que al mismo tiempo fijan unos puntos que determinan quién no es un patriota o un español de verdad: las feministas, el colectivo LGTB, los de izquierdas... Por lo tanto, denuncia que estas identidades españolas son muy excluyentes, ya que dejan de lado muchos españoles al no cumplir con un canon normativo establecido. (Goikoetxea, 2022: 15)

Esta crítica está presente a lo largo de todo el videoclip, del cual podemos extraer fotogramas clave que plasman a la perfección la realidad de los valores ultraconservadores en España. La primera imagen se muestra en la figura 1, en la que podemos ver a Samantha rodeada de un grupo de drag queens. Las cuatro - de izquierda a derecha, Gad Yola, Hornella Góngora, Sergio Satanassa, y Venedita Von Däsh - son artistas conocidas en España y presentan imágenes diversas del drag y de la feminidad. Sin embargo, me parece importante resaltar aquí la figura de Gad Yola, que aparece en la imagen con un vestido de lunares amarillo por encima de una camiseta en la que se lee la palabra ‘castiza’. Este término, usado en tiempos coloniales para referirse al hijo de una persona nacida en España y una persona ‘mestiza’, o de orígenes mezclados, se usa actualmente para designar lo puro en un sentido nacionalista. Entonces, se hace evidente

que su aparición en esta escena se presenta como un reclamo de su identidad nacional, pues ella también es ciudadana española, pese a las amenazas y ataques racistas que recibe diariamente.



Ilustración 11 Samantha Hudson acompañada de Gad Yola, Hornella Góngora, Sergio Satanassa y Venedita Von Däsh en el videoclip de "Por España"

Siguiendo a esta escena, Samantha y sus compañeras entran en un espacio que recrea el bar Don Pepe, conocido por su decoración con símbolos franquistas, como la bandera pre-constitucional o fotografías del dictador Francisco Franco. Es entonces cuando, tras ser reconocidas por los consumidores del establecimiento, estalla la pelea entre las protagonistas del video y los hombres que aparecen en el recinto. Este hecho es, nuevamente, significativo, ya que el hecho de que personas disidentes - específicamente drag queens - sean las que están recibiendo el dolor en este escenario alude claramente a una reivindicación de su pertenencia a la sociedad española, a pesar de ser marginalizadas y ser el blanco de ataques constantes. En este sentido, la aproximación de Judith Butler a las prácticas drag resulta especialmente relevante. Como hemos visto, para le autore el drag no es simplemente una imitación o copia de género, sino una performance que revela el carácter construido y performativo de todas las identidades de género. De este modo, la presencia de las drag queens en un espacio marcadamente franquista y tradicionalista representa una subversión doble. Por un lado, desestabiliza las nociones rígidas de masculinidad y feminidad que el régimen franquista promovía, y por otro, confronta directamente los legados del autoritarismo que intentó erradicar las expresiones de género no normativas. Así, el acto de ocupar físicamente este espacio y recibir violencia en él no

es solo uno de resistencia, sino que también conforma lo que Butler llamaría una “resignificación” del espacio social español, reclamando visibilidad y reconocimiento dentro de una narrativa nacional que históricamente las ha excluido. Para le autore, estas confrontaciones performativas tienen el potencial de desplazar las normas opresivas y ampliar el campo de lo que se considera una vida viable y digna de protección. El dolor experimentado por las drag queens en este contexto no es solo representativo de su marginalización, sino también una forma de intervención política que cuestiona quién tiene derecho a aparecer y ser reconocido en el espacio público español (Butler, 1993).

Mientras sucede esta escena, la lirica del estribillo pide, en un juego brillante de ironía, que se le inflija esa violencia. “Ay, por España / Hazme sufrir por España / Dame dolor por España / Dame caña por España / Dame martirio / Con un dolor desmedido / A mí, a los de mi calaña / Danos caña por España”, grita la artista en el estribillo. En esta instancia, el dolor es recibido en el nombre de España, evocando la idea de la transmutación del dolor. Según esta dinámica, solo aquellas personas que consigan soportar el sufrimiento y seguir adelante serán dignas de reclamar la identidad nacional, pues dieron su cuerpo por la patria, aludiendo a las lógicas judeocristianas del nacionalismo conservativo. Sin embargo, en este caso, como se ha mencionado, son precisamente las personas de los márgenes, aquellas a las que insultan y rechazan en su idea de Patria, las que están poniendo el cuerpo por ella. Así pues, Samantha y sus compañeras se convierten en el mártir, la figura que contiene el sufrimiento, el culto al dolor en el catolicismo. Es más, el dolor está claramente erotizado en las imágenes del vídeo, así como en la letra de la canción, que representa abiertamente una tensión sexual entre los fascistas que se describen y las personas queer a quienes tanto rechazan – “soy la bujarra con la que sueñas tú”¹⁵.

¹⁵ Aunque, en este caso, la frase se usa de manera irónica, el argumento de que los hombres homófobos y de ideologías extremistas son, en realidad, homosexuales reprimidos ha generado gran polémica dentro del colectivo LGTBIQ+ durante los últimos años. Si bien es cierto que se dan casos en los que una persona replica el odio hacia el colectivo al que pertenece para, de esta manera, no ser marginalizado ni expulsado de sus círculos conservadores, es cierto que intervienen las mismas lógicas de señalamiento de la identidad gay como algo negativo en este pensamiento. Es decir, no solamente se está asumiendo una identidad sexual, en contra de las reivindicaciones de gran parte del colectivo y los activismos queer, sino que también se está relacionando una actitud negativa y rechaza a través del señalamiento de esta misma identidad sexual. Por tanto, esta frase aparentemente inocente está replicando, de manera inintencionada, las lógicas excluyentes que pretende denunciar.

En este sentido, un ejemplo significativo es el concierto que ofreció la artista en Barcelona el 25/11/2023, en la sala Razzmatazz, al que pude asistir. Durante la actuación de “Por España”, la artista se acercó a la plataforma cuadrada que sobresalía del escenario, quedando en medio de la pista donde estaba el público. Desde ese espacio, y completamente sola en el escenario, Hudson puso su mano sobre el pecho como una deportista que escucha el himno nacional en señal de respeto durante todo el estribillo, que el público cantaba con especial entusiasmo. De este modo, refuerza esa posición de mártir que reclama su pertinencia a la nación.

Además, ampliando el último verso mencionado, la artista canta “soy un tabú, un maricón judeo-masón belcebú / una fulana, una bruja vudú”, reproduciendo algunos de los insultos y estereotipos que se usan por parte de los discursos anti-LGTBIQ+. En el vídeo, la artista aparece en una posición de fuerza, que demuestra que no tiene miedo a los fascistas a los que se enfrenta. En el concierto del 26/02/2022 al que también pude asistir, en la sala Razzmatazz, algo interesante sucedió durante estos versos. La artista comenzó la canción en posición de marcha militar, haciendo un saludo con la mano en la cabeza. Sin embargo, justo al pronunciar esas frases, su expresión corporal cambió, pasando a un baile más libre y desordenado. De este modo, se desprendía de su cuerpo una cierta sensación de deshumanización, cercana a la idea de lo monstruoso como espacio de representación de los márgenes de Preciado (2020), que retomaré en más profundidad en el siguiente apartado. Esta misma performance de lo monstruoso la mantuvo en el espectáculo de 2023, pero hizo de dicha gestualidad la totalidad de su performance, convirtiéndose plenamente en ese ente monstruoso a lo largo de toda la canción, una clara declaración de intenciones que subraya el discurso crítico del que hablábamos antes.

Asimismo, en el concierto de 2023, otro momento destacó por su fuerza crítica. También durante la escena del bar franquista, Samantha vuelve a cantar el estribillo en una voz notablemente distorsionada y ralentizada. En el videoclip, esta decisión estilística en la producción se justifica en una imagen en la que la artista es agredida por uno de los asistentes fascistas del bar, que le sumerge forzosamente la cabeza en un barreño con agua. Sin embargo, Samantha no deja de cantar en ningún momento, bien que su voz quede completamente ahogada y, por ende, distorsionada. En consecuencia, la artista manda un feroz mensaje a esos sectores conservadores que sostienen el discurso

hegemónico a expensas de la marginalización y violencia recibida por los grupos disidentes.



Ilustración 12 Imágenes del videoclip de "Por España" de Samantha Hudson

Este mismo mensaje de resiliencia y resistencia es reproducido en el concierto, en el que aprovechó este momento de la canción, que sonaba de fondo, para gritar a través del micrófono “para mis tías mari/bi/bolleras, para mis locas, para mis neurodivergentes, para mis pobres y proletarias, para las que estamos jodidas, para las migrantes, para las ilegalizadas, para las [ininteligible], que sepan que cuanto más griten, más respuesta habrá por nuestra parte”. De tal modo, Hudson se sitúa en el centro de las luchas contra la hegemonía y demuestra, una vez más, su compromiso no solo con la comunidad LGTBIQ+ sino con todas las luchas sociales que cuestionan la jerarquía de poderes occidental. Así, al igual que en el videoclip, la artista demuestra que la violencia no será suficiente para silenciarla - y silenciarnos, por extensión -, y que parte de su resistencia a los sistemas de opresión consiste en poner el cuerpo a favor de las compañeras.

Retomando la erotización del dolor, la tensión sexual se concentra especialmente sobre la figura del dictador, proponiendo múltiples imágenes en las que la artista aparece junto a él en un contexto íntimo. Encontramos un ejemplo de ello en el siguiente

fotograma, en el que Samantha aparece vestida en un traje flamenco, asociado a la idea de tradición nacional, combinado con un tocado inspirado en las banderillas de los toreros, con la bandera de España.



Ilustración 13 Samantha Hudson en el videoclip de "Por España"

Esta imagen resulta particularmente impactante, ya que la artista evoca un escenario en el que se encuentra a solas con Franco mientras le ofrece un espectáculo privado con un tono insinuador. Además, la letra que suena durante esta escena es una reinterpretación del rezo “cuatro esquinitas”, que se suele enseñar a los infantes antes de acostarse. En la canción de Hudson, el verso dice “Cuatro esquinitas hay en mi cama / cuatro angelitos que me la guardan / cuatro barrotes en mi ventana / y yo te espero a cuatro patas”, sobre una instrumental de copla. Como se puede observar, Hudson hace una declaración directa mediante el uso de símbolos tradicionales, tanto en la vestimenta como en la elección musical, mientras que seduce al dictador y él la observa con una cierta expresión de deseo. Sin embargo, es la artista la que ocupa la posición de poder en este caso, usando la cola del vestido como si fuera una capa de torera, adoptando así el rol de control frente al espectador, en este caso Franco (Goikoetxea, 2022: 23). Después de este momento íntimo, el vídeo corta esta escena y la canción presenta un interludio para el baile con ritmos electrónicos que recuerdan a la tradición del bacalao española. Ello es significativo, pues, aunque a día de hoy suele romantizarse como una escena musical relativamente progresista, no siempre fue así. Nacida en Valencia en la década de los 80, la ruta del bacalao nació para ofrecer la banda sonora de una generación que

usó las fiestas como herramienta de liberación de las rutinas impuestas y una oportunidad de mirar hacia adelante a un futuro democrático después de las represiones de la dictadura. Ahora bien, como explica Gianni Ginesi (2013) en su estudio de la escena, esta llegó a ser apropiada y usada por grupos abiertamente nazis, convirtiendo un fenómeno que ya de por si obedecía a lógicas cisheteropatriarcales en un espacio no seguro para personas disidentes.

La culminación de esta escena devuelve el vídeo a la actuación privada de la artista al dictador. Allí, se nos ofrece otra poderosa instancia de cómo la artista utiliza la ironía para denunciar los valores anti-LGTBIQ+ sostenidos por el régimen y heredados por los partidos conservadores y los grupos neofascistas. Como se muestra en la siguiente imagen, Samantha dispara al dictador en una escena de cierta justicia poética después de cantarle “Contra la pared, ven, fusílame / Por España, papi, déjame bien guapi / Déjame coqueta en una cuneta”.



Ilustración 14 Samantha Hudson junto al dictador en el videoclip de "Por España"

Cabe recordar que, durante la guerra civil que precedió la dictadura franquista, miles de ejecuciones tuvieron lugar a lo largo de todo el territorio. Estos fueron centrados sobre las personas que no se adhirieron a los mandatos marcados por los valores del régimen y, entre ellas, destaca el foco en las personas disidentes. Además, estos cuerpos fueron enterrados en fosos, de los cuales muchos siguen sin estar localizados hoy, conteniendo miles de cuerpos que las familias no han logrado recuperar, dejando así heridas abiertas. En este sentido, la ley de Vagos y Maleantes jugó también un papel fundamental en la persecución de las personas LGTBIQ+ en España. Como hemos visto

anteriormente, la ley, aprobada en 1933, fue un esfuerzo más por controlar – y, consecuentemente, perseguir – principalmente a ciudadanos sin hogar y migrantes, así como otras personas que ocuparan el espacio público disrupiendo con el orden franquista. Esta fue modificada en 1954 por el gobierno del régimen para incluir abiertamente a las personas queer, que se enfrentaban a hasta cinco años en instituciones médicas, donde recibirían terapias de conversión y otras formas de tortura psicológica y corporal, o incluso cárcel. Dicha ley no fue completamente abolida hasta 1995. De este modo, el hecho de que Samantha, una persona abiertamente no binaria, vestida en un traje tradicional, ejecute a Franco manda un claro mensaje de rechazo a un régimen que se mantiene vivo en nuestras políticas y ambiente social, pero también representa la rabia de muchas ciudadanas que sienten que no pertenecen a la identidad nacional, ya que no se les ha permitido existir visiblemente en una historia marcada por la represión.

Estos versos en los que la artista pide el disparo al dictador, con el sonido del tiro posterior, es precisamente uno de los momentos más intensos de la actuación en directo, tanto por parte de Hudson como del público. En los dos conciertos a los que he podido asistir, tanto el del 2023 como también el del 26/02/2022, Samantha puso especial énfasis en dichos versos, durante los cuales se acentuaron los golpes instrumentales que suenan entre cada línea, y el disparo sonó especialmente fuerte, generando un momento de completo silencio acto seguido. En 2022, este silencio fue acompañado de la caída de la artista, que se desplomó deliberadamente como si acabara de recibir ella misma el disparo. Esta interpretación, aunque difiere del videoclip donde ella mantiene el poder y mata al dictador, no contradice el mensaje original. Al contrario, refuerza la crítica a favor de la memoria histórica, denunciando cómo la persecución y asesinato de personas LGTBIQ+ durante la guerra y la dictadura ha dejado un legado de profunda homofobia y transfobia que persiste en nuestra sociedad actual. Asimismo, en el concierto de 2023, ocurrió algo parecido. No obstante, la magnitud de esta denuncia es ampliada por un aspecto visual y vivencial. Justamente después de que la artista cante “déjame coqueta / en una cuneta” con el coro de gritos eufóricos del público, el sonido del disparo es complementado por una explosión de confeti blanco que cubre toda la pista, dejando al público prácticamente enterrado bajo una manta de papel. Por tanto, esta denuncia que mencionaba se hace extensiva a los asistentes, que forman parte de la performance al verse impregnados del cuerpo fusilado de la artista.

Una última imagen del videoclip sobresale por su calidad crítica y conmovedora, como se muestra en la siguiente ilustración.



Ilustración 15 Samantha Hudson en la escena final de videoclip de "Por España"

Después de que Hudson haya disparado al dictador, empieza a sonar una sevillana mientras aparece esta última escena, que constituye, a mi parecer, una representación impecable de la situación sociopolítica actual de España. En el fondo, el aparcamiento que apareció durante la escena bacalao es el escenario de una pelea brutal entre todos los personajes que han ido apareciendo a lo largo del vídeo: el grupo de drag queens, los hombres del bar fascista, los asistentes a la fiesta-botellón y el dictador. Hudson aparece luciendo unas pezoneras en forma del toro de Osborne, un símbolo apropiado por grupos fascistas nacionales, conjuntados con un tanga y unos tacones altos. También lleva una bandera republicana, símbolo de la resistencia contra el régimen franquista y el neofascismo, imitando la acción de un torero. Manteniendo el contacto visual con la cámara, Samantha se acerca a Franco y le tira la bandera en la cara, mientras canta "Mira, Paco, qué calibre / Ay, una, grande y libre", una clara referencia fálica que mantiene la tensión sensual a la que me he referido previamente usada para parafrasear uno de los lemas del régimen que se han recogido actualmente como propaganda para el proyecto de retornar España a esa nación que, bajo el mando del dictador, sostuvo orgullosamente el vínculo colonial, con valores ultraconservadores y católicos (Una, Grande y Libre). Además, el bullicio que deja atrás la artista en esta escena es, como he mencionado, un reflejo de las tendencias sociales y políticas actuales. Las fuerzas militares aparecen como

una amenaza para las personas trans y otras disidencias, al igual que lo hacen el grupo de hombres y mujeres cis que sostienen el poster con el conocido lema del grupo Hazte Oír “Los niños tiene pene. Las niñas tienen vulva”, con el que varias feministas trans-excluyentes se alinearon políticamente. Esto sucede en un contexto en el que este movimiento supuestamente feminista se hace cada vez más notorio en España, en parte como reacción a la propuesta de ley trans impulsada por el gobierno socialista de la mano de Podemos, que pretendía garantizar derechos fundamentales a menores trans y que propuso nuevos procesos burocráticos para des-medicalizar las transiciones¹⁶. Finalmente, si bien la propuesta original experimentó modificaciones sustanciales debido a la postura restrictiva del grupo socialista, elementos fundamentales fueron incorporados en la Ley para la igualdad real y efectiva de las personas trans, promulgada en febrero de 2023 bajo el impulso del Ministerio de Igualdad entonces dirigido por Unidas Podemos. Esta normativa estableció la autodeterminación de género sin requisitos médicos previos, prohibió las terapias de conversión e implementó medidas contra la discriminación del colectivo LGTBIQ+, constituyendo un hito legislativo en el reconocimiento de derechos en España.

A la luz de este contexto, Hudson se consolida como símbolo de resistencia al final del videoclip. La última imagen que vemos es su mirada intensa hacia cámara justo antes de que aparezcan los créditos mientras se oye su risa inconfundible. Esta elección, de nuevo, no es ninguna coincidencia. Como hemos visto, el tono de la canción juega con la sátira en todo momento, aunque con un mensaje verdaderamente poderoso. No resulta casual, por tanto, que sea precisamente una persona trans actuando en drag quien articule esta crítica desde lo artístico. La performance drag, frecuentemente percibida desde miradas externas como mero entretenimiento confinado al territorio de la ficción y desprovisto de seriedad, le permite a Hudson desplegar un mensaje subversivo aprovechando precisamente esa aparente ligereza que el público general atribuye al formato. De este modo, una drag queen, o travesti, como se autodenomina Hudson, puede usar una licencia performativa para mandar un mensaje subversivo¹⁷. Es justamente la

¹⁶ Para más información, ver playz (2021, 10 febrero).

¹⁷ Extraído de una conversación con Teresa López Castilla durante un seminario privado. Para más información acerca de su trabajo sobre identidades queer, ver López Castilla (2023).

posición de Hudson como mártir y profeta, así como la reclamación de espacio dentro del imaginario nacional, que han hecho de esta canción un himno LGTBIQ+ y un producto catártico. El hecho de que la respuesta de la audiencia en los conciertos y discotecas queer cuando suena la canción sea un canto colectivo, tal como pude observar durante mi trabajo de campo, indica que la canción se ha convertido en un pilar artístico para la comunidad que nos ha permitido canalizar el miedo y la rabia ante un panorama de aumento de las agresiones homófobas y el auge de la extrema derecha en un espacio en el que nos podemos sentir seguras. Además, esta catarsis no solo se genera en el espacio físico, sino que también surge en los espacios online. Una de las tendencias más populares de QueerTok España durante octubre y noviembre de 2021 fue el “Rap al Caudillo”, creado a raíz de un extracto de la canción “Por España”.

2.1.2 Rap al Caudillo: Reclamando espacio en TikTok

Paco, Paquillo, sexy caudillo / Tú serás mi obispo y yo, tu monaguillo / Soy tu esclava, soy tu sumisa / Ponme correa, llévame contigo a misa / Yo no soy sosa, hazme una soga / Con los collares, los collares de tu esposa / Me gusta mucho tu aguilucho / Como le gusta la trucha al trucho / Por España, Paco, me pones bellaco / Contra la pared, ven, fusílame / Por España, papi, déjame bien guapi / Déjame coqueta en una cuneta.

Esta es la sección que le usuarie @begaywithgirardi¹⁸ escogió para su video, el sonido del cual se convirtió después en parte de una tendencia en TikTok España. Con el texto “la mejor parte del himno” por encima de la imagen, y acompañado de la descripción “qué subidón #porespaña #[bandera arcoíris] #samanthahudson #lgtb #nobinarie”, este usuario compartió el interludio de música electrónica de la canción “Por España” en su video, generando un sonido registrado desde su perfil. Este fue usado por alrededor de 2.000 usuarios en el período de un año. Ahora bien, en esta instancia me parece interesante plantearse por qué habría el usuario escogido precisamente este fragmento y no otro de la canción. Bien es cierto que podría deberse a una cuestión puramente estética, pero desde mi perspectiva encuentro dos razones principales que, a la vez, explicarían su popularidad en la plataforma. Por un lado, en los últimos años se ha

¹⁸ El perfil de usuario ha sido modificado a privado, por lo que el video original no se puede acceder al vídeo actualmente.

visto un crecimiento en la influencia de música electrónica en el mainstream, especialmente en el pop. Por ejemplo, la artista española Aitana Ocaña organizó un tour de sesiones de club a principios de 2023 para promocionar su nuevo disco, *Alpha*. Asimismo, los directores audiovisuales Javier Calvo y Javier Ambrossi estrenaron en noviembre de 2022 una serie de 8 episodios para Atresplayer Premium bajo el título *La Ruta*, centrada en la cultura de la ruta del bacalao, demostrando el interés creciente en la escena musical y su impacto cultural.

Por otro lado, es innegable que el tono irónico y provocativo de la letra ha sido fundamental en la viralización del segmento de Hudson. En pocas líneas, la artista aborda hábilmente varias controversias sociales recientes, como los abusos a menores por parte de miembros de la iglesia. El fragmento viral de TikTok comienza mencionando la relación entre la cantante y el Caudillo, a quien describe como obispo. Aunque la vinculación entre el franquismo y la Iglesia católica siempre ha sido evidente, estas palabras tocan una herida colectiva profunda que ha afectado a miles de personas. Durante décadas, numerosas víctimas han denunciado abusos sexuales, físicos y psicológicos sufridos durante su contacto con instituciones religiosas, especialmente en centros educativos de la Iglesia. Esta referencia directa a un trauma colectivo aún no resuelto amplifica el impacto emocional de la canción y explica parte de su resonancia en el público.

Seguidamente, la canción provoca al dictador mencionando una soga hecha con los collares de su esposa, Carmen Polo, conocida popularmente como “La Collares”, debido a su gusto por los collares de perlas que conseguía haciendo uso de su poder político. Este verso precede lo que aparece como una escena cariñosa, en la que la artista invita a Franco a participar en un encuentro sexual. Sin embargo, la picardía de este momento se mantiene con una insinuación sobre el cuerpo del dictador, en la cual su falo se representa con el águila de la simbología franquista. Después, una aparente expresión de amor inocente – “como le gusta la trucha al trucho” – se convierte en una declaración de amor mucho más lujuriosa. En los últimos versos, la cantante cambia el tono ingenuo por uno más lascivo, con el que le propone de manera directa tener sexo de carácter violento y, lo que es más importante, hacerlo por España, recurriendo una vez más a la idea del sufrimiento para reclamar la identidad nacional. Finalmente, el verso culmina con una Hudson todavía más satírica pidiendo ser disparada y enterrada en una cuneta por su amante.

Además, la imagen que aparece en el videoclip hace que esta sección tome todavía más relevancia. Como se ha descrito en párrafos anteriores, la artista aparece compartiendo un momento íntimo con el dictador, durante el cual le canta los versos en referencia a los fusilamientos durante la guerra civil denunciando la situación de las personas LGTBIQ+ durante esta y la posterior dictadura, así como la herencia franquista del país, que culmina en el vídeo con el disparo al Caudillo.

Después del primer vídeo, con el que se inauguró el sonido, algunas usuarias publicaron sus propias versiones haciendo playback del fragmento de la canción, con la intención de mostrar su conexión con la pieza y, sobre todo, con la letra seleccionada. Unos días más tarde, el creador @odcary subió un vídeo a la red social con una coreografía que incluía movimientos usados de manera común en varios retos de danza de TikTok¹⁹. Fue entonces cuando más perfiles compartieron sus vídeos, mayoritariamente imitando la coreografía, estableciendo así una tendencia, que generó, por tanto, una comunidad de usuarias.

En este sentido, resulta significativo que la tendencia surgiera precisamente en octubre de 2021, coincidiendo no solo con el lanzamiento de la canción de Hudson sino también con un momento de intensa polarización política en España debido a debates sobre la memoria histórica y los derechos trans, como se ha mencionado previamente. Como señala Carlos Scolari (2021) en su análisis sobre ecosistemas mediáticos, “las tendencias en plataformas digitales no emergen en vacíos socioculturales, sino que responden a ecologías mediáticas específicas donde diferentes actores compiten por recursos atencionales escasos” (2021: 218). De este modo, la tendencia del “Rap al Caudillo” coincidió con varios hitos significativos: la tramitación parlamentaria de la Ley de Memoria Democrática²⁰, la exhumación de víctimas del franquismo en varias localidades españolas, y los debates sobre la Ley Trans. Este contexto mediático

¹⁹ Los “dance challenge” son un formato de vídeo en la plataforma TikTok en los cuales un usuario crea una breve coreografía para un fragmento de una canción que otras personas recrean y comparten bajo un hashtag común. Estos han evolucionado y, actualmente, suelen ser los propios artistas los que muestran por primera vez la coreografía de sus nuevas canciones, usando el fenómeno para promocionar su música.

²⁰ La Ley de Memoria Democrática de 2021 amplía la Ley de Memoria Histórica de 2007, buscando reconocer a las víctimas de la Guerra Civil Española y la dictadura franquista. Establece medidas para la localización e identificación de desaparecidos, la retirada de símbolos franquistas, la anulación de sentencias injustas del régimen, y promueve la educación en valores democráticos y derechos humanos.

proporcionó una resonancia particular a la tendencia, amplificando su visibilidad más allá de los círculos habituales de QueerTok. Como documenta el estudio de la consultora Metricool (2022), los hashtags relacionados con estos temas experimentaron un incremento significativo durante este periodo, generando lo que los analistas de redes denominan ‘ventanas de oportunidad algorítmica’, o momentos donde determinados contenidos tienen mayores posibilidades de viralización debido a su alineamiento con tendencias más amplias de atención colectiva. Esta sincronización entre la tendencia y el contexto mediático más amplio no fue necesariamente planificada, pero ilustra cómo las comunidades marginalizadas desarrollan lo que José van Dijck (2018) denomina “sensibilidades algorítmicas”, las capacidades para detectar y aprovechar oportunidades dentro de ecosistemas digitales en constante fluctuación. Por tanto, vemos cómo la tendencia no solo respondía a necesidades expresivas de la comunidad queer, sino que se insertaba estratégicamente en un momento donde la atención pública hacia cuestiones de memoria histórica y derechos LGTBIQ+ creaba condiciones favorables para su amplificación.

Volviendo a la coreografía, resultan particularmente interesantes los pasos escogidos por el creador original, quien seleccionó los pasos de los *dance challenge* del TikTok mainstream, asociados generalmente a espacios heterosexuales. Como expone Laura Cervi, la mayoría de las rutinas de danza en la aplicación sigue la misma estética: “almost entirely choreographed from the hips up, with the dancer staying in one place” (2021). Además, también menciona uno de los aspectos clave de la danza en la aplicación, que tiene que ver con la dirección. Contrariamente a otros estilos de baile, en los que las diagonales, por ejemplo, son esenciales para la coreografía, la autora observa que las bailarinas en la aplicación deben siempre mirar hacia la cámara, lo que hace que el foco espacial no cambie en ningún momento. Asimismo, ya que la mayoría de vídeos no muestran el cuerpo entero de la persona que baila, la danza se concentra en los movimientos del tronco superior y da protagonismo a las expresiones faciales (Cervi, 2021).

Algunas de las coreografías más populares de la app incluyen movimientos como el “woah”, que consiste en “a small circular gesture with the fist that ends in a frozen pose timed with the music’s drop” (Cervi, 2021) o el “dice roll walk”, en el que la persona da un paso adelante mientras imita el gesto de tirar los dados con una mano a la altura de la cintura (Cervi, 2021). Estos pasos apenas habían aparecido en tendencias populares del

QueerTok nacional, con una mayoría de vídeos que consistía en *playbacks* o representaciones teatralizadas concretas con el fin de compartir experiencias personales. Así, incluyendo influencias de otras esferas mainstream de TikTok, asociadas además a tendencias heterosexuales con cierto carácter sexual, el coreógrafo consigue reclamar espacio de manera sutil en una cultura digital de la que las personas LGTBIQ+ también formamos parte, aunque no siempre se nos permita estar en el centro de esta.

Además, cuando hablamos de coreografías en este entorno, no estamos simplemente ante representaciones corporales, sino ante lo que Laura Marks (1998) denomina “conocimientos hapticos” – formas de saber encarnado que se transmiten a través de la imitación corporal y la resonancia sensorial. Por ende, los usuarios de QueerTok que replican la coreografía de @odcary no sólo reproducen una secuencia de movimientos, sino que participan en una práctica corporal colectiva que genera formas específicas de conocimiento y pertenencia. De este modo, en el caso del “Rap al Caudillo”, los movimientos sensualizados tradicionalmente asociados a la cultura heteronormativa de TikTok son resignificados al combinarse con la letra transgresora de Hudson, generando una ruptura de significados que desestabiliza las lecturas convencionales tanto del cuerpo como de los símbolos nacionales.

Esta dimensión corporal resulta particularmente significativa dado el contenido de la canción de Hudson, que aborda directamente las violencias físicas infligidas a los cuerpos disidentes durante el franquismo. Cuando los usuarios de QueerTok bailan al ritmo de versos como “déjame coqueta en una cuneta”, están articulando lo que Rebecca Schneider (2011) denomina “performance como archivo”, refiriéndose a los actos corporales que reactivan y reinterpretan memorias de violencia histórica, transformando el trauma colectivo en potencia política. El cuerpo digital se convierte así en superficie donde se inscriben simultáneamente la memoria de la violencia pasada y la posibilidad de futuros alternativos.

Entonces, igual que Samantha reclama la pertenencia a la tradición y el imaginario nacional de las personas queer, esta tendencia usó su canción para hacer lo mismo en el espacio digital. De este modo, los movimientos con cierto carácter sexual que reproduce en la coreografía se sacan de contexto y se insertan en un sonido como el fragmento de “Por España”, bailando al ritmo de una lírica que hace referencia a la intimidad entre la cantante y el dictador. Esto refuerza el carácter rebelde de la canción y la liberación

emocional que experimenta su público, que utiliza TikTok para expresar su malestar ante un sistema que ha permitido que grupos fascistas y falangistas crezcan hasta convertirse en una amenaza para sus identidades y expresiones de género. Al mismo tiempo, han encontrado en esta plataforma una forma divertida de conectar con otras personas LGTBIQ+ dentro de la comunidad que se ha formado alrededor de esta tendencia. Podemos encontrar un ejemplo de esta cuestión en el vídeo de [@hugoarcones](#), en el que se muestra siguiendo la coreografía con el texto “Para los que han puesto el himno de España en clase porque son fans de Franco, para vosotros [emoticono de corazón rosa]” sobre la imagen.

Por otro lado, el aparente tono desenfadado y divertido de la coreografía combinada con la complejidad de la letra y el carácter subversivo de la canción suscitó varias quejas, aludiendo a una presunta falta de conciencia sobre la dictadura. Por ejemplo, [@joanrafart](#), conocido por su activismo en la aplicación, usó el sonido como fondo para un vídeo en el que contestaba a un comentario que leía “qué pasaría si hiciera una canción contra la veneno?? o cualquier otra persona del lgbt [sic] AAAAH vale”. Del mismo modo, el usuario [@lucirodrift](#) subió un vídeo con el comentario “Estoy segura de que si todos los republicanos que murieron escucharan esto se volverían nacionalistas.” Este vídeo fue borrado unas horas más tarde, después de recibir comentarios y vídeos respuesta por parte de personas queer, como [@bollokinki](#), quien dijo en su vídeo “dime que no has entendido el videoclip sin decirme que no has entendido el videoclip”.

Estas quejas fueron pronunciadas, en su mayoría, por conservadores que parecían no entender la necesidad de reclamar espacio por parte de las disidencias, aunque también hubo muchas personas que no entendieron completamente los matices incisivos de la canción. Como propone el periodista musical Fernando Navarro (2021), “Por España es pura provocación ante el avance de la ultraderecha española y en mitad de un ambiente social en el que proliferan los mensajes de odio y hay agresiones homófobas.” Esta misma idea la vocaliza Hudson en la entrevista para el mismo artículo:

‘Esta canción sin consecuencias no tendría sentido. Precisamente para lo que sirve la provocación es para poner en evidencia todo el camino que queda por recorrer,’ cuenta Samantha Hudson. ‘Sin lugar a dudas, el objetivo es provocar la reacción que ponga de manifiesto que el fascismo sigue vivo. O, más bien, sigue viVox’, añade. (Navarro, 2021)

No obstante, existe un componente provocador que formaba parte intencionada de la estrategia de la artista y que resulta fundamental para comprender el origen de muchas de las críticas recibidas. Por eso, propongo a continuación un breve análisis acerca de la utilización de la ironía en TikTok, principalmente influenciada por el sentido del humor de las generaciones digitales.

Si bien el humor en los espacios digitales no es exclusivo de TikTok ni de las generaciones jóvenes, resulta interesante comprender cómo estas lo han aplicado a través de su óptica particular para crear una visión más compleja de las tendencias que ocurren en aplicaciones regentadas principalmente por jóvenes (Suárez-Álvarez y García-Jiménez, 2021). Según Trevor Boffone, “the app is largely synonymous with Generation Z, or so-called Zoomers, given that teenagers and young twenty-somethings were the first community to adopt TikTok en masse. They continue to be the platform’s trendsetters, dictating TikTok’s larger, mainstream culture” (2021: 2).

En cuanto a la comedia en TikTok, Cloe Partlow y Patricia Talarczyk proponen lo absurdo como una forma de humor que permite a la generación Z hacer frente a la incertidumbre de su futuro ante la crisis económica que están viviendo en su adolescencia, junto a la amenaza del cambio climático y otras crisis sociales que todavía sobrellevan (2021: 4). Denisova, que entiende el humor de TikTok como una extensión de la cultura del meme, hace una observación particularmente acertada que se podría aplicar a las reacciones a esta tendencia. La autora afirma que “those who are unfamiliar with the rules of digital discussion and styles of the internet slang, or possess limited awareness of the broader socio-political context, may consider memes meaningless” (2016: 72). Este, para mí, es uno de los motivos principales por los cuales las personas que han criticado el contenido de la tendencia han expresado su desacuerdo con los videos.

Sin embargo, es importante analizar qué normas específicas rigen en la aplicación y cómo estas han contribuido a definir este particular estilo humorístico en los videos. La youtuber española Ter señala algunas de estas cuestiones en su re-conceptualización de la performance, una idea que puede resultar útil para responder a estas cuestiones. En sus palabras, “Una performance consiste en canalizar un único sentimiento de la manera más intensa posible para hacer un *point*. Sin matices y sin *disclaimers*. Es llevar una idea hasta el final y estar comprometido con ella a la vez que sientes un cierto desapego por la idea” (Ter, 2018). Esto es exactamente lo que los usuarios han hecho con el fragmento

seleccionado de la canción de Samantha Hudson. Han recogido la ironía de la canción y le han añadido una capa de humor digital, que han canalizado a través de una danza aparentemente alegre y despreocupada publicada en sus perfiles, sin necesidad de añadir aclaraciones o matices en la descripción de los vídeos.

Asimismo, la YouTuber vuelve a incidir en su idea de la ironía digital en otro vídeo, en el que analiza en profundidad el uso que artistas jóvenes han hecho de los símbolos católicos y cómo la cultura de internet nos ha permitido encontrar nuevos significados al imaginario de la tradición. Como explica, “para mí, y yo creo que para mucha gente de mi generación, [los símbolos del catolicismo] han adquirido un significado completamente nuevo, y no por ello menos profundo, porque realmente hemos convertido la iconografía católica en emojis, en el mejor de los sentidos.” (Ter, 2019).

Acercando esta nueva visión de los emojis al estudio de “Por España” y la tendencia del “Rap al Caudillo”, se hace evidente cómo el desapego que hace aflorar la performance de Ter no implica en sí el olvido de un pasado traumático, como fue la dictadura, sino que propone un nuevo contexto a través del que conectar con él. Así, los usuarios @pabsperez y @lacuchillos aparecen juntos en un ejemplo perfecto de cómo convertir la iconografía fascista y católica en personajes de TikTok no es una simple actitud de burla. Por el contrario, es la manera que una generación que no vivió en primera persona tales circunstancias ha encontrado para conectar con el pasado desde su propia perspectiva y experiencia de lo queer.

Siguiendo con el discurso de la youtuber, menciona también cómo el relacionarse con personajes históricos o religiosos es otra forma más de relacionarse y resignificar símbolos que están profundamente arraigados en la cultura nacional. En el mismo vídeo, hablando acerca de la cantante La Zowi, dice que “con esta mentalidad, la paciencia que tiene la Virgen María es completamente equivalente a la paciencia que tiene La Zowi porque su *crush* no la llama.” (Ter, 2019). Así, para los usuarios, representar el papel del mártir presente en la canción se convierte en una oportunidad de personificar momentáneamente las ideas de resiliencia y resistencia para reclamar simbólicamente su espacio y sentir que pertenecen a una comunidad digital en la que sentirse seguras y comprendidas.

Como hemos visto a lo largo de este capítulo, la canción “Por España” de Samantha Hudson y su posterior viralización en TikTok evidencian un entramado complejo entre activismo queer, espacios digitales y la reapropiación de símbolos nacionales. Mediante la ironía y una performance deliberadamente provocativa, esta expresión artística ha logrado articular una crítica punzante al legado franquista que sigue presente en la España actual, al tiempo que ha facilitado la creación de comunidades digitales de resistencia. Este tipo de dinámicas representan, como profundizaré en las conclusiones de esta investigación, un claro ejemplo de las nuevas formas en que las disidencias construyen identidad y activan resistencias en los entornos digitales contemporáneos.

2.2 PRODUCIENDO IDENTIDADES CON AUTOTUNE: ESTRATEGIAS PARA REESCRIBIR EL SUJETO A TRAVÉS DE LA VOZ

Para entender la producción musical más allá del propósito estético del sonido es imprescindible poner en el centro la voz y preguntarse sobre la misma. Esto es especialmente interesante dada la evolución de las tendencias musicales, que incorporan cada vez más las herramientas tecnológicas de producción y postproducción para conseguir una sonoridad digitalizada. Este hecho ha propiciado un contexto en el que las tecnologías de producción musical no solo están más presentes que nunca, sino que son también más visibles y evidentes en la escucha de la pieza. Si bien es cierto que la sonoridad de AutoTune y Vocoder fueron protagonistas de las producciones de artistas como Cher, Madonna o Wendy Carlos²¹ y, por lo tanto, no suponen una novedad, como han afirmado ciertos sectores de prensa musical, su uso actual es mucho más prolífico y diverso del que se vislumbró en sus inicios. Esto se debe, en parte, a la relativa facilidad que existe en estos momentos para acceder a dichas tecnologías y a la popularidad de la autoproducción en entornos menos profesionalizados. Hoy en día, con un ordenador portátil y una extensión para programas como Reaper o ProTools, podemos editar las voces hasta hacerlas sonar robóticas y completamente irreconocibles, una práctica frecuente en algunas escenas como el hyperpop, que usan la distorsión de la voz para crear diferentes entornos sonoros²². Esta práctica es la que se conoce como *the AutoTune effect* (TAFT) que, como bien expone Provenzano (2019), no es lo mismo que la corrección vocal, o “tuning”. Esta última pretende editar el tono de la voz para hacerla sonar “natural”, mientras que el TAFT produce ese resultado que suele interpretarse como

²¹ Para profundizar acerca del uso de Auto-Tune entre los años 60 y 90, véase Skjerseth (2022).

²² Cabe aclarar que existe todavía debate acerca de la supuesta democratización de la producción musical gracias a figuras como el *Bedroom Producer*, agentes que crean música fuera del estudio con herramientas aparentemente no profesionales. Sin embargo, considero importante aportar una lectura de clase a este contexto, pues siguen siendo necesarios conocimientos específicos para llevar a cabo la producción, así como material informático que, aunque pueda conseguirse a bajo precio, sigue comportando una inversión económica y de tiempo. Por tanto, si bien es cierto que la autoproducción facilita el proceso de creación, no implica necesariamente la democratización de la que se habla. Además, en una lectura de género, habría que tener en cuenta el tiempo que comporta aprender a producir de manera autodidacta, así como el de trabajo en las piezas. En este caso, si tenemos en cuenta la carga de los cuidados y el reparto de estas tareas, seguiremos viendo una clara desigualdad en el acceso a la producción.

“robótico”²³. Ahora bien, es clave recordar que la voz no es únicamente un instrumento más que participa en la producción musical si queremos ofrecer un análisis más complejo de esta última.

La voz es, en realidad, un elemento con una gran carga cultural que genera significados y, lo que es más, produce identidades. Todas estas consideraciones las recoge Steven Connor en la introducción de su libro *Dumbstruck: A cultural history of ventriloquism* (2000), donde se propone dibujar la complejidad de significados que se esconden tras el concepto de voz.

En primer lugar, Connor habla de la voz no en tanto que atributo, es decir, algo que se tiene y que nos define de manera estática, como podría ser el color de ojos o de pelo, sino como algo dinámico, como un producto. En sus propias palabras, “giving voice is the process which simultaneously produces articulate sound, and produces myself, as a self-producing being” (Connor, 2020: 3). Además, afirma que la voz “it is less something that exists than something which occurs” (Connor, 2020: 4). Por tanto, entiende que la voz forma parte de un proceso de comunicación que va más allá del contenido de la interacción y que conforma un acto en el que intervienen agentes culturales que nos permiten generar una identidad propia. Esto ocurre por medio de unas lecturas culturales de la voz, que, en el caso que nos ocupa, la identidad de género, asocian ciertas frecuencias dentro de un marco occidental y binario del género según el cual aquellas más agudas son las hegemónicamente femeninas y las más graves las masculinas²⁴. En este sentido, Laura Jordán sugiere que “la enseñanza formal del canto en Occidente ha tendido a fomentar el uso de la voz de cabeza en la mujer y de la voz de pecho en el varón” (Jordán, 2022: 150), por lo que vemos como esta misma idea se ha sustentado también en la formación de las vocalistas, lo que ha permitido reproducir estos estándares en la industria musical.

Siguiendo con las ideas de Connor, este añade que dicho proceso de lectura e interpretación de la voz ocurre por lo que el autor define como reflexividad de la voz. Esto quiere decir que el proceso de generar voz no me ataña solamente a mí como persona

²³ Para un análisis más detallado de las implicaciones de estas tecnologías vocales en la construcción de identidades de género, véanse Dickinson, K. (2011); Loza, S. (2001); y Bosma, H. (2003).

²⁴ Según García y Tapias (2000), las frecuencias asociadas a la voz masculina son entre 110 y 180hz, mientras que las frecuencias femeninas se encuentran entre los 175 y los 200hz.

productora de esta, sino que también involucra a la persona, o personas, que perciben mi voz. “to say that my voice comes from me is also to say that it departs from me” (2020: 7), sugiere Connor. Partiendo de esta misma idea de la reflexividad de la voz como un producto que sale de mí, el autor introduce el concepto de espacio asociado a la misma. En este sentido, dice “this is to say that the voice always requires and requisitions space, the distance that allows my voice to go from and return to myself” (Connor, 2020: 6). Esto es evidente si pensamos en la transmisión física de la voz, que sucede a partir de las ondas sonoras y que se mueve por vibraciones. Es decir, el espacio sonoro es también el espacio físico y, si partimos de esta idea, podremos analizar la manera en que el espacio físico es ocupado por las diferentes voces. Al igual que veíamos anteriormente que las voces más graves son, en Occidente, culturalmente asociadas a la masculinidad y las más agudas a la feminidad, podemos concluir que las voces que ocupan más espacio físico son las tradicionalmente masculinas, ya que producen más vibración. Esto, a su vez, es asimilable a la ocupación simbólica del espacio público por los hombres, quienes han tenido mayormente la voz y la visibilidad.

Finalmente, Connor habla de la voz como máscara, como un producto que nos representa y que puede convertirse en nuestro propio personaje. Un ejemplo de esta conceptualización de la voz podría ser el estilismo de Kim Kardashian en la MET Gala de 2021, donde se presentó con un vestido negro ajustado encima de un mono también ajustado y del mismo color que le cubría de pies a cabeza. De esta manera, aunque originalmente fuera una decisión estética para resaltar su inconfundible silueta, una de las únicas maneras que tendríamos de reconocer a la celebridad sería a través de su voz. Como escribe Connor, “I am able to shelter behind my voice, only if my voice can be me” (Connor, 2020: 8). Esta idea de la voz como personaje se acerca a la teoría de las personae – más concretamente, la *musical persona* - de Philip Auslander. Según este último, cuando vemos a un músico actuar, no estamos viendo simplemente la ‘persona real’ actuando; como con los actores, existe una entidad que media entre los músicos y el hecho de actuar. Cuando escuchamos a un músico tocar, el origen del sonido es una versión de esa persona construida con el objetivo específico de tocar música bajo unas circunstancias particulares (Auslander, 2021: 88).

Como vemos, el autor habla de la agencia en los diferentes contextos musicales que hacen que los artistas creen un personaje musical en el momento de realizar la performance en vivo e, incluso, en el momento de grabar y producir sus proyectos. En

esta instancia me parece imprescindible hacer un inciso para seguir pensando en la voz como *musical persona* y la relación de esta con el cuerpo físico. Teresa López Castilla analiza también el texto de Connor en su estudio del silbido queer para centrarse en la idea del “cuerpo vocálico”. Habiendo señalado la división binarista y jerárquica entre cuerpo y mente, “que desprecia la corporalidad de la voz” (López Castilla, 2022: 2014), propone la idea de Connor como una vía de escape. Así, López Castilla dice que el cuerpo vocálico “no sólo es producido por un cuerpo, sino que genera un imaginario sobre ese cuerpo, a la vez que se configura y nosotros lo autoproducimos en nuestra escucha”, a lo que añade que “al igual que con la voz, tenemos conocimiento de nuestro cuerpo de forma performativa, tanto a través de las experiencias con otras personas que vamos escuchando a lo largo de nuestra vida, como a través de nuestro propio cuerpo al empatizar miméticamente con el sonido de esa voz/silbido” (López Castilla, 2022: 214). Lo que propone la autora es esencial, ya que nos permite ver la implicación de la voz en la exploración de las identidades y las corporalidades disidentes. De este modo, la autora se basa en la idea del “tercer espacio” de Freya Jarman-Ivens. En su libro *Queer voices: technologies, vocalities, and the musical flaw* (2011), Jarman-Ivens parte de la idea de la reflexividad de la voz para sugerir que, en tanto que mi voz sale de mí para llegar a un cuerpo receptor, se crea un espacio temporal en el que esta existe en una especie de tierra de nadie, durante el cual la voz no tiene un género asociado, ya que este depende de la interpretación y la carga cultural de la persona que la reciba. Por tanto, dice López Castilla, la voz en ese tercer espacio, en el que ya no pertenece al cuerpo del que emana, contiene un potencial queer. Al respecto, escribe Jarman-Ivens “the queer potential of the voice is felt most intensely at those points where technologies become audible” (2011: 21). Así, sugiere una división entre las tecnologías de lo externo, en el momento de producción y postproducción en el estudio, y lo interno, la técnica vocal, que generan una tensión en la que se genera precisamente el tercer espacio.

A la luz de esto, propongo como hipótesis para el análisis que llevaré a cabo la centralidad de la voz como generadora de identidades, que puede presentarse como un elemento extrañador que pone en duda los constructos hegemónicos del género binario. En este sentido, concluye López Castilla: “el potencial queer de la voz plantea la paradoja de no tener género, sino de adquirirlo a través de la escucha de los oyentes” (2022: 2019).

Siguiendo en esta línea, me parece interesante retomar el hilo de la escena hyperpop, no solo porque acoge a le artista en la que centraré este análisis, sino también

porque plantea una nueva perspectiva en la creación de la *musical persona* de Auslander, puesto que, en este caso, el personaje que se crea existe en un espacio híbrido. Esto es especialmente interesante si vemos cómo generalmente se ha asociado la interacción online con un ejercicio de descorporeización, pues pareciera que la pantalla elimina toda presencia de cuerpo al no existir un espacio físico. Sin embargo, como ya sabemos, García Manso y Silva señalan de forma muy acertada que en los entornos del Net Art ciberfeminista se producen performatividades de género que reescriben los cuerpos más allá de las normas binarias y biologicistas. A través de estrategias como la modificación del lenguaje, la exposición del cuerpo y la ruptura de sus esencias naturalizadas, estos espacios digitales permiten imaginar subjetividades disidentes que desafían las construcciones de género dominantes.

Si bien ellas enmarcan su teoría en las actuaciones net-art, podemos extrapolar sus ideas a las escenas musicales que se generan principalmente en entornos digitales. Por tanto, es importante comprender que las *musical personae* creadas digitalmente también presentan una corporalidad que puede, o no, regirse por los constructos hegemónicos en el momento de ser leídos. No obstante, es cierto que, gracias a la interacción con el propio cuerpo digital en el momento de diseñarlo, se pueden encontrar estrategias para (re)construir cuerpos que salgan del marco binario y así explorar la propia identidad a partir de estos. Tal como ya he señalado en capítulos anteriores, Elizabeth Duval (2021) ha reflexionado sobre cómo la vivencia de lo virtual – especialmente a través de alter egos digitales – puede abrir un espacio significativo para la experimentación con el género. Esta relación entre cuerpo digital e identidad permite pensar en formas no normativas de subjetividad, algo particularmente relevante en los procesos de autoexploración de muchas chicas trans jóvenes. En esta instancia, considero imprescindible revisar las ideas de Haraway sobre el cíborg. En su *Cyborg manifesto* (1991), la autora propone trazar ontologías que superen las construcciones del ser occidental, blanco y heterosexual a partir de una simbiosis entre el cuerpo humano y la tecnología que nos permita repensar el sujeto político del feminismo. Ahora bien, encontrándonos en una realidad híbrida donde el yo virtual juega un papel crucial en la construcción del sujeto conviene preguntarse qué ha devenido del cíborg. En este punto, la reflexión de Provenzano me parece imprescindible si queremos proponer una lectura actualizada de la propuesta de Haraway.

Este retrato, estas condiciones, cuestionan el potencial liberatorio del infame cíborg. En el mainstream, la corrección vocal del “cíborg”, como he mostrado, pertenece mayoritariamente a los hombres, no solo en el sonido sino que también en la escritura del software y la aprobación de las ideologías implicadas en los softwares. Las mujeres, en cambio, a través de esta tecnología tan comúnmente asociada al cíborg, se convierten en arquetipos de comunicación perfecta, disciplinadas en las leyes, códigos y fórmulas de la división del trabajo y su científicación, perfeccionada patriarcalmente en cuerpo y voz, veneradas como diosas (Provenzano, 2019: 81-82).

De este modo, a través de la investigación de Provenzano, vemos como la figura del cíborg ha acabado siendo usada para asentar y mantener las estructuras patriarcales del espacio físico en los entornos digitales. Sin embargo, es precisamente en este contexto que sitúo mi análisis, proponiendo que las prácticas musicales híbridas, en este caso el hyperpop, y su uso de las herramientas de producción vocal pueden suponer un precedente que nos permita salir de esta paradoja. Para ello, debo preguntarme cómo se aplican todas las ideas mencionadas en este apartado a las prácticas musicales actuales, en las que, tanto las más mainstream como especialmente las underground, han integrado elementos de distorsión y postproducción en la voz como puede ser AutoTune. ¿En qué medida estos elementos tienen agencia en la construcción de personajes? Y, lo que es más, ¿cómo se conjuga esto dentro de algunas escenas, específicamente en el hyperpop, en las que los artistas usan elementos de la cultura de internet, como los sonidos de las notificaciones o de los juguetes Tamagotchi, junto a la distorsión de la voz en post producción, para crear sus proyectos musicales?

Le artista disidente Luna Ki se ha enmarcado en la escena digital con una propuesta musical que reivindica su identidad queer con un sonido hiperproducido. En 2019, publicó su primer EP titulado *Unknown, 2034*. Si bien en el título y el contenido de esta primera publicación ya se intuía una esencia futurista acompañada de un sonido y estética PC music que se anticipaba al hyperpop, fue en 2021 cuando su participación en el Benidorm Fest le permitió reafirmar públicamente su postura respecto a la producción de su música. Después de que no se le permitiera cantar con AutoTune en las semifinales en directo del concurso, le artista publicó un vídeo en el que explicaba que no seguiría adelante con el proceso si no podía presentar una candidatura coherente con su proyecto

musical, algo que solo ocurriría si pudiese usar AutoTune en su actuación²⁵. Así, se retiró del concurso y, unos meses más tarde, estrenó su primer álbum, CL34N.

Para esta sección, he escogido tres de las canciones que aparecen en el disco: “Toke manga”, “Dispara” y “Tu tumba (raw)”. Todas ellas comparten una sonoridad similar aportada por las herramientas de distorsión y robotización de la voz. Sin embargo, nos encontramos ante tres contextos completamente diferentes en los que podremos descubrir tres estrategias narrativas conseguidas con la producción y postproducción de la voz. Para el estudio de la voz tecnológicamente mediada en el trabajo de Luna Ki, aplicaré el enfoque multidisciplinar ya descrito en la metodología general de esta investigación, con especial atención a las particularidades del análisis vocal. Siguiendo a Laura Jordán, partiré de la premisa de que “la interpretación de la performance de género no puede explicarse exclusivamente a través de un análisis de lo que suena, sino que es necesario atender a lo que se escucha, a cómo se escucha” (Jordán 2022: 164). Esta perspectiva me permitirá contrarrestar visiones reduccionistas sobre herramientas como el AutoTune, situándolas como elementos creativos centrales en la propuesta artística de Luna Ki, y no meramente como recursos para enmascarar una supuesta carencia de destreza vocal.

Asimismo, incorporaré la perspectiva de Teresa López Castilla sobre los espacios queer vocales, quien presenta el silbido "como un espacio queer donde las categorías binarias en relación con el género y al sexo desaparecen, aún más desdibujadas por las características acústicas de su sonido" (López Castilla, 2022: 210). A partir de estas consideraciones, me pregunto en qué medida contribuyen las herramientas de distorsión de la voz a la recreación de este espacio queer. ¿Dónde se encuentra el tercer espacio del que habla Jarman-Ivens en la sonoridad de Luna Ki?

Para analizar estas cuestiones, me propongo explorar la centralidad de la voz como generadora de identidades, que puede presentarse como un elemento extrañador que pone en duda los constructos hegemónicos del género binario. A partir de esta perspectiva, analizaré cómo la producción y postproducción vocal en el caso de Luna Ki permite accionar diferentes herramientas para la construcción del ser más allá del modelo binario,

²⁵ Ver Luna Ki (2022, 24 enero).

problematizando las imposiciones del género tradicional y hegemónico a través de una voz distorsionada y robotizada, con matices que aportan significados específicos dentro del discurso narrativo del álbum.

2.2.1 Toke manga: Reivindicando el espacio queer desde la voz

“Toke manga” es la sexta canción del álbum CL34N, que se desmarca de los demás temas por su tono provocador y combativo, así como por una estética que sale de la tónica general del pop hiperproducido. En contraste, la canción presenta una base instrumental que podría enmarcarse en los códigos sonoros del trap acompañada de una voz mayoritariamente grave y distorsionada, que, según mi escucha, consigue gracias a un registro más hablado, cercano al rap, a la que añade un efecto rasgado de la voz. Además, la producción en estudio añade una capa de lo que podemos asumir como una mezcla entre ecualización, reverberación y AutoTune que refuerza las frecuencias graves de la voz de le artista para generar un grano de la voz²⁶ más bien rudo. Esta elección enfatiza el toque épico del sonido trap, reforzado con la predominancia de los bajos. Toda esta estética se suma a una performance enérgica y tosca, que se materializa en una gestualidad agresiva que incide incluso en su manera despreocupada de pronunciar los versos. Esta misma idea se refuerza en el visualizer²⁷, en el que Luna aparece vistiendo únicamente un corsé que más bien parece una escultura de un tronco humano con pectorales y abdominales, finalizado en la parte inferior con una protuberancia que recuerda a la forma de una prótesis de genitales asociados al cuerpo masculino. Además, su postura denota también la misma fuerza y actitud ruda. En las imágenes repetidas del visualizer se muestra de pie con las rodillas flexionadas en una posición de anclaje al

²⁶ En *El grano de la voz* (2005), Barthes presenta este concepto para referirse a la dimensión física y afectiva del canto, más allá del significado de las palabras. Así, distingue entre la *phéno-chant* (los elementos técnicos y semánticos de la música) y la *geno-chant* (la materialidad sonora de la voz, que transmite placer y autenticidad). De acuerdo con esto, el “grano” es el lugar donde el cuerpo del cantante se hace audible, evocando una experiencia sensorial única en el oyente.

²⁷ El visualizer es un tipo de material audiovisual relativamente nuevo que acompaña a las canciones con imágenes o animaciones repetidas en bucle. Estos empezaron a popularizarse a través de Spotify, como estrategia estética para afianzar seguidores en esta aplicación y poder ofrecer material inédito. Sin embargo, esta práctica se ha extendido a YouTube, donde los artistas comparten *visualizers* de canciones para las que no se han grabado videoclips, ya que estos suelen ser más costosos.

suelo, que acompaña con movimientos de brazos rígidos y precisos. Todas estas posturas enfatizan el cuerpo y la posición de poder, e incluso de dominación, así como lo hacen los gestos sexuales que reproduce. Por tanto, podemos apreciar un esfuerzo por encarnar la posición masculina según el modelo cultural occidental binario. Ello no lo hace solamente con el movimiento, sino que todos los elementos, tanto visuales como sónicos, construyen dicha imagen de la masculinidad. No obstante, cabe preguntarse aquí quién está encarnando esta masculinidad y desde qué posición lo hace. La artista, Luna Ki, se identifica como persona no binaria, identidad que reivindica abiertamente en sus redes sociales y conciertos.



Ilustración 16 Imagen del visualizer "Toke manga" de Luna Ki

De esta manera, vemos aquí una representación casi paródica de la masculinidad, reforzada por todos los elementos que intervienen, supone una manera de poner en duda la construcción de tales identidades tan arraigadas a una cultura occidental de dominancia. A la vez, también me hace conectar con mis propias experiencias de encarnación de la masculinidad llevadas a cabo en un intento de experimentar el cuerpo masculino como sujeto político durante el proceso de descubrimiento de lo que suponía para mí no encontrarme dentro de una estructura binaria del género. En este sentido, resueno especialmente con las palabras de Teresa López Castilla, que sugiere:

Cantar con la voz media entre dos conceptos de género: el cuerpo, como femenino –natural y primitivo–, y el lenguaje, que es cerebral, masculino y

civilizado. La posición de la voz entre estos dos conceptos le permite problematizar, negociar y resistir estos opuestos binarios de una forma queer, tensionando significados entre el lenguaje y el cuerpo (2022: 215).

Desde esta perspectiva, Luna usa la performance de la voz para mediar su propia identidad. Esta feminidad del cuerpo, a su vez, podemos ver cómo es contrarrestada justamente por una prótesis que cubre su cuerpo leído en femenino, que conjuga también con una voz masculinizada. La voz, al mismo tiempo, presenta dificultad al ser interpretada, ya que el efecto de las tecnologías de producción, especialmente AutoTune, la moldea y la alisa de tal manera que prioriza las frecuencias graves y elimina las más agudas. Por lo tanto, fuerza una interpretación de esta que no da pie a asimilarla a una voz femenina. En este sentido, y retomando el análisis de la masculinidad presentada por le artista, resulta interesante recordar las palabras de Halberstam en su libro *Female masculinity*. Discutiendo acerca de la patologización de la disforia de género, propone que “the effects of gender dysphoria produce new and fully functional masculinities, masculinities, moreover, that thrive on the disjuncture between femaleness and masculinity” (Halberstam, 1998: 119). Vemos, así, cómo esta experiencia del género que podría haber llevado a Luna Ki a encontrar una sonoridad fuera de la lectura femenina con la que sentirse a gusto le permite, también, generar un espacio de masculinidad que no responde necesariamente a mandatos patriarcales que constriñen su vivencia de esta. Dicha experiencia es compartida por le autore trans no-binario Paul Preciado, quien escribe en su ensayo *Yo soy el monstruo que os habla*.

No, yo no quería convertirme en un hombre como los otros hombres. Su violencia y su arrogancia política no me seducían. No quería tampoco eso que los hijos y las hijas de los blanquitos burgueses llamaban ser normal y estar sano. Buscaba únicamente una salida: adonde fuera. Avanzar, escapar de esa parodia de la diferencia sexual, con tal de no detenerme con los brazos en alto, ahogado contra los límites de esa taxonomía. (Preciado, 2020: 28)

Vemos, de nuevo, una intención de escapar de la feminidad impuesta sin entrar en una masculinidad normativa que perpetúe los constructos patriarcales de la sociedad occidental.

Siguiendo con el análisis de la masculinidad encarnada por le artista, ya hemos mencionado antes como son precisamente las voces graves las que ocupan más espacio y, por tanto, las que se asocian a la autoridad. Así pues, observamos una *musical persona* que busca activamente ocupar espacio a través de una performance de la masculinidad

para reforzar un mensaje de firmeza ante las críticas y el odio recibido. Como canta le artista, “La luna llena y loco' tiran lanza' / Pero nadie tocando mi balanza / Tengo un toque manga / ¿Quieren saber qué hay debajo 'e la falda? / De colores la navaja”. Esta intención de ocupar el espacio, sin embargo, se hace de manera subversiva, ya que se lleva a cabo desde la reivindicación de lo queer, de recuperar el espacio del que se nos ha querido excluir. Ello lo hace con versos como “Están dando cotorra sobre mi sexo / ¿Dime a qué viene esto? / ¿A cuenta de qué, qué, qué? / Ni te etiqueto, ni me lo invento”. Además, en las actuaciones en directo, aparece acompañado de un cuerpo de bailarines que visten pantalones cortos ajustados y un top corto que cubre únicamente los hombros. Esta propuesta denota una clara codificación queer, pues esta combinación de piezas que podríamos encontrar en las secciones de ropa masculinas con patrones y acabados más típicos de la ropa dirigida a los cuerpos femeninos (crop tops, pantalones ajustados y/o por encima de las rodillas, etc.) suelen ser llevados por ciertos hombres en eventos como alfombras rojas, presentaciones de proyectos artísticos, etc. para demostrar el rechazo a los mandatos de la masculinidad tradicional²⁸.

²⁸ Esto ha sido duramente criticado en artistas como Harry Styles, ya que suelen presentar una imagen ambigua de su sexualidad, por lo que han sido acusados de *queer-baiting*. El *queer-baiting* es una práctica según la cual un personaje mediático daría indicios de la propia disidencia a través de la ropa, comentarios o comportamientos que se salgan de la norma del género binario. Sin embargo, su activismo no trasciende y, por tanto, se entiende que la intención es atraer a un público queer sin arriesgarse a perder la base de seguidores heterosexual que podría sentir rechazo hacia la posible identidad sexual de le artista.



Ilustración 17 Luna Ki cantando "Toke manga" con sus bailarines durante el concierto por el Orgullo LGTBIQ+ en Ripollet, Barcelona el 23/07/2022. Imagen tomada con mi teléfono personal.

Por todo lo analizado, podemos concluir que, en este caso, el AutoTune sirve, por un lado, como estrategia estética para enmarcar la canción en un estilo trap que ha sido reconocido por su uso de diferentes técnicas de distorsión de la voz. Pero, por otro lado, sirve también para reforzar un mensaje conciso y directo performado desde la autoridad que le otorga la encarnación de la masculinidad hegemónica, aunque también desde la subversión de esta misma que le permite reivindicar un espacio de poder que ha sido y sigue siendo negado a la comunidad queer. Todo ello lo hace gracias a la encarnación de la masculinidad en el cuerpo queer, que tensiona las lecturas binarias del cuerpo masculino-femenino gracias a su presentación hipermasculinizada. Como resultado, encontramos un personaje ambiguo con una voz que, a su vez, materializa las conceptualizaciones de lo abyecto.

En este respecto, puede resultar interesante introducir nociones sobre las relaciones entre lo abyecto y lo monstruoso que proponen varios autores. En un análisis del artista noruego Gaahl, Stan Hawkins y Nina Nielsen sugieren que la imagen del monstruo “accentuate[s] the fraught relationships between parts and wholes in society, exerting a specific influence that results from the rare, weird, and unconventional” (Hawkins y Nielsen, 2020: 194). Aplicándolo al artista, dicen además que “ghoulish signifiers of masculinity, reinforced by nonbinary polymorphism, offer Gaahl some respite from the regulatory and constrictive burdens of Norwegian society” (2020:194).

Así, se evidencia cómo el imaginario monstruoso no solo permite a los artistas salir de las restricciones del género binario, sino también imaginar posibilidades del género más allá de la normatividad occidental. Ahora bien, a diferencia de Gaahl, Luna Ki parte de una experiencia queer, lo que aporta al análisis del monstruo una capa de complejidad. En este sentido, en el texto ya mencionado de Preciado, el autor, autodefiniéndose como monstruo trans, dice “El monstruo es aquel que vive en transición. Aquel cuyo rostro, cuyo cuerpo, cuyas prácticas y lenguajes no pueden todavía ser considerados como verdaderos en un régimen de saber y poder determinado” (Preciado 2020: 45). Aunque es cierto que Preciado habla aquí de su propia vivencia trans, me interesa particularmente la idea del monstruo como un ser en transición, que no puede ser categorizado y que, precisamente por eso, genera el imaginario de lo que Hawkins y Nielsen interpretaban como macabro. Vemos, entonces, cómo el uso del *AutoTune effect*, enmarcado en una corporalidad en la que se diluyen las fronteras del binarismo de género permite explorar imaginarios disidentes.

2.2.2 Dispara: La performance de la vulnerabilidad

“Dispara” es el track 11 de CL34N y, junto con “Disney”, es la canción más lenta del álbum. De la misma manera, también es una de las canciones más personales del proyecto, una expresión que se ve reflejada en todos los aspectos del tema, desde lo sonoro hasta la parte estética del videoclip y la performance en directo. En este segundo caso, vemos claramente un cambio de la estética sonora respecto a la primera canción. Los elementos mencionados antes como masculinizadores se disipan para dar paso a un entorno más tranquilo y vulnerable, mucho más cercano a lo que tradicionalmente se ha asociado a la feminidad. Ahora, el entorno sonoro que se genera es mucho más etéreo y rítmico, principalmente gracias al acompañamiento del piano, asociado mayoritariamente a una histórica sociabilidad femenina²⁹. Además, el tono general de la canción, tanto en lo vocal como en lo musical y extramusical, denota cierta vulnerabilidad, que llega a ser reflejada incluso en la manera de pronunciar y articular la voz, mucho más clara. Ello no implica que no intervengan otras tecnologías de modificación de la voz, como AutoTune,

²⁹ Para un análisis detallado sobre la asociación histórica entre el piano, la feminidad y los espacios domésticos, véase Green (1997).

claramente presente tanto en la grabación como en sus directos. Por el contrario, lo que podemos observar en este caso es un uso de la herramienta que añade una capa de complejidad en la producción para construir la performance de la vulnerabilidad de la que hablaba Jordán.

Siguiendo con el hilo de la sensación etérea de la canción, me parece importante atender a las imágenes del videoclip. Este abre con una imagen de la artista de espaldas en un fondo blanco, sobre una cama con sábanas blancas y vistiendo únicamente una pieza de ropa interior en la parte inferior, también de color blanco. A ello se suma el pelo largo sin recoger del color rubio casi blanco que caracteriza a Luna Ki, junto con unas uñas postizas sencillas, con un acabado en blanco. Por tanto, vemos una intencionalidad en el uso del color habitualmente interpretado como símbolo de pureza, algo que precisamente refuerza el marco de vulnerabilidad en el que se presenta la canción, ya que esta falta de corrupción asociada a la infancia implica una apertura emocional profunda. El único elemento que rompe esta imagen monocromática es el título del tema, que aparece escrito en color rojo, con una tipografía que podría recordar al graffiti. Teniendo en cuenta el nombre de la pieza podemos ya intuir la importancia de este segundo color, que, a mi parecer, representa la sangre desprendida por la artista al abrir una herida. Esta, a su vez, se asemeja al proceso de escritura de la canción.



Ilustración 18 Imagen del videoclip de "Dispara", de Luna Ki, también usada como portada del video en YouTube

Más adelante, aparece vistiendo unas cuerdas rojas posicionadas como en las prácticas sexuales shibari, que buscan la conexión íntima y la vulnerabilidad a través del arte y la estética de los nudos en la cuerda. Esto lo confirmamos en los créditos finales

del vídeo, que mencionan a Pilu XS por su intervención como persona experta en la práctica. De este modo, una vez más, comprobamos la importancia de la vulnerabilidad en la dimensión visual expresada a través de una paleta de contrastes blanco-rojo en un entorno visual intimista.



Ilustración 19 Imagen del videoclip de "Dispara" de Luna Ki, en la que representa la práctica shibari usando cuerdas rojas

En cuanto al aspecto sónico, la voz se escucha más aguda que anteriormente, un registro reforzado con la aplicación de efectos que robotizan la voz manteniéndola en un registro medio-agudo. Si bien es cierto que esta recibe el soporte de unos coros mucho más distorsionados que la voz principal, podemos llegar a identificar dos sonidos diferentes por parte de la principal. Durante la primera mitad de la pista escuchamos una voz estable, editada hacia los agudos y que, en ocasiones, se ayuda de un efecto coral conseguido gracias a la reverberación y la superposición de pistas de voz de la misma artista. Este efecto sirve especialmente como énfasis en el estribillo, aplicado en la segunda parte de cada verso, después de la muletilla “dispara”. “Dispara, que yo visito en sueños / Dispara, que esta noche tu recuerdo / Dispara, que no puedo sin tu cuerpo / Dispara, lo siento, desconecto”. En este sentido, podemos empezar a intuir una intención de disociar dos voces que se complementan y que, incluso, se hablan entre sí. Una de ellas es la que pide el disparo y la otra, más potente en cuanto al efecto aplicado, responde. Así, si aplicamos la teoría de las *musical personae* de Auslander, podríamos concluir que Luna Ki estaría usando el AutoTune y las herramientas de producción con un fin narrativo.

Esta narratividad parece estar focalizada en la vulnerabilidad de las voces. Si observamos los cambios de los efectos de producción, podemos notar como la voz más nítida, que además es la que abre la canción y la que escuchamos como principal, expresa una vulnerabilidad que es clave para la narración. Mientras tanto, en la segunda voz, más distorsionada, especialmente a partir de la segunda mitad, encontramos otro tipo de vulnerabilidad, más oscura y menos inocente que la primera. Esto es más evidente si escuchamos la canción con amplificadores o auriculares profesionales, que revelan una segunda voz mucho más grave que la principal que hace los coros durante algunas partes del estribillo. Es por esto por lo que propongo que, si bien el uso del aspecto narrativo de AutoTune se ha usado en múltiples ocasiones para distinguir personajes dentro de una misma canción³⁰, Luna Ki propone aquí dos voces del mismo personaje. En este sentido, Laura Jordán remarca una idea de Auslander que considero imprescindible para analizar la canción en estos términos. Como escribe la autora, “a través de la voz, según Auslander, algunos vocalistas consiguen explorar personajes insólitos, moverse entre ellos sin el deber de guardar coherencia y sin que se ponga en tela de juicio, al menos de manera ostensible, el género ni la identidad sexual de quien performa” (2022:162). Esto es exactamente lo que hace Luna en esta canción. Al generar dos voces tan profundamente conectadas entre ellas y que salen del mismo cuerpo, es capaz de poner las posibles lecturas de género en otro plano, ya que las voces transcinden de la conciencia humana para convertirse en un reflejo de la psicología del personaje. Así, consigue moverse fluidamente entre ambas personificaciones para plasmar la narración.

Cabe tener en cuenta que Dispara se presenta como una canción profundamente para el artista, que presentó en los conciertos de su gira CL34N en un escenario austero, sin decoración especial, y en la que aparecía sin el cuerpo de bailarines, incluso, en ocasiones, acompañado de un piano que tocaba él mismo. Además, el mismo disco se presentó como una representación de sus propios pensamientos durante un momento emocional duro. En una entrevista para Los40 en 2020, el artista dijo “[hay canciones que] yo escribí en 2017 estando yo en un hospital de día. Claro, en ese momento yo no me imaginaba que lo que yo estaba escribiendo en mi diario formaría parte de una canción

³⁰ Un ejemplo claro de esto es la canción “Chique de internet” de el artista Putochinomaricón. <https://www.youtube.com/watch?v=GL6hkPRbtvw>.

que todo el mundo cantaría”. Sobre esto, podemos concluir que las dos voces representan un diálogo interno de le artista durante ese proceso de reconexión y reparación emocional que relata a lo largo del álbum. Así, se entendería que el cambio de efecto en el estribillo corresponde a una voz en proceso de recuperación que quiere alejarse de un posible estado depresivo, pero que está llegando a su límite, como podemos ver en los primeros versos y culminado por la petición del disparo. Esta es contrarrestada por la segunda voz, correspondiente al estado depresivo, que incita a la otra a pedir el arma para ejecutar el disparo con frases como “que yo te visito en sueños” o “que no puedo sin tu cuerpo”. Lo que es más, justamente después de que la primera voz cante “Porque tú siempre me enseñas / en los sueños más profundos / que yo soy tu dueña”, los últimos versos dicen “salvarte es mi misión y voy a por ella / no, no, no me des tu corazón”, en los que podemos escuchar como las dos voces se superponen cantando al unísono. Esto es realmente significativo, ya que demuestra la existencia de una voluntad expresa por parte de la voz más nítida de imponerse a la más oscura para salir del estado depresivo, pero también hay un reconocimiento de este momento vital como parte de un proceso de gestión emocional en el que la ansiedad e incluso la depresión se activan en un mecanismo de autodefensa del cuerpo. Por tanto, observamos que ambas voces reconocen en ese momento que provienen del mismo lugar – el mismo cuerpo, por extensión – y que tienen el mismo objetivo: salvar a le artista. Finalmente, el verso final es cantado encima de una base instrumental prácticamente silenciada por una voz más grave y que no presenta un efecto de AutoTune tan distorsionado como antes. Esta canta “te quiero desnudo”, antes de un sonido de disparo que precede la última palabra de la canción “muerto”, que interpreto como la muerte de la voz más oscura y la proclamación de la victoria de la principal sobre su propio cuerpo.

La teoría propuesta sobre las dos voces que provienen de un mismo personaje es, además, reforzada por otras imágenes del videoclip, en el que aparece el cuerpo de le artista sin ropa, como se ha descrito anteriormente, luciendo unos cascos aislantes del sonido. Esto sugiere una voluntad de dejar de escuchar una voz que no proviene de fuera, puesto que aparece aislade, sino que provendría de dentro o, posiblemente, de la propia canción. Más adelante, en el segundo verso, las imágenes del cuerpo desnudo con los cascos se intercalan con la escena shibari, en la que es le mism Luna Ki quien se aprieta los nudos en una coreografía que da la sensación de una lucha consigo mismo por desatarse. Esta reminiscencia de prácticas sexuales alternativas no solo implicaría la

vulnerabilidad incipiente de estas, sino que también podrían aludir a la lucha interna a la que nos referíamos anteriormente y la imposibilidad de escapar de ese diálogo que se exterioriza a través de la canción.

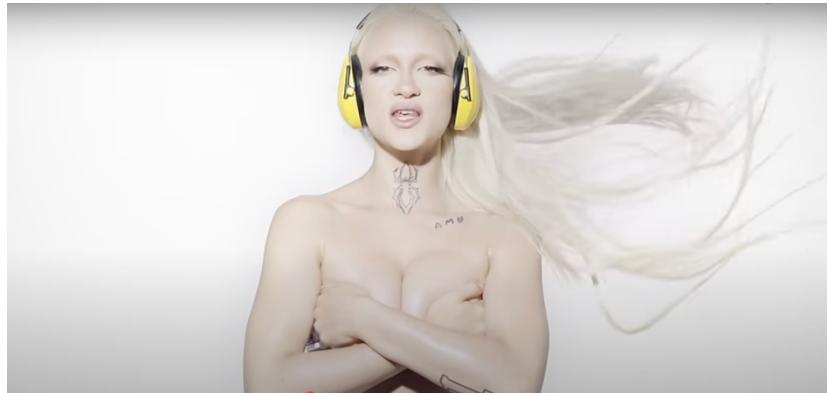


Ilustración 20 *Luna Ki con cascos aislantes del ruido en su videoclip "Dispara"*

Otro elemento que refuerza esta hipótesis es la performance en directo. En la actuación que hizo durante su entrevista en el programa de radio Yu no te pierdas nada de Europa FM el 22 de mayo de 2022, donde presentó su álbum CL34N. En la performance posterior a la entrevista, le artista vistió un traje completo de color blanco que aparece también durante unos segundos del videoclip. Este se compone de un mono completo de manga y pantalón largo con una capucha acolchada que se cierra completamente ocultando el rostro de le artista dentro de una escultura con forma similar a la de un huevo. Estas imágenes se intercalan en el videoclip con otras en la que aparece entre telas también blancas, en una imagen que sugiere un ser que nace de una cáscara. Manteniendo la idea de pureza y la lucha interna del personaje, esta imagen representa un renacimiento de le artista, ya que la sección aparece en los minutos precedentes a los versos finales ya comentados, mientras canta “baby yo nunca me duermo / porque tú siempre me enseñas / en los sueños más profundos / que yo soy tu dueña”. Durante esta escena, además, Luna aparece quitándose el traje y saliendo de esa escultura del huevo, reforzando así la idea de su renacimiento. Además, me gustaría destacar que el proyecto de CL34N se define por su estética futurista, con le artista definiéndose a sí misma como un ser del 2034, aludiendo constantemente a esta idea del alienígena. Por tanto, no sería una representación de un ser o animal saliendo del caparazón, sino de ese alien que renace de sus propias heridas.



Ilustración 21 Luna Ki en una actuación grabada para el programa You no te pierdas nada (2022)

Más ejemplos de esto los podemos encontrar en su aparición en el escenario del Orgullo de Madrid en 2022. La actuación inicia con su voz en vivo modificada con AutoTune. A esto se suma después un coro pregrabado con una distorsión todavía mayor, aunque en un tono más agudo, prácticamente irreconocible en una voz humana. Así, aunque es cierto que también forma parte de una estrategia de producción en directo, ya que resultaría difícil controlar las modificaciones de la señal recogida con el micrófono al instante, podríamos identificar una intención de aislamiento de la voz depresiva, que sale del cuerpo de la artista y se convierte en un ente externo con el que dialoga y batalla a través de sus movimientos rígidos y su expresión corporal temblorosa y tensa. Además, el vestuario de la actuación también juega a favor de la imagen del extraterrestre, pues le vemos dentro de otro traje-escultura de color dorado. Este tiene forma de túnica larga que le cubre de cuello para abajo y lleva una capucha que cae sobre la espalda. La iridiscencia del vestuario juega también con las luces, que le aportan un toque holográfico con tonos verdosos y rojizos que refuerzan dicha estética.



Ilustración 22 Luna Ki en una actuación con retransmisión en directo durante el Orgullo de Madrid en 2022. Foto extraída del YouTube.

A modo de conclusión, pues, podemos afirmar que este segundo caso presenta un contexto en que las tecnologías de la producción vocal se usan con una intención narrativa, que ayudan a crear la performance de la vulnerabilidad gracias a la complejidad y trascendentalidad de los versos, la estética de la pureza que contrarresta con la sangre y, sobre todo, a la creación de dos voces-personaje que dialogan entre ellas para plasmar un proceso de sanación extremadamente personal.

2.2.3 Tu tumba (raw): (Auto)escritura como proceso sanador

“Tu tumba (raw)” es el quinto tema de CL34N y, de entre todos, se desmarca por su energía festiva y ritmo bailable. En “Tu tumba”, Luna Ki propone un sonido más acelerado, cercano al hyperpop, el cual ya había precedido con canciones como “Septiembre”, de estilo PC music, y que ha mantenido en sencillos posteriores al disco como “La partida” o el remix de “Dispara” del productor Garabatto. Teniendo en cuenta la escena en la que se enmarca esta canción, es evidente que la distorsión de la voz y el uso de AutoTune volverán a estar presentes, puesto que son algunos de los elementos característicos de la sonoridad hyperpop. Entrando en el análisis de la producción de la voz, volvemos a encontrar una función narrativa de la robotización, aunque se propone de una forma distinta a las anteriores. Si bien seguimos identificando una *musical persona* que encaja con el personaje de CL34N, esta presenta una voz tan distorsionada hacia los agudos que cuesta, incluso, identificarla como humana y que podría llegar a recordar a algunos personajes de dibujos animados. En este sentido, es importante volver a remarcar que Luna se presenta como una artista del año 2034, fecha que aparece tatuada en sus nudillos en el visualizer que acompaña la canción, insinuando una identidad parecida a la

de un ente extraterrestre. Tanto en el vídeo como en la performance en vivo, esta distorsión de la voz como ente no humano provoca una disociación entre el cuerpo y la voz. Esta disociación nos lleva a imaginar una voz que sale del propio cuerpo, puesto que trasciende lo humano, para observarse y hablarse desde fuera.

La hipótesis de le artista saliendo de su propio cuerpo gracias a la voz para observarse y dialogar con elle mismos desde fuera puede ser sustentada si nos centramos por un momento en el análisis de la letra. El mensaje general de esta presenta un contexto de reparación emocional parecido al comentado anteriormente. A lo largo de toda la canción podemos identificar un ‘yo poético’ que habla en primera persona desde una experiencia personal y vulnerable. Este habla directamente con un ‘tú poético’ ante el que muestra rechazo en frases como “¡Po-po-pop! Se enciende la luz / Y soy indestructible para ti, booh”, o el mismo estribillo, en el que le canta “Muerto, yo te quiero muerto / Moviendo mi esqueleto / Como en sexo violento / Y yo arriba de ti (ah-ah-aaah) / Mira cómo bailo sobre tu tumba”. Si bien es cierto que podríamos asociar el tú poético a una figura masculina, posiblemente con un vínculo sentimental amoroso, considero esencial añadir que le artista usa todos los pronombres para referirse a sí mismo y que, además, suele usar la versión masculina para autorreferenciarse durante las entrevistas. Por tanto, podemos concluir que tanto el yo poético como el tú poético corresponden a la misma corporalidad.

Esta teoría también es reforzada en el visualizer, en el que se intercalan diferentes imágenes de le artista en loop. Si bien todas las imágenes se centran en el primer plano de Luna Ki, quien aparece delante de un fondo blanco sin decoración alguna, estas se dividen en dos grupos diferenciados por el atuendo que viste. En primer lugar, la canción abre con una imagen de Luna a color, vistiendo únicamente unas mangas con capucha de lana rosa y unas botas de tacón considerablemente elevadas, lo que en inglés se denomina *stripper boots* por la forma del tacón y la plataforma. Además, aparece posicionada de tal manera que no revela ninguna de sus partes íntimas a pesar de no mostrar ropa interior, gracias a la posición de sus piernas y los brazos que le tapan el pecho. Seguidamente, se muestran también unas imágenes de la artista en blanco y negro, luciendo un vestido corto que se levanta por la parte de la falda al girar para revelar un tanga que esconde dentro lo que podemos interpretar como un packer, una prótesis de plástico usada comúnmente por personas transmasculinas para simular el bulto de los genitales. Estas se intercalan siguiendo el beat de la música y acoplando los planos con *zoom in* y *zoom out* con el ritmo

de la canción. Por tanto, aunque es cierto que podríamos volver a identificar dos cuerpos correspondientes a dos personajes diferentes, son la voz y el mensaje los que nos indican que esto no es del todo así. Si bien sería más fácil apreciar de nuevo dos versiones de le misma artista que, en esta ocasión, podemos distinguir por la corporalidad, hay elementos que se mantienen en las dos imágenes y que, además, han formado parte del look característico de Luna durante todo el proyecto de CL34N, como son el pelo blanco y largo recogido en la coleta, las uñas postizas solo en una mano y el maquillaje con el delineado de los ojos en color negro que se sale del propio rostro.



Ilustración 23 Imágenes del visualizer de "Tu tumba (raw)" de Luna Ki

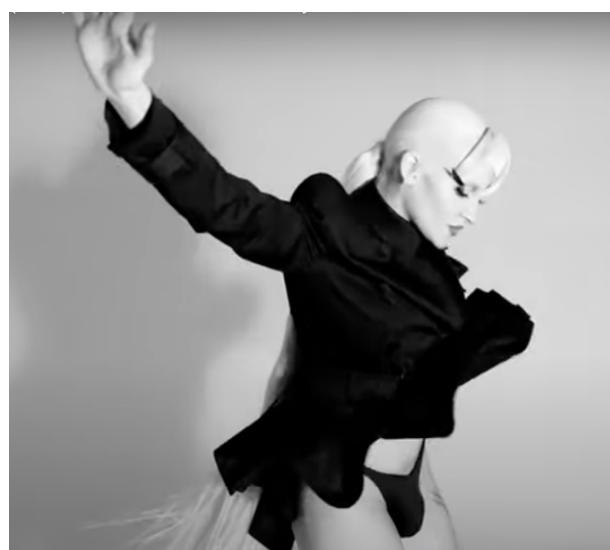


Ilustración 24 Imagen del visualizer de "Tu Tumba (Raw)" de Luna Ki

Es así como constato que lo que se muestra aquí es una misma persona reflejada desde diferentes perspectivas que, posiblemente, representen la complejidad de los estados de ánimo plasmados a lo largo del álbum, que convergen en esta canción. Lo que es más, aunque este tema se encuentre a mitad del álbum, es el que usó durante la gira para cerrar todos los conciertos. Durante la actuación, Luna aparecía rodeada de todo su equipo bailando despreocupadamente y ondeando las banderas arcoíris y no binaria como expresión de orgullo. Esta celebración de final de concierto puede extrapolarse también a un final de etapa personal, en el que, como dice durante la canción, baila sobre la tumba del tú poético como muestra de victoria y rechazo de lo que esa versión personal simbolizaba.



Ilustración 25 Luna Ki en el concierto por el Orgullo LGTBIQ+ de Ripollet, Barcelona el 23/07/2023. Tomada con mi teléfono durante el evento.

Siguiendo con esta lectura, se extrae de la canción una idea global de autotrabajo emocional, mostrando así una voluntad de cambio y sanación personal expresadas en versos como “Me hice una casa en el tree / Buscando la luna yo llegué a Madrid / Y la niña se columpia inmersa en un dream / Se despierta entre ruinas, quiere estar clean”. En esta instancia se habla de una niña que quiere estar “clean”, en referencia a una posible niña interior que está siendo tratada durante este proceso emocional, y que muestra una

intención de sanarse – estar CL34N³¹. Además, se explicita una voluntad de “llegar a la luna”, una imagen física de altura, de separarse de todo lo que le ancla. Esto es precisamente lo que hace con la producción de la voz, con la que literalmente emite estos sonidos agudos, que reflejan la posición alejada del anclaje de los sonidos graves de la primera canción. De hecho, en el puente que precede al estribillo, en el que canta “Mira como bailo / mira como bailo” el efecto de la base instrumental recuerda también al sonido que producirían unas estrellas parpadeando.

Por todo lo expuesto anteriormente, volvemos a encontrar un mismo personaje que mantiene un diálogo consigo mismo. Sin embargo, en este caso, solo se identifica una voz, que disocia de la imagen del cuerpo gracias a una aplicación de la distorsión en la voz que elimina las frecuencias graves y prioriza las agudas. Esto le permite crear una imagen de ente que trasciende lo humano para, simbólicamente, salir de la oscuridad emocional y llegar a un estado de refuerzo personal en el que no necesite una segunda voz intrusiva como se observaba en el segundo ejemplo analizado. Lo que es más, el estribillo repite a lo largo de la canción esta intención de acabar con los pensamientos intrusivos cuando canta “Muerto, yo te quiero muerto”, una intención que, de hecho, ya está presente en el mismo título, que, siguiendo esta hipótesis, podríamos entender como su propia tumba.

Una estrofa que reforzaría la teoría expuesta es la siguiente: “Le asusta mi piquete, se disfraza de Luna Ki / Hoy, en la noche del terror / Mira esa cómo viste, ya vi que no entendiste / Que yo solo soy yo”. Esta se puede interpretar de dos maneras, ambas coincidentes con lo propuesto. Por un lado, podría estar reproduciendo mensajes de desconcierto que recibe en su día a día. Por el otro, este mismo mensaje se puede interpretar como sus propios pensamientos intrusivos que, incluso, reproducirían una inseguridad proveniente de las críticas externas. En cualquiera de los casos, me parece esencial añadir los versos que siguen, “Esto no es moda, es terapia chu / Con mis colores comunico luz / Po-po-pop, se enciende la luz / Y soy indestructible para ti, boo”. Esta

³¹ Al respecto de la simbología de CL34N, representada por le artista con *emojis* como la muela, el jabón o la esponja, presentes en la mayoría de sus *visualizers* y también de sus intervenciones en redes sociales, Luna Ki dijo en una entrevista para Los 40 (2022): “básicamente estábamos buscando una manera más light y más pop de representar lo que es la limpieza más personal o de cosas más oscuras, quizás pues llevado como a una estética chula inspirada en los emojis”.

idea de una “terapia chu” ha sido acogida por sus fans, e incluso reforzada por Luna en sus conciertos, y representa un estado de conciencia personal que aporta un bienestar emocional. Así, podemos comprender la importancia de la moda para la artista³², como ha recalcado ella misma en varias ocasiones, puesto que es una manera de auto representarse desde un lugar de aceptación y de orgullo de la identidad disidente, desde la “terapia chu”. Ahora bien, una última prueba de que, en efecto, Luna se canta a sí misma para celebrar la muerte de una versión de sí misma oscura y, como se ha sugerido en la canción anterior, depresiva, la encontramos en el puente que precede al estribillo. Allí canta “Mira como bailo / mira como bailo / Luna Ki, mira como bailo sobre tu tumba”. Es cierto que no debería extrañarnos la autorreferencia, puesto que es algo común en las escenas de música urbana, la firma vocal. No obstante, viendo la profundidad y complejidad de sus letras, así como su voluntad de compartir un proceso extremadamente íntimo y vulnerable, es muy posible que esa firma vocal se haya escondido en un verso autodedicado, en que la artista se dice a sí misma, desde fuera, “mira como bailo sobre tu tumba”.

En conclusión, se puede apreciar en esta canción un uso de las herramientas de producción de la voz que siguen fomentando la expresión de la vulnerabilidad para plasmar un proceso profundamente personal. Gracias a este, Luna es capaz de salir de sí misma para contemplarse desde fuera y, una vez transcendida la identidad humana, hablar con su niña interior, abrazarse y validarse para acabar matando a su propia voz intrusiva que, en este punto del proceso de sanación emocional, ya no necesita.

A través del análisis de estas tres canciones de Luna Ki, he mostrado cómo las tecnologías de producción vocal pueden servir como herramientas para la exploración y expresión de identidades disidentes. En “Toke manga”, la artista usa el registro grave y una distorsión específica para reclamar espacio desde la queeridad; en “Dispara”, crea un diálogo entre diferentes aspectos del yo mediante voces distintas; y en “Tu Tumba (Raw)”, trasciende lo humano con una voz aguda y robotizada que le permite

³² En este sentido, es importante resaltar la relación de Luna Ki con la moda, que gana cada vez más importancia en su carrera. No solo ha colaborado con diseñadores como MNLO, o marcas de maquillaje como Charlotte Tilbury recientemente, sino que también ha participado en varias semanas de la moda nacionales e internacionales, tanto como asistente como ejerciendo de modelo para la marca Windowsen.

contemplarse desde fuera. Estas estrategias vocales, lejos de ser meros recursos estéticos, constituyen mecanismos fundamentales en la construcción de una *musical persona* que desafía las categorías binarias de género, contribuyendo así a la genealogía de prácticas artísticas que exploran las posibilidades expresivas de la voz tecnológicamente mediada.

2.3 QUEERIZANDO EL Y2K: PUTOCHINOMARICON Y LA AUTORREPRESENTACIÓN DISIDENTE EN EL ESPACIO HÍBRIDO

Hemos visto en capítulos anteriores cómo las escenas musicales híbridas, principalmente la PC music y el hyperpop, han generado nuevos espacios de autoexploración. Con una gran mayoría de artistas y colectivos musicales queer, ambas escenas han dado pie a expresiones disidentes que parten de imaginarios futuros y biomecánicos para materializar una identidad alejada de modelos e imposiciones binaristas. En el apartado anterior, se ha explorado la expresión no binaria a través de las tecnologías de la voz. Sin embargo, en este capítulo doy un paso más para comprender en qué medida las escenas híbridas han creado un espacio seguro para artistas disidentes. Así, me planteo si la performance como ámbito de creación e introspección se ha visto alterada por los espacios digitales, y qué estrategias escénicas surgen para representar personajes que no inciten a una lectura de género binaria. En este sentido, me propongo explorar las atmósferas que los artistas han ido creando y que les han permitido llevar a cabo una exploración personal en un terreno fronterizo entre lo material y lo etéreo, en el que han podido cuestionar y revisar las lógicas binaristas. Para ello, me pregunto ¿qué imaginarios existen en los espacios virtuales e híbridos que nos permiten representar algo que no concebimos en un entorno físico basado en las estructuras cisheteropatriarcales occidentales? En este sentido, Butler reflexiona en *Gender trouble* acerca de la relación entre los límites del lenguaje y las posibilidades de los cuerpos en un discurso de género hegemónico y binario.

The limits of the discursive analysis of gender presuppose and preempt the possibilities of imaginable and realizable gender configurations within culture. This is not to say that any and all gendered possibilities are open, but that the boundaries of analysis suggest the limits of a discursively conditioned experience. These limits are always set within the terms of a hegemonic cultural discourse predicated on binary structures that appear as the language of universal rationality. Constraint is thus built into what that language constitutes as the imaginable domain of gender (Butler, 1999: 13).

Partiendo de esta idea, que pone de manifiesto la necesidad de crear lenguajes que desafien las bases binarias del discurso hegemónico, propongo un estudio en profundidad de dos canciones de le artista Putochinomaricón, referente nacional tanto en PC music como en hyperpop. A partir del estudio multidisciplinar de estas, en el que tomaré en consideración cuestiones sonoras, líricas, estéticas y de la performance en directo, me

propongo dilucidar la complejidad de las expresiones no binarias que, como hemos visto en otras secciones, son profundamente heterogéneas. Asimismo, aplicaré los resultados del trabajo sobre escenas híbridas para desenmarañar las estrategias e identificar los espacios de oportunidad para las representaciones queer que existen en estas, entendiendo, así, cómo los universos musicales creados por el artista interactúan con el cuerpo y, más concretamente, con la performance como la conocemos en el espacio físico.

Chenta Tsai, conocida artísticamente como Putochinomaricón, es una artista multidisciplinar hispano-taiwanés cuya producción explora sonoridades derivadas del electropop experimental, convirtiéndose en un referente en las escenas híbridas nacionales. A través de su nombre artístico, deliberadamente provocador, y sus letras, Tsai articula una crítica social desde su perspectiva como persona no binaria racializada. Su música, caracterizada por sintetizadores agresivos, voces procesadas y ritmos frenéticos característicos del hyperpop, funciona como vehículo para explorar las ansiedades propias de un presente cada vez más veloz y un futuro progresivamente más desolador. Jugando con imágenes futuristas que recuerdan a tendencias ciberpunk, Putochinomaricón parte del propósito ciborg de imaginar ontologías distintas en las que las estructuras patriarcales y cis heteronormativas no intervienen en la configuración de las identidades (Haraway, 1985). De este modo, genera vínculos entre personajes alejados de lo humano, que tejen redes y comunidades a través de las cuales es posible explorar los límites de la identidad desde la afectividad y el cuidado mutuo, estableciendo así narrativas alternativas que contrastan con las experiencias de vulnerabilidad y violencia sistémica que tradicionalmente enfrentan las personas queer y racializadas.

2.3.1 El test de la Bravo y la Superpop: la reescritura del sujeto entre lo humano y lo plástico

Publicado en 2018, el álbum *Corazón de cerdo con gingseng al vapor* es el primer LP publicado del artista. Con 8 canciones que, como ha mencionado él mismo en varias entrevistas, no mantienen una coherencia narrativa *per se*, Tsai propone diferentes piezas en las que aborda preocupaciones e intereses personales, a modo de desahogo musicado. Como explicó en el podcast presentado por las drag queens Arantxa Castilla La Mancha y Choriza May:

Mi hobby para desconectarme 100% es tocar el piano y cantar chorraditas y, o sea, realmente el primer álbum surge de un accidente o sea como que yo no

lo había escrito para sacarlo para editar lo ni siquiera y claro [...] yo me acuerdo de las críticas. Al principio eran como este este álbum es super incoherente o sea son canciones que no están estructuradas como suelen estar estructuradas las canciones pop. Yo es que realmente estas canciones no estaban escritas bajo la lógica o la intención de que fueran canciones, eran desahogos. (Zona Rainpod, 2025)

Algunas de las canciones más destacadas del LP son “Puto chino maricón”, en la que explica el origen de su nombre artístico y denuncia las agresiones verbales que ha sufrido, reclamando ahora esos insultos como pilar vertebrador de su persona musical. Los temas “Gente de mierda” y “Tú no eres activista” se han convertido en himnos de la escena underground por su mordaz sentido del humor, con el que la artista apunta directamente a dos blancos: por un lado, la hipocresía de quienes navegan espacios activistas sin reconocer sus propios privilegios y, por otro, aquellos que recurren a la humillación como herramienta para mantener su posición de poder.

Precediendo el cierre del LP, “El test de la *Bravo* y la *Superpop*” se construye sobre una base electrónica que evoca los sonidos de aplicaciones de mensajería como MSN y los primeros juegos online, combinando sintetizadores agudos y saturados con melodías pegadizas propias del pop mainstream de los 2000. En la letra, Putochinomaricón revisita los test de revistas juveniles que marcaron a una generación, transformándolos en una reflexión punzante sobre la construcción de la identidad y los estándares de género reforzados por los medios. El videoclip, con su estética dosmilera y sus referencias a interfaces digitales antiguas, refuerza esta narrativa mediante un collage visual que mezcla elementos del internet temprano con la imaginería kawaii³³ y la cultura pop española de principios de siglo. Esta intención de reivindicar la cultura de los 2000 y la compleja relación que hemos desarrollado las personas disidentes con la cultura pop se ve reflejada en las actuaciones en directo, que le artista abre recitando un breve discurso. “La siguiente canción se llama ‘El test de la *Bravo* y la *Superpop*’ y se la quiero dedicar al mismo. Gracias por inculcarnos ideologías de mierda como es el amor romántico”,

³³ Término japonés que denota una estética y sensibilidad cultural centrada en lo adorable, tierno y encantador. Surgido en la década de 1970, el concepto trasciende la mera apreciación de lo “lindo” para convertirse en un fenómeno sociocultural significativo que influye en el diseño, el comportamiento social y las expresiones artísticas contemporáneas japonesas y globales.

pronuncia mientras suenan los primeros acordes de la canción con un toque de distorsión generado por elle misma en directo.

Al igual que Putochinomaricón, toda una generación de adolescentes queer hemos crecido consumiendo el contenido de este tipo de revistas. Si bien es cierto que parte de ello se debe a la mera experiencia adolescente de seguir la moda para no ser diferente, especialmente entre aquellas que hemos sido leídas en femenino, público objetivo de dichas publicaciones, también había algo reivindicativo en aquello de leer la Bravo y la Superpop, aunque en aquel momento no fuéramos conscientes de ello. Como ha reivindicado Tsai en múltiples ocasiones, la cultura pop y la cultura de internet nos ha ofrecido a las personas disidentes un refugio en el que proyectarnos en referentes que, a pesar de ser normativos, nos permitían encontrar en nosotros mismos deseos no heteronormados que más tarde recordaríamos como aquella primera vez en la que supimos que no mirábamos los posters de las revistas del mismo modo que lo hacían nuestras amigas heterosexuales y cisgénero³⁴. Sin embargo, aunque *Yo también leía Superpop* (2019) documenta cómo estas revistas surgidas tras el fin de la dictadura fueron fundamentales para que miles de jóvenes pudieran identificarse con sus ídolos, desde una perspectiva crítica queer podemos observar que en realidad promovían un discurso que reforzaba las estructuras cisheteropatriarcales y binarias, estableciendo mitos tan perjudiciales para las relaciones interpersonales como idealizaciones del amor romántico, estereotipos sobre la apariencia física y una conceptualización del deseo claramente androcéntrica.

Esta crítica al discurso de las revistas para adolescentes es reforzada a través del videoclip, que juega con el imaginario pop enfocado al público femenino, impregnado de colores vivos y con imágenes reminiscentes de la teletienda o las revistas de supermercados, dirigidas a un público de mujeres más adultas. Ello es complementado con unos pies de imagen satíricos y absurdos, con una clara intención de servirse de las

³⁴ La materialización de esta experiencia colectiva se puede encontrar en tendencias digitales como la conocida como “want to be her or with her” [querer ser ella o estar con ella], en que usuarias sáficas de TikTok exponían aquellas celebridades pop femeninas por las que sintieron gran fanatismo. Con perspectiva, se han dado cuenta de que quizás no solo querían ser como ellas, sino estar con ellas, en una intersección entre la identificación y el deseo difícil de resolver.

premisas del arte camp para poner en evidencia el impacto social que ha tenido el contenido de estos artefactos culturales que, sin embargo, nos han dado una cultura compartida que reivindicar y en la que apoyarnos para explorar los límites de las expresiones disidentes.

Un claro ejemplo de la crítica al discurso normativo de las revistas es el siguiente fotograma, en el que el artista recrea una oferta del supermercado Dia. En la imagen, aparece Tsai reflejado en un espejo sobre un fondo geométrico amarillo y azul, con el logo del supermercado y el texto “PACK Tu autoestima y Salmón ahumado”. Esta imagen, aparentemente absurda y humorística, propone una mirada crítica a la mercantilización de valores en la sociedad de consumo. Así, al colocar la “autoestima” junto al salmón ahumado en un pack de oferta, el artista muestra cómo el sistema comercial ha llegado a tratar nuestros sentimientos y bienestar como si fueran productos que se pueden comprar por 11,99€. De este modo, un fotograma aparentemente tan simple revela una tendencia actual donde hasta lo más personal e íntimo puede convertirse en un artículo más del carrito de la compra.



Ilustración 26 Imagen del videoclip “El Test de la Bravo y la Superpop” de Putochinomaricón

Retomando la centralidad de la cultura pop en la obra de Tsai, otro elemento destaca en este videoclip. Como he mencionado en párrafos anteriores, las celebridades de la década de los 2000 han sido imprescindibles para todas aquellas personas que crecimos sin referentes, que vimos en nuestros personajes y artistas favoritas un espejo desde el que acercarnos a quienes sentíamos que podíamos llegar a ser. Además,

recordando la cita ya mencionada del periodista musical Spencer Kornhaber (2021), “for a certain kind of person – say, a queer kid in the early 2000s who spent time on Britney Spears message boards while being bullied by guys who listened to Staind – enjoying pop could be a transgressive move”. En este sentido, la canción abre con una referencia cruzada entre los test de las revistas y los personajes de la serie *Sexo en Nueva York* (1998-2004), emisión que todavía hoy mantiene un gran éxito y cuyos personajes han formado parte del imaginario de la comunidad LGTBIQ+ – especialmente la G – por la representación de mujeres que, si bien se presentaban como “tontas” y moldeables, acabaron siendo una referencia de personajes desacomplejados en sus relaciones sexuales y vínculos amorosos, además de mostrar una red de apoyo entre los personajes principales que se acerca a las lógicas de la familia escogida de la comunidad queer³⁵. La letra empieza cantando “Eres tan Carrie Bradshaw / Eres Samantha Jones / Eres tan Charlotte York / Eres Miranda Hobbes”, nombrando así los personajes principales de la serie mientras hace una referencia a los test de las revistas adolescentes, que solían dar como resultados ciertos perfiles personales, en ocasiones identificándolos con personajes o artistas influyentes del momento. Esto es reforzado en el videoclip con fotogramas de cabezas de maniquíes acompañados de un texto en el que se presenta a las protagonistas de *Sexo en Nueva York*, una vez más subrayando la crítica a las revistas que nos moldeaban como si se tratara de maniquíes que llenar forzosamente con las personalidades creadas estratégicamente para hacernos encajar en esas “casillas binaristas / no habrá otra opción”, como canta Putochinomaricón.

³⁵ En este contexto, el fenómeno ‘bimbo’ puede resultar interesante como caso de reappropriación cultural en la comunidad queer. Originalmente usado como término peyorativo para describir a mujeres percibidas como atractivas pero poco inteligentes, ha sido reclamado y reinterpretado especialmente por personas LGBTQ+. A partir de 2019-2020, surgió el “bimboification” como movimiento, redefiniendo al personaje bimbo como alguien que abraza su sexualidad, autenticidad y expresión de género sin pedir disculpas, subvirtiendo expectativas patriarcales. Para las personas trans, particularmente mujeres trans y personas transfemeninas, la estética bimbo ha proporcionado un medio de expresión hiperfemenina que celebra aspectos del género tradicionalmente criticados como superficiales. Esta hiperfeminidad permite experimentar con estéticas consideradas extremas o exageradas, sirviendo como herramienta para afirmar identidades en una sociedad que a menudo las cuestiona.



Ilustración 27 Fotogramas del videoclip de "El test de la Bravo y la Superpop" de Putochinomaricón

Como muestra la imagen, el videoclip intercala la figura del maniquí con el rostro del artista, poniendo en el centro la vulnerabilidad de las personas que consumíamos ese tipo de contenido cisheteronormativo, especialmente en una etapa del desarrollo personal que se rige por la aprobación del grupo de iguales y la necesidad de verse reflejado fuera de sí mismo, por ejemplo, en los productos culturales. Además, como ella misma ha declarado en diversas entrevistas, la cultura pop de la que forman parte la Bravo y la Superpop han sido claves para la construcción de la identidad del propio artista, así como de su persona musical, que se define en múltiples ocasiones como “chronically online [sic.]”. Esta identificación de la artista con elementos que representan un lienzo en blanco, o un cuerpo vacío que moldear, va un paso más allá a medida que avanza el videoclip. En secuencias posteriores, se presenta un nuevo personaje que, si bien cumple una función similar a la del maniquí, aparece completamente digitalizado, intensificando así la exploración de la identidad como construcción artificial.



Ilustración 28 Fotogramas del videoclip de "El Test de la Bravo y la Superpop", de Putochinomaricón

Nuevamente, la imagen del artista se intercala con un elemento externo que ocupa exactamente el mismo lugar y posición, dando a entender que ambos representan un mismo personaje. En este caso, los cuerpos parecen existir de manera simultánea, siendo uno la versión física, bien que claramente influida por la virtualidad, y el otro la versión digitalizada. Aunque ya hemos analizado previamente la relación indudable entre ambas vertientes, que confluyen en una realidad híbrida de la que no nos podemos desligar, especialmente en un plano sonoro como es la PC music, me parece relevante hacer aquí un breve inciso acerca de la significación de estas imágenes. A diferencia de Putochinomaricón, el personaje digital representado no presenta, a simple vista, rasgos racializados, y mucho menos asiáticos, un aspecto que, como su propio nombre indica, es clave para la construcción de la identidad de le artista. Por el contrario, aludiendo a una lectura hegemónica occidental del cuerpo, este podría ser descrito como el de un hombre – por la construcción muscular del tórax y el sombreado en la zona del bello facial que suelen portar los hombres en este modelo binario – blanco. Si bien podríamos pensar que se trata, entonces, de una persona musical ajena al artista, considero que esta puede ser otra instancia del discurso crítico que caracteriza la música de Tsai.

En este sentido, Lisa Nakamura propone un estudio de los avatares y sus roles en el videojuego *World of Warcraft*, en el que afirma que “players of color often find themselves in the position of having to perform whiteness through their avatars, or instead

mark themselves as 'other' through explicit racial customization, a binary that reinforces whiteness as the default state of virtual embodiment" (Nakamura, 2009: 135). Igualmente, Tara McPherson (2012) explica en su análisis social y político de la historia de las interfaces en Estados Unidos cómo ciertos principios de diseño han contribuido a una lógica donde lo no marcado – lo “neutral” o “invisible” – tiende a codificarse como blanco, tanto en el ámbito social como en el tecnológico. Entonces, cabe suponer que, en la línea crítica del artista, la imagen del avatar que aparece en el videoclip no solo representa la persona musical de Putochinomaricón en un plano virtual, sino que además es una denuncia de la blanquitud hegemónica de los espacios digitales, en los que, a menos que se explice lo contrario, se presume que todos los usuarios son personas blancas, lo que dificulta la creación de redes entre personas racializadas.

Otro aspecto a resaltar de este avatar es su apariencia, pues, si bien es cierto que presenta un cuerpo con una lectura claramente masculina según los dictámenes de la cultura binaria occidental, este es subvertido a través de otros elementos. Por una parte, apreciamos un torso desnudo, cubierto únicamente por un top blanco sobre los pechos, que bien podría ser un sujetador o la parte superior de un traje de baño, ambos portados tradicionalmente por mujeres. De este modo, propone un juego visual que plantea las tensiones entre lo femenino y lo masculino, como han hecho otras artistas como Rigoberta Bandini en su polémica propuesta para el Benidorm Fest “Ay mamá” (2022)³⁶ o, más significativamente, como se ha reivindicado históricamente por parte de la comunidad queer, especialmente en prácticas como el drag. Por otra parte, este personaje digitalizado aparece moviendo los brazos como suele hacerse en la práctica del *voguing*. En *Disidentifications. Queers of color and the performance of politics* (1999), José Esteban Muñoz habla del *voguing* como una estrategia de supervivencia creativa para sujetos queer racializados. Así, lo sitúa brevemente dentro de su marco de “desidentificación”,

³⁶ El Benidorm Fest es un festival de música español que se celebra anualmente en la ciudad de Benidorm, a través del cual se escoge la artista y canción representantes de España en el festival de Eurovisión. En 2022, la primera edición del festival, la artista Rigoberta Bandini fue pre-seleccionada para participar en este con su tema “Ay mamá”, que puso sobre la mesa debates acerca de la maternidad y la sexualidad femenina, consiguiendo el pase a la final y quedando en segunda posición. Durante la actuación, aparecían bailarines de apariencia masculina portando un top, parecido a los “binders” que suelen usar las personas transmasculinas para aplanar el pecho, mientras la artista cantaba “No sé por qué dan tanto miedo nuestros pechos / Sin ellos no habría humanidad ni habría belleza”. Para más información, ver (Martínez García 2022)

donde estas prácticas performativas no rechazan ni asimilan los códigos culturales dominantes, sino que los reconfiguran. Las prácticas queer emergen entonces como un espacio donde comunidades marginalizadas transforman los signos de la cultura mainstream en gestos de resistencia, creando nuevas posibilidades de existencia y reconocimiento comunitario fuera de las lógicas binarias hegemónicas.

Siguiendo esta lógica, vemos en Tsai una clara intención de identificarse con ese avatar que baila *voguing*, así como de reivindicar un símbolo cultural tan importante para la comunidad queer y racializada como es la cultura *ballroom*. Esta, además, ha sido esencial en su desarrollo como artista, pues le ha permitido encontrar redes de apoyo y un espacio en el que autoexplorarse y explorar la disidencia. Como declaró en una entrevista para *Mondo Sonoro*, “de una forma u otra quería rendir homenaje a todos estos lugares donde pongo/performo/toco música. [El espacio *ballroom*] es muy importante para mí, más que nada porque fue creado por la comunidad racializada (sobre todo negra y latina) en respuesta al racismo/homofobia/transfobia y otras discriminaciones que sufrían.” (Iborra, 2020). Esta cuestión está también presente en sus actuaciones en directo, en las que suele aparecer rodeada de bailarines, precisamente personas notorias en la escena *ballroom*³⁷, que bailan en un primer plano mientras Putochinomaricón adopta una posición prácticamente de DJ, detrás de ellas cantando y controlando las tecnologías sonoras y vocales como módulos y AutoTune en directo. Por ejemplo, en la actuación que hizo para Radio 3 en 2022, se ve a un dúo de artistas queer, entre elles Megane Mercury, quien aparece en varios vídeos de le artista, como veremos más adelante, en lo que parece una escena de improvisación bailando al ritmo de la canción. En una actuación en la discoteca Ochoymedio en 2018, Tsai apareció sin acompañantes, ofreciendo un espectáculo en solitario en el que se encargó íntegramente de actuar, cantar y hacer la función de DJ. Durante la interpretación de esta canción, vistió la misma chaqueta roja y gorra negra que aparece en el videoclip, y reprodujo los movimientos de brazos de este. Igualmente, en otra actuación en la sala Karma en 2019, el artista volvió a interpretar la

³⁷ La cultura *ballroom* es una subcultura LGBTQ+ donde los participantes compiten en balls mostrando moda y baile, siendo el voguing –un estilo de baile basado en poses dramáticas inspiradas en las modelos de revistas– uno de sus elementos más distintivos. Para más información, consultar el documental *Paris is burning* (dir. Jennie Livingston, 1990).

misma canción, en la que reprodujo los movimientos del videoclip, añadiendo otros elementos clave del *voguing* como el *duck walk*³⁸.

Todos estos elementos han permitido a Putochinomaricón recrear un contexto de autoexploración, en el que intervienen dos aspectos clave. Por un lado, la cultura *ballroom* y los movimientos del *voguing* que han ayudado a configurar su identidad fuera de los modelos binarios en un espacio seguro tanto para las personas queer como para las racializadas. Por otro lado, el espacio virtual, en el que ha podido experimentar con un cuerpo completamente moldeable y que, aunque sigue respondiendo claramente a sesgos patriarcales y de supremacía blanca, puede ser reconfigurado. Esta posibilidad de experimentación con avatares digitales, como señalé anteriormente, resulta especialmente significativa para la exploración de la identidad de personas trans jóvenes (Duval, 2021: 50-51).

Asimismo, la construcción de la identidad mediada por los avatares digitales ha sido teorizada por numerosas académicas, especialmente desde posiciones ciberfeministas. Ya he abordado estas ideas en el capítulo sobre las escenas musicales híbridas, pero considero esencial retomarlas aquí. Estas autoras hablan del cibercuerpo – o cyberself – a través del cual interactuamos en línea, una experiencia que, lejos de ser incorpórea, mantiene una relación de dependencia con el cuerpo, representado en ese avatar o cuerpo cibernetico. Si bien este cibercuerpo se rige por nociones tradicionales de género, sexualidad o raza, también posee un potencial transformador, ya que permite imaginar espacios seguros y explorar los límites de estas construcciones sociales y culturales (Brophy, 2010: 930). Recuperando esta perspectiva y aplicándola al Net Art, ya hemos visto cómo Almudena García Manso y Artenira Silva reflexionan sobre las estrategias de reescritura de los sujetos en estos entornos. Siguiendo la figura del cíborg, ambas autoras utilizan esta metáfora para desafiar las categorías fijas de identidad, sugiriendo que estos espacios permiten reescribir y reimaginar la subjetividad más allá de los dualismos tradicionales. Este proceso de reescritura se da en las representaciones de los cuerpos en el Net Art ciberfeminista, donde las performatividades de género

³⁸ El *duck walk* es un elemento corporal del *voguing* que consiste en caminar o desplazarse en cuclillas manteniendo el torso erguido, imitando el movimiento de un pato.

encuentran su campo de batalla en la reconstrucción del cuerpo, la modificación de sus esencias biológicas, su sobreexposición y su lenguaje. A través de estas estrategias, se genera una reescritura del sujeto que se distancia de las normas de género hegemónicas (García Manso y Silva, 2016: 69). Partiendo de esta idea de reescritura del sujeto en los entornos virtuales, me pregunto ahora qué estrategias utiliza Putochinomaricón en “El test de la *Bravo* y la *Superpop*” para repensarse desde el espacio de juego proporcionado por la performance musical y las oportunidades de autoexploración en los espacios híbridos. Para analizarlas, las he separado en dos categorías: las estrategias sonoras y las estrategias corporales. En cuanto a la sonoridad, es evidente que la pieza se enmarca en el género³⁹ de la PC music española, formando parte de un LP que sentó las bases de esta en el país. “Yo también he tenido el privilegio de que al final en España soy de las pocas primeras artistas eh taiwanesas y también pues cuir en hacer música. Así que realmente no tengo ningún referente”, decía en el podcast *Que nos pillen confesadas*, a lo que la entrevistadora le reafirmó “claro, tú eres el referente” (Zona Rainpod, 2025). Remitiéndome al capítulo centrado en la PC music, sabemos que la cultura de internet y el costumbrismo digital sirvieron en este fenómeno como pretexto para reclamar aquel espacio virtual en el que sentimos que podíamos expresar nuestras preocupaciones a una comunidad que nos entendería y que nos leería, en la que evadirnos y vernos reflejadas en otras, teniendo la oportunidad de experimentar con la identidad a través de un perfil de Tumblr con el que jugar a ser quienes soñábamos ser. Si bien es evidente que la inocencia del primer acceso a este tipo de plataformas comunitarias conllevó una idealización y que-existían peligros reales y estructuras de poder subyacentes en dichas aplicaciones, es precisamente esta sensación *naif* la que se reclamó desde la PC music. En el caso de Putochinomaricón, además, se desprende una visión crítica de este fenómeno que pone de manifiesto la complejidad de dicha cuestión. Mientras que este espacio fue, para él, imprescindible para descubrirse como persona disidente y encontrar una comunidad, también fue consciente de los obstáculos a los que se

³⁹ A lo largo de esta investigación se ha priorizado el concepto de ‘escena’ como marco analítico por su capacidad para englobar prácticas culturales, sociales y espaciales más allá de lo estrictamente musical, siguiendo las perspectivas desarrolladas por Straw (1991) y Bennett y Peterson (2004). En esta instancia específica, sin embargo, se emplea el término ‘género’ musical para referirse exclusivamente a las características formales, sonoras y compositivas propias de la creación musical, sin las connotaciones socioculturales más amplias que implica el concepto de ‘escena’.

enfrentaba precisamente por esa idea de espacio nuevo que colonizar con ideales de supremacía blanca (Goding-Doty, 2020).

En esta instancia, los versos iniciales pueden ser reveladores. No solo empieza la canción con una mención a la serie *Sexo en Nueva York*, como hemos visto, sino que el segundo verso hace referencia a la serie *Friends* (1994-2004), una de las más populares de la década de los 2000 que se convirtió en un hito de la cultura pop. Esta ha sido señalada en varias ocasiones por ser un espejo de la “White culture” [cultura blanca]⁴⁰, pues tanto los personajes como las tramas mostraban la vida de un grupo de personas que ocupaban posiciones de privilegio tanto económico como social, representando la hegemonía social occidental en todas sus facetas. Así, canta Tsai, “Bailas igual que Chandler / Vistes igual que Ross / Casillas, binarismos / No habrá otra opción”. Siguiendo la tónica de la canción, insiste en las respuestas simplistas y absurdas de las revistas que, igual que en los espacios virtuales, esconden un discurso supremacista y hegémónico. Tratando este mismo tema en redes sociales, a través de las cuales suele compartir contenido humorístico con un subtexto crítico, publicó una [historia de Instagram](#) que proponía una caricatura del fanatismo de las personas blancas frente a series televisivas que se proponen como reivindicativas pero que no dejan de mostrar sesgos racistas como el complejo del salvador blanco⁴¹.

Volviendo a la influencia de la PC music en “El test de la *Bravo* y la *Superpop*”, otro aspecto clave de la escena era la inspiración en lo kitsch y lo camp que, como expliqué en el capítulo anterior, servían para dar valor a lo cutre como estrategia de reappropriación de los referentes y símbolos de la cultura pop que se nos había negado a las personas disidentes. Este pretexto servía a la artista y productora PC Sophie para expresar vulnerabilidad a través de un sonido entre el techno – una representación sonora de la racionalidad masculina (Rodgers, 2010) – y la experimentación tecnológica de la PC music en la que intervenía un punto de diversión, una sensación sónica de lo absurdo del kitsch y el camp, que se alejaba de esa fuerza masculina del techno para entrar en el

⁴⁰ Para más información acerca de la cultura blanca, ver Hamad (2020).

⁴¹ “El síndrome de salvador o salvadora blanca es una práctica social que explota o saca provecho económico, político o simbólico de las personas o comunidades racializadas, que a los ojos de la blanquitud, están salvando y deberían estar en deuda y en eterna gratitud” (Sher Herrera, 2023).

mundo pop kawaii de la esfera internet (Sherburne, 2014). Para ello, el uso de los sintetizadores llevados al extremo de la estridencia fue esencial. Mezclado con sonidos que recuerdan a los anuncios pop-up de las páginas web y al efecto TATE conseguido con una mezcla de AutoTune y ecualización hacia los agudos, este sonido permite a Tsai colocarse completamente en el plano virtual y dar voz a ese avatar que muestra en el videoclip (ilustración 18).

A esto se suma la performance en directo, durante la cual es elle misma la que controla la configuración del micrófono, que cambia durante todo el concierto según el efecto deseado para cada canción. Por tanto, podemos asumir que existe una intencionalidad clara en el uso de las tecnologías de la voz, al igual que veíamos anteriormente en el caso de Luna Ki. Para cantar “El test de la *Bravo* y la *Superpop*”, me parece especialmente relevante la configuración que presenta, usando tecnologías que asumo que involucran el AutoTune para el directo hasta conseguir un efecto TATE mucho más audible que en la versión de estudio. Este efecto se ve particularmente presente en la actuación para Radio 3 de 2022, aunque es notable en todas las demás. Este hecho me parece reseñable, ya que esta es justamente la actuación en la que ha presentado una apariencia más futurista y ciborgiana. Mientras que en las otras dos mencionadas aparecía con la misma ropa del videoclip o con un arnés negro sobre una camiseta ancha roja y con la cara pintada íntegramente blanca, en la de 2022 presentaba una *musical persona* de apariencia biomecánica, con un tocado en la cabeza que remite a la estética ciberpunk tan característica del hyperpop. En este sentido, es relevante apuntar que fue exactamente en ese año que publicó el disco *JÁJÁ ÉQUÍSDÉ* (*Distopía aburrida*). Este presentaba una estética mucho más robotizada, tanto en la portada como en los videoclips y, sobre todo, en su performance. Por tanto, vemos una experimentación dentro de la escena hyperpop con una conciencia más profunda acerca de las identidades híbridas que se refuerza con esa expresión biomecánica y, sobre todo, con un uso más estridente del TATE que, como vimos en el análisis de Luna Ki, genera un espacio de exploración de la identidad a través

de una voz que no se rige por nociones binarias del género, sino que permite salir de lo humano para explorar la disidencia del sonido monstruoso y abyecto⁴².

Siguiendo con la influencia de la PC music en esta canción, me parece interesante resaltar una última apreciación sonora. Habiendo analizado anteriormente la influencia del pop, especialmente de los 2000, en esta escena como herramienta para la construcción de identidades disidentes, no resulta extraño notar que el tema se estructura a partir de una secuencia básica de acordes que se repiten a lo largo de toda la pieza. Concretamente, la canción se construye sobre una progresión de tan solo cuatro acordes (A, D, G, Em), con pasajes que incluso se reducen a solo dos acordes, ejemplificando así un rasgo característico del pop mainstream, que típicamente compone con un máximo de cinco acordes o incluso, en algunos casos, con uno solo⁴³.

Es cierto que esta sonoridad circular basada en pocos acordes es una característica fundamental del pop mainstream. En la escena indie española, esta estructura ha sido especialmente significativa en subgéneros como el denominado tontipop⁴⁴, en el que hay una intencionalidad clara en la sonoridad aparentemente sencilla. Como escribe Elena Romero para *Vanidad*, “el tontipop pone a bailar a los corazones blanditos con sus canciones a priori niñas y simplonas, pero que en realidad hablan de todas esas cosas que rondan nuestras cabezas y que, por ello, nos hace conectar con ellas y no poder parar de repetirlas en bucle.” (Romero, 2021).

⁴² Este planteamiento conecta con el concepto de “lo abyecto aural” desarrollado por Lizette Alegre González, quien define la abyeción sónico-aural como “aquel que escuchamos como feo, inferior, diferente, es decir, la escucha de lo abyecto, que se produce como resto de lo inteligible, lo audible, lo legítimo” (Alegre González, 2018: 11). En este sentido, las tecnologías de voz empleadas en el hyperpop podrían entenderse como una forma de explorar lo que la autora denomina “una escucha híbrida”, capaz de registrar “la diferencia, de la ambivalencia, de las asimetrías entre discurso y experiencia cultural, entre orden y desajuste, que caracterizan el marco en el que la subalternidad se enuncia” (11).

⁴³ Estas apreciaciones musicales se basan en una conversación con Silvia Segura, investigadora FPU en el departamento de Arte y Musicología de la UAB experta en producción musical y tecnologías de la producción.

⁴⁴ El ‘tontipop’ es una escena musical nacional caracterizada por melodías pegadizas, letras aparentemente sencillas pero con profundidad emocional, y una estética indie-pop desenfadada. El término, inicialmente usado de forma despectiva, fue resignificado por sus propios exponentes como Los Estanques, Cariño, Carolina Durante o Javiera Mena, entre otros. Se distingue por sus composiciones accesibles con estructuras circulares de acordes, su sonoridad optimista y sus letras que abordan temas cotidianos y sentimentales con una mezcla de nostalgia, humor y sensibilidad. Para más información, consultar González Martínez (2025).

Estas consideraciones me remiten inevitablemente al pensamiento de Judith Butler, aunque sea improbable que le artista haya contemplado dichas implicaciones teóricas durante el proceso de composición. Como he expuesto en capítulos anteriores, Butler argumenta que la repetición de actos performativos constituye el mecanismo fundamental mediante el cual se construye y perpetúa el lenguaje binario y hegémónico del género. De este modo, resulta particularmente significativo observar cómo la estructura de la canción opera bajo este mismo principio de repetición. Más allá de las intenciones específicas del artista, es revelador que una pieza musical que cuestiona los binarismos de género impuestos se articule precisamente a través de un concepto central en la teoría de Butler sobre la construcción y subversión de las normas de género. Es importante matizar que la repetición en música responde a convenciones compositivas occidentales que trascienden cualquier temática específica. No obstante, resulta interesante observar cómo, en este caso particular, dicha estructura repetitiva sirve como vehículo expresivo para un contenido que precisamente cuestiona los binarismos de género impuestos. Asimismo, la idea de repetición es también reflejada en el videoclip, en el que se intercalan diferentes escenarios de forma reiterada. Estos, por su parte, muestran diferentes entornos de los que Tsai se convierte en el protagonista para escenificar la construcción de la identidad normativa en la que se centra la canción. Todo ello confluye en un verso de la canción: “Hechos de tantas piezas / No se pueden contar / Somos aglomeraciones / No tenemos personalidad”. De nuevo, vemos reflejado el pensamiento de Butler, pues el personaje que encarna el yo poético – que, por el vídeo, asumimos que es Putochinomaricón – reconoce que la identidad que habita y que critica está influenciada por una multitud de situaciones y estímulos culturales a los que ha quedado expuesto a lo largo de su vida, especialmente en la adolescencia, que le han construido a partir de los discursos hegémónicos y binarios del género. Además, como señala en la lirica, “El test de la *Bravo* y la *Superpop* / Nos indican quienes somos con mucha precisión”. Por tanto, es evidente que la falta de personalidad a la que aludía previamente se refiere al lenguaje hegémónico que rige el espacio físico y del que no podemos escapar, porque nos hemos desarrollado en base a este. Sin embargo, el artista despliega mecanismos de resistencia que se materializan visualmente en el videoclip, pues, si bien evidencia la repetición performativa, simultáneamente introduce elementos disidentes que logran desestabilizar las estructuras del lenguaje binario hegémónico.

Precisamente en relación con el cuerpo hemos visto ya que la digitalización resulta esencial en esta construcción alternativa e híbrida del *cyberself*. Para ello, construye un avatar aparentemente masculino que subvierte a través de otros elementos, como el top que le cubre los pechos y esos movimientos del *voguing* de la escena *ballroom*. Es precisamente a esta cuestión a la que hace referencia Butler en su idea del conocimiento naturalizado, por el cual creemos poder asumir con certeza si la persona que tenemos delante es hombre o mujer, dentro de la estructura binaria hegemónica. Pero ¿qué ocurre cuando un cuerpo no nos da una respuesta clara?

The moment in which one's staid and usual cultural perceptions fail, when one cannot with surety read the body that one sees, is precisely the moment when one is no longer sure whether the body encountered is that of a man or a woman. The vacillation between the categories itself constitutes the experience of the body in question. When such categories come into question, the reality of gender is also put into crisis: it becomes unclear how to distinguish the real from the unreal. And this is the occasion in which we come to understand that what we take to be 'real', what we invoke as the naturalized knowledge of gender is, in fact, a changeable and revisable reality. Call it subversive or call it something else. (Butler, 1990: xxiii)

Esto es precisamente lo que hace Putochinomaricón en “El Test de la *Bravo* y la *Superpop*”: proponer escenarios en los que pudiera parecer a simple vista que se reproducen patrones normativos pero que, en realidad, presentan algún elemento desestabilizador que nos hace cuestionar estos planteamientos. Ello lo hace, como veíamos, con el cuerpo virtual que le sustituye en la imagen del videoclip, pero no es exclusivo de este personaje. Todas las otras escenas presentan una mezcla de elementos *naturales* y *artificiales*, como proponía el arte kitsch, que nos hacen tener que mirar dos veces antes de dar por sentado que lo que estamos viendo es una reproducción del espacio físico tal y como lo conocemos. En imágenes que ya hemos observado, se nos presenta primero la imagen de Tsai reflejada en un espejo, cuya presencia es sustituida en imágenes yuxtapuestas por las cabezas de maniquí, que representan esa imagen del lienzo en blanco, o la tabula rasa de Locke⁴⁵ construida a través del contacto social y la educación. Además, los maniquíes, lejos de presentar corporalidades neutras, como podríamos esperar de un

⁴⁵ Locke (1986).

ente plástico del que no vemos más que el rostro sin pelo, están alterados con maquillajes que precisamente acentúan rasgos tan físicos como la profundidad del ojo, la forma de la ceja o el volumen del labio. Este aspecto no solamente refleja la tensión entre lo supuestamente natural y artificial, sino que también imposibilita una lectura de género, tanto neutra como de alguno de los extremos del modelo binario estático, produciendo la desnaturalización del discurso de la que hablaba Butler.



Ilustración 29 Fotograma del videoclip de *El test de la Bravo y la Superpop*, de Putochinomaricón

Una imagen que deviene central en este punto del análisis es la que se muestra a continuación, en la que se observa al artista con el torso recostado sobre una mesa. En esta posición, se pueden ver sus manos, apoyadas sobre la superficie, a cada lado de la cabeza. Lo que a primera vista parece una imagen cotidiana que muestra una postura informal y de un cierto desasosiego, se transforma cuando nos fijamos. Como observamos en la ilustración 5, una de las manos no es humana, sino que proviene del brazo de un maniquí. De este modo, recupera la estrategia de desnaturalización de la que hablamos, mientras refuerza la idea de simbiosis entre el artista y el maniquí. Así, convirtiéndose en maniquí, no solo nos enseña, en una performance de una vulnerabilidad reseñable, cómo los medios culturales han influido en su proceso de configuración de la identidad, sino que también nos hace partícipes de su autoexploración al crear una representación de sí mismo a partir de un imaginario que no entra en el lenguaje binario y hegemónico.



Ilustración 30 Fotograma del videoclip de la canción *El test de la Bravo y la Superpop*, de Putochinomaricón

Si hablábamos antes de cómo el lenguaje de internet está también influido por los fundamentos supremacistas de los espacios físicos, que llevan a la configuración de los avatares a partir de la premisa de la blanquitud por defecto, no podemos obviar el elemento que acompaña a Tsai en esa mesa. En un segundo plano, pero evidentemente visible, encontramos en la imagen una figura de un gato que mueve la mano, símbolo indudable de la cultura del bazar asiático. Este imaginario ha tenido una gran influencia en la obra de Putochinomaricón, como afirma en una entrevista para VICE España (2018). “Estoy fascinado con el mundo pseudo-asiático, por ejemplo, los bazares y cómo se han asociado a una comunidad. Por eso me gusta mucho jugar con estereotipos y reclamarlos y elevarlos a un nivel máximo de arte”. Por esta declaración, podría parecer que la intencionalidad principal de este elemento visual sería simplemente la reclamación de estos estereotipos. Sin embargo, me parece esencial recordar la idea de Goding-Doty acerca de la colonización de los espacios virtuales. Al igual que nos llamaba la atención la presentación de un cyberself con rasgos claramente blancos, en esta representación del cuerpo entre lo natural y lo artificial hay una clara intención de reclamación de la identidad taiwanesa, a partir de los estereotipos asociados a la comunidad asiática. Asimismo, reitera la crítica a la cultura blanca, a la que ya apuntaba con la referencia a *Friends*, y que recalca aquí al ponernos el espejo delante para que no quede duda de los prejuicios que esconde el gato como símbolo del bazar y de la idea racista de una comunidad asiática como conjunto, en la que no existen diferencias locales.

Esta crítica, además, es trasladada a la performance en directo, especialmente visible en el espectáculo que realizó en el club Ochoymedio en 2018, en el que aparecía con un maquillaje de base completamente blanca y con un contorno marcado en tonos

rojizos para crear mayor contraste y efecto de sombreado, que podríamos interpretar bien como una crítica a la cultura blanca, subvirtiendo prácticas tan problemáticas como el *blackface* o el *yellowface*⁴⁶, o como la representación de otro estereotipo de la cultura asiática, especialmente japonesa, por los maquillajes tradicionales con efecto porcelana. En este sentido, es cierto que el artista proviene de una cultura taiwanesa, pero esta interpretación puede comprenderse con declaraciones como la que hizo para la entrevista con VICE España (2018): “lo que no me gusta es cuando me dicen que hago *k-pop* y *j-pop*, y yo ‘¿*j-pop* de qué? ¿De Jaén?’, pregunto, porque yo soy de España”.

Retomando el hilo del *cyberself* y la desnaturalización del discurso binario a través de las tensiones entre lo natural y artificial, quiero destacar un último escenario del videoclip. En este, vemos a Putochinomaricón sujetando un marco grande y ostentoso que fácilmente podríamos encontrar en un museo. La imagen que queda encapsulada en este es un retrato del artista, cuya cara queda tapada por una de las cabezas de maniquí que han aparecido anteriormente.



Ilustración 31 Fotograma del videoclip de *El test de la Bravo y la Superpop* de Putochinomaricón

Esta imagen de la artista representándose a sí misma en un contexto de arte institucionalizado como es el museo es particularmente interesante y, en un contexto

⁴⁶ Las prácticas de *blackface* y *yellowface* consisten en pintarse la cara de negro o amarillo para imitar, de forma caricaturesca y estereotipada, los rostros de personas negras y asiáticas. Estas suelen ir acompañadas de otros rasgos, como los ojos rasgados en el caso del *yellowface*.

artístico como el de Tsai, se podría vincular con la idea de Rancière del arte político. En su libro *Dissensus. On politics and aesthetics* (2010), el autor concluye que el arte tiene el potencial de convertirse en un instrumento político cuando es capaz de salir del museo y revertir el orden de este. Cuando el palco de butacas se convierte en el escenario y los artistas salen de este, es cuando asume su efectividad política, pues refleja las marcas de dominación de los sistemas de opresión.

Despite a century of critique – or so-called – directed at the mimetic tradition, it appears to be still firmly entrenched, including in forms of supposed political and artistic subversion. Underlying these forms is the assumption that art compels us to revolt when it shows us revolting things, that it mobilizes when it itself is taken outside of the workshop or museum and that it induces us to oppose the system of domination by denouncing its own participation in that system. This assumption implies a specific form of relationship between cause and effect, intention and consequence. (Rancière, 2010: 135)

Siguiendo esta misma idea, podríamos concluir que Tsai se autorretrata a sí mismo como pretexto para hacer una crítica al arte institucionalizado y con un carácter claramente colonial e imperialista, especialmente en Europa⁴⁷. Sin embargo, es el mismo videoclip el que nos sacará de dudas sobre el carácter político del arte de Putochinomaricón. En otro fotograma, aparecen las cabezas de maniquíes junto con el espejo redondo y el brazo de plástico que han ido apareciendo a lo largo del vídeo, rodeados de flores también plásticas. En un texto descriptivo debajo de la imagen, aparece el texto “[arte pretencioso]”, de nuevo en el tono satírico tan característico del artista. Así, genera una paradoja al usar el principio del arte político para criticarlo, haciendo referencia también a esa cultura de los privilegios sostenida por artistas que presumen de una profundidad sobredimensionada en sus propias obras, sin reconocer el capital cultural que les ha acompañado en toda su formación tanto personal como artística.

⁴⁷ El arte institucionalizado en Occidente representa una extensión del proyecto colonial europeo, donde la apropiación de objetos culturales significativos reforzó relaciones de poder asimétricas. Instituciones como el Louvre y especialmente el British Museum continúan exponiendo piezas obtenidas durante la expansión colonial, como los mármoles del Partenón y los bronces de Benín, pese a peticiones de repatriación. Estos museos justifican su posesión alegando "custodia universal", argumento que ignora el contexto extractivo original y perpetúa jerarquías culturales coloniales. Para profundizar, véase Jenkins (2016).



Ilustración 32 Fotograma del videoclip de *El test de la Bravo y la Superpop*, de Putochinomaricón

Si hablamos de museos en un contexto como el de las escenas musicales híbridas, no podemos ignorar la teoría de Ter con respecto al arte digital. En su video “Manifiesto en defensa del millennial” (2018) compara el Louvre con la plataforma Instagram, alegando que, al igual que el museo es un “almacén de cuadros”, la aplicación cumple la misma función. Además, defiende que, si lo que hace que un cuadro tenga valor a ojos de quienes sobreponen el museo a las redes es la estética, la técnica y la composición, tales consideraciones pueden aplicarse también al arte digital compartido en Instagram. Si bien es cierto que estos argumentos están ya más asentados y el arte digital está cada vez mejor valorado socialmente, me parece importante reclamar el valor de las (auto)representaciones en este tipo de plataformas. De este modo, en la imagen que destacaba del videoclip, en la que Tsai se pone en el centro del retrato, podemos intuir una intención expresa de autorretratarse, como si se tratara de un selfie, usando esos elementos artificiales con los que es capaz de reescribirse más allá de la figura del *cyberself*, de modo que las estrategias de autorrepresentación alternativas de las que nos hablaban García Manso y Silva en los entornos virtuales puedan salir de la interfaz y nos ayuden a sacudir los discursos hegemónicos binarios a partir de expresiones físicas y sonoras que cuestionan los lenguajes tradicionales.

2.3.2 DM: Queerizar el pop para reimaginarnos

Habiendo publicado otro LP en 2019 - *Miseria humana* – Putochinomaricón estrenó en 2020 su primer álbum completo, *JÁJÁ ÉQUÍSDÉ* (*Distopía aburrida*). Aunque ya hemos visto en declaraciones previas que Tsai habla de su música como un compendio

de canciones que escribe a modo de diario de sus pensamientos y preocupaciones personales, sin un sentido narrativo deliberado, una primera escucha de este disco nos hace intuir que esto no es del todo cierto en esta ocasión. Desde la coletilla del título, “distopía aburrida”, hasta el orden de unas canciones que comparten de forma evidente una temática conjunta, es fácil adivinar que, sea o no intencionado por parte del artista, existe una coherencia musical, lírica y visual que funciona como hilo conductor, acompañando a la *musical persona* a través de diferentes escenas que ocurren en un espacio narrativo común.

Con un primer *track* titulado “Intro”, para más pruebas que indican un desarrollo de trama a lo largo del álbum, Tsai nos presenta al protagonista de esta distopía aburrida, un “Renacentista de tutorial”, que “[hace] un poco de todo pero todo mal / una navaja suiza de usar y tirar / [trabaja] para vivir y [vive] para trabajar”. En “Aliexpress” se nos muestra un personaje que se adentra en el mundo de internet y, con una velocidad de 144 *beats* por minuto (clasificada como *allegro*) que, sumada a una subdivisión rítmica en semicorcheas (cuatro notas por beat)⁴⁸ y un registro de pitch intencionalmente agudo, genera una potente sensación de ansiedad y aceleración al escucharla. Esta combinación técnica convierte la canción en una coctelera de todos los sentimientos que los elementos característicos del espacio virtual generan en este personaje “Nada que perder / Sin planes que hacer / Juego a disfrazarme mientras veo el mundo arder / Mientras veo el mundo arder / Jaja equisdé / Mientras sobre pienso en todo, que la red volvió a caer”, empieza diciendo, para acabar el tema reclamando “Derp pregunta, ¿cuánto tarda a que uno llegue a caducar? / Trollface⁴⁹, ¿no habrá vida más allá de la viralidad? / Tus quince segundos de fama llegan a su final / Y acaba en una montaña de basura virtual / A 1.5x de velocidad te escucho gritar / Yo no quise ser un meme de esos de usar y tirar / Calidad es cantidad y cantidad, velocidad”.

En “Tamagochi”, el personaje se convierte en el nuevo producto estrella de una discográfica que, cansada de las *boybands*, pide un solista que les aporte seguidores. Elle,

⁴⁸ Consideraciones musicales extraídas de un análisis conjunto con Silvia Segura.

⁴⁹ Derp y Trollface son dos de los primeros y más icónicos memes de internet originados alrededor de 2008-2009, representando respectivamente a un personaje despistado y una cara maliciosa que disfruta molestando a otros.

por su parte, entra en el mundo de la fama cibernetica, poniendo el primer pie en la distopía de *JÁJÁÉQUÍSDÉ*. Allí, en una conversación con el animal virtual del Tamagochi, le declara su amor, cuando el aparato digital le dice “En tu historial, búscame, aquí estoy, esperándote / Vigílame y grábame, no sigas escondiéndote / Espíame, censúrame, ¿a qué esperas? Juégame / ¿A qué esperas? Juégame / ¿A qué esperas? Juégame”. Así, el personaje accede al espacio virtual en el que queda completamente atrapado en la siguiente canción, “DM”. Encapsulado en la virtualidad, el protagonista se convierte en un experimento de laboratorio, creado desde cero para generar excitación entre el público heterosexual, destinado a la reproducción de patrones heteronormativos, mientras que elle sigue profesando su amor por ese amante Tamagochi que ha conocido a través de internet, a quien dice “Tú y yo fuimos unidos en la red por algoritmos / En la penumbra del ciberespacio / Y aunque no nos hayamos visto desvirtualizados / Mi amor virtual es verdadero”. Desde esa especie de purgatorio entre lo físico y lo virtual, pues nuestro personaje se ha adentrado en el mundo de la fama cibernetica a través de la interfaz, el protagonista deja atrás la euforia inicial de haber encontrado el lugar donde se sentía segura y comprendida para dar paso a la primera crisis existencial, en la que se reconoce como parte de una generación “adultescente” que se siente perdida y sin un futuro claro en el que proyectarse. “Atrapados en nuestro ‘Nunca Jamás’ / Inocente adultescente intentando averiguar / Cómo sí dar pie con bola y qué rueda reinventar / ¿Cuándo me haré la idea de que todo no lo puedo controlar? / Y que quizás / Si no es mucho pedir, quiero sobrevivir”.

Tras este breve interludio, hay un cambio notable en la narración, que da a entender con “Interational call” que ha dejado atrás sus angustias – o las ha silenciado – sucumbiendo completamente a su identidad virtual. Así, en “Otra fisicalidad”, nos cuenta que se va a refugiar en su mundo cibernetico. “Te veo en la virtualidad / Todo lo que estás viendo es real / Reivindicar nuestra corporeidad / Otra fisicalidad”. A través de una escena sexualmente explícita, le protagonista de esta historia da un paso más en su metamorfosis para simbiotizarse definitivamente con su propio *cyberself*. “I feel you, do you feel it too? / A part of me is a part of you / Your rubber hand, it feels so real inside me / I feel you, do you feel it too? / A part of me is a part of you / Your rubber hand, it feels so real inside me”. En “Chique de internet”, lo que parece en primera instancia una declaración de amor a un cuerpo virtual ajeno, “Mi chique de internet, al fin te encontré / Estoy enamorado, mi corazón robado”, se convierte claramente en la mimetización definitiva del personaje

en su *cyberself*, abandonando por completo su cuerpo físico para reescribirse a su antojo. “Retocar y licuar, cosmética virtual / Siento la fisicalidad, habito en mi avatar / Me dibujaré como quiera / Me customizaré como quiera / Sin asimilarme y sin preguntar / Sin que me teoricen, y sin cuestionar”, en una virtualidad en la que puedes “Copia, corta, pega, traza, borra, customiza / En este mundo tienes todo lo que necesitas / Filtra, estira, modifica, explora, examina / La vida en virtual es más de lo que te imaginas”.

Sin embargo, esta experiencia cibernetica que parece apuntar exclusivamente al futuro no es siempre positiva, y es que nuestro protagonista se da cuenta, por primera vez, de que vive absorte completamente por el mundo digital, lo que lleva a reflexionar sobre sus vínculos interpersonales de la infancia y la adolescencia, a lo que les desea que “Aunque os odie a muerte / Ojalá supierais que años después por vuestra culpa tendré traumas / Y que, me odiaré y tendré la autoestima baja / Ojalá paguéis por mis sesiones de terapia / Y joder, años después por vuestra culpa tendré traumas, lo sé”. Finalmente, como en cualquier distopía, nuestro héroe termina su viaje personal tomando conciencia de la realidad en la que ha estado sumido todo este tiempo, despidiéndose del amante por el que se ha dejado arrastrar hasta el universo digital bajo la promesa de no volverse a sentir solo y en un cuerpo que siente que no representa toda su complejidad. “Y sigo pensando en ti al despertar y al dormir / Dime qué va a ser de mí cuando te hayas olvidado de mí / Otro desamor para mí, otro polvo más para ti / Sé que no piensas en mí, te has cambiado tu foto de perfil / Soy patético, ¿a que sí?, dándole vueltas sin fin / Y qué mal te hice, di, para que te hayas olvidado de mí / Yo no sé qué aprendí, me jode verte feliz / Sé que no piensas en mí, te has cambiado tu foto de perfil”, le recrimina cerrando este álbum.

Dentro de este recorrido narrativo por la distopía digital que propone *JÁJÁÉQUÍSDÉ*, voy a centrarme en “DM”, pieza crucial para entender qué estrategias son las que pone en funcionamiento Putochinomaricón para reescribirse como sujeto híbrido. A diferencia de “El test de la *Bravo* y la *Superpop*”, que seguía una línea clara de sonoridad y temática PC music, esta canción se enmarca en el hyperpop, al igual que el resto de las canciones del álbum. Sin embargo, todas ellas presentan, de una forma u otra, una experimentación con el sonido prototípico del género, lo que nos permite poner un interrogante en los límites del hyperpop para entender mejor cómo se materializa ese conjunto caótico de sonidos acelerados del que hablábamos en capítulos anteriores. De este modo, la pieza se caracteriza por una producción electrónica minimalista que

combina elementos del hyperpop con sonidos más experimentales del pop mainstream de los 2000. La base instrumental emplea sintetizadores brillantes y cortantes, acompañados de *beats* distorsionados y pulsantes, para construir una atmósfera electrónica densa, que evoca el desconcierto y la frialdad de las relaciones en redes sociales y sus efectos en el mundo físico.

En este sentido, el aspecto sonoro vuelve a jugar un papel fundamental en el desarrollo de las estrategias de reescritura del sujeto. Si antes la PC music servía como pretexto para poner sobre la mesa cuestiones de género, el rol del hyperpop en esta canción es igual de significativo. En primer lugar, sabemos que el hyperpop es un término difuso, que se caracteriza por una mezcla de sonidos y referencias ampliamente diversos unidos principalmente por la velocidad de la música y la distorsión en la voz. En este sentido, recupero las palabras de Lucy March, que nos recuerda que “along with challenging traditional notions of genre, hyperpop serves to challenge hegemonic presumptions around the nature of identity” (2022: 3). Además, esta aceleración sonora y la mezcla de influencias provoca una sensación general de confusión, que ya hemos visto en otros capítulos cómo ha llevado a periodistas generalistas y especializados a considerar el hyperpop como una escena maximalista y monstruosa. Esta última consideración conjuga perfectamente con las palabras de March, pues es precisamente esta asociación de lo caótico y oscuro con lo monstruoso la que nos transporta a los discursos queer. Como sugiere David Córdoba, “construir un discurso queer implica por lo tanto situarse en un espacio extraño que nos construye como sujetos extraños de un conocimiento extraño, inapropiado, malsonante” (2005: 22). Esta noción de ‘malsonante’ es precisamente la que permite al hyperpop explorar los límites tradicionales del sonido y, así, reproducir una búsqueda de límites en las identidades de sus artistas. Esto, además, lo llevan a cabo en un escenario visual y estético que March califica de “virtual future” (2022: 8), que en el caso de “DM” no se da únicamente a través de la imagen en el videoclip, sino que el sonido también contribuye a crear un ambiente sonoro virtual que, de hecho, se intensifica a lo largo de la canción, hasta alcanzar el pico en la escena final, que analizaré en profundidad más adelante. Todo esto se refleja en el uso de una base melódica de pop mainstream, aparentemente simple y repetitiva, complementada con sonidos de sintetizadores que aportan un matiz artificial, situando la canción en un plano que podemos interpretar como futurista.

Respecto al uso del sonido pop mainstream, no resulta rara esta elección si tenemos en cuenta que el hyperpop se nutre principalmente de referentes de los 2000, que utilizan para reclamar una parte de la cultura popular que, si bien nos sirvió a tantas personas para vernos reflejadas por primera vez, también se nos prohibieron. De alguna manera, al igual que contaba Preciado en *Testo yonki* (2008) cuando hablaba de los abusos del performativo⁵⁰ que cometía su madre contra elle al ejercer una hipervigilancia constante por miedo a que se convirtiera en una “marimacho”, el control del acceso al contenido cultural también servía para controlar nuestros gustos e inclinaciones desde la adolescencia. Recuerdo particularmente bien mi relación con la *boyband* One Direction, surgida en el 2012 durante un concurso de la televisión británica y que se convertiría en uno de los grupos más famosos en Occidente, hasta que se separaran en 2016. Harry, Louis, Niall, Zayn y Liam se convirtieron para mí en un referente musical y, más importante, en un espejo en el que verme y comprenderme a través de sus letras, que me permitían, como a tantas otras sáficas, explorar la identidad femenina que se nos había impuesto desde un deseo alternativo con un sonido pop pegadizo y ligero que estaba dirigido exactamente hacia nosotras: las chicas adolescentes. Así pues, recuerdo no entender por qué no se me reconocía como aficionada al pop y, en cambio, se me veía como una persona poco a la moda y ‘friki’. Esta cuestión es más compleja que una simple lectura queer de la situación, e implica una concepción misógina del pop y el fenómeno fan, como explica Leyre Marinas en su libro *Fucked feminist fans* (2024). Sin embargo, durante muchos años, me cuestioné a mí misma y me pregunté por qué a tantas otras chicas se les había permitido ser fans de One Direction y a mí se me había penalizado socialmente por ello. Bien podría deberse simplemente a una cuestión de contexto social, que a mi instituto y entorno cercano no hubiera llegado el fenómeno 1D⁵¹ y, en cambio, hubiera llegado otro más local que no consigo recordar en estos momentos. Sin embargo, el *track* de Putochinomaricón me hace pensar que esta no fue una experiencia única y

⁵⁰ “Esos son, por decirlo siguiendo a Judith Butler, los ‘abusos del performativo’ que me han constituido: nací durante la dictadura en una pequeña ciudad española dominada por el franquismo católico, me asignaron sexo femenino, hicieron del español mi lengua materna, me educaron para ser una niña modelo, me pagaron colegios caros y clases particulares de latín” (Preciado, 2008: 77).

⁵¹ Abreviatura de One Direction en el contexto fan.

personal mía, sino que fuimos muchas las personas a las que se nos leyó como disidentes desde jóvenes y, por tanto, se nos aplicó esta corrección de la que habla Preciado.

En “DM”, Tsai recupera la figura de la *boyband* para subvertirla y reclamarla, de nuevo mostrando los artefactos culturales que contribuyeron en la construcción de su identidad. Esta reinterpretación de la banda, no obstante, se lleva a cabo desde una práctica fundamentalmente queer, como es el drag. En el vídeo, aparecen Marcus Massalami y Ken Pollet, artistas Drag King españoles, Megane Mercury, artista drag no binarie, y Lu de la Fuente (Fab Skum), artista queer multidisciplinar. Como nos cuenta Elefant Records, la discográfica bajo la que se publica el disco, en su página web:

BAOBAE, el fenómeno del momento, una boyband compuesta por cinco chicos que se viralizaron de un día para otro, rompiendo corazones de adolescentes y pubescentes llevadxs por el amor romántico. Lo que no saben sus fans es que los cinco chicos no son humanxs, y que en realidad son plantas de la industria - hombres planta construidos en un laboratorio invernadero por Man A’ Ger, unx científicx avariciosx y egoísta cuyo plan maquiavélico es formar la boyband perfecta para dominar el mundo a través de frecuencias emitidas en sus canciones generadas a través de una máquina Main-x-treme (Elefant Records, 2021).

La elección de recrear una *boyband* con Drag Kings, insertándose a sí misma en esta práctica junto a los demás artistas refuerza la idea que hemos planteado en el inicio acerca de la subversión de los espacios mainstream heteronormados como herramienta de reappropriación. De este modo, consigue explorar una idea de masculinidad que desnaturaliza los conceptos aprendidos del género a partir de la repetición de los actos performáticos. Como propone Halberstam en *Female masculinity* (1998), la masculinidad ha sido construida históricamente bajo la apariencia de “naturalidad”, presentándose como una expresión inherente y auténtica que supuestamente no puede ser imitada, en deliberada oposición al carácter supuestamente artificial y performativo atribuido a la identidad femenina. Por ello, argumenta que “the challenge of the drag king performance is to bring to light the artifice of dominant masculinity” (Halberstam, 1998: 266). En este sentido, dice Preciado recordando su propia experiencia en un taller de drag king, “Lo importante no es haberse vestido de hombre, cosa que cualquiera puede hacer a solas en la privacidad de su espacio doméstico, sino haber hecho colectivamente la experiencia de la dimensión construida y arbitraria de nuestro género” (2008: 258), subrayando la importancia de esta representación drag king de la banda, así como de la ritualización del

drag como elemento desnaturalizador de los presupuestos hegemónicos del género masculino.



Ilustración 33 Integrantes de la banda BAOBAE en "DM" de Ptuochinomaricón. De arriba a abajo, por columnas: emo, deportista, romántico, friki y trapero.

Volviendo al análisis del videoclip, el hecho de que la *boyband* esté integrada por artistas drag muestra una voluntad expresa de “queerizar” un artefacto como las bandas masculinas, utilizadas en la industria musical mainstream como herramienta de refuerzo de un discurso normativo y hegemónico. En este sentido, como escribe Alfonso Ceballos Muñoz, “queerizar no lleva consigo destruir pero sí supone una particular amenaza a los sistemas de clasificación que afirman su propia intemporalidad y fijación” (2005: 167). En la *boyband* del videoclip, cada miembro es representado con un número, que equivale a una personalidad. Si mencionábamos en el análisis anterior el carácter satírico y el tono mordaz de la canción de Tsai, vemos así que “DM” no es diferente. En las imágenes del laboratorio donde se generan las identidades de cada integrante, le artista propone una crítica a la industria del pop mainstream, que usó los estereotipos sobre las

masculinidades para generar arquetipos dentro de las *boybands* que cada miembro debía representar. Para los miembros de BAOBAE, las personalidades asignadas son una oportunidad de presentar una parodia de las diferentes imágenes de la masculinidad hegemónica que representan la sociedad de los 2020s, desde el trapero, pasando por el romántico y hasta el deportista. A su vez, la representación satírica a través del drag les permite explorar esta identidad masculina desde la disidencia, algo que, como ya indagué en el apartado anterior, es esencial para la exploración de nuestras identidades, pues nos permiten vivir tanto el espectro del binarismo al que se nos obligó a obedecer desde una perspectiva madura y reflexionada de lo que implica habitar esa identidad, como el extremo opuesto, encontrando por el camino los matices que nos acaban de conformar en nuestras adulteces queer.

Entre las imágenes del laboratorio, destaca un momento revelador que encarna la visión crítica del artista sobre la industria musical, particularmente el cuestionamiento que hemos identificado hacia las agrupaciones masculinas. Como explica Elefant Records en la descripción del sencillo, la *boyband* está creada por une malvade científique avariciose⁵² que pretende beneficiarse económicamente del conjunto, convirtiéndoles en un reflejo de lo que su público objetivo (podemos asumir que chicas adolescentes) quiere ver. Para ello, mantiene a los integrantes en vitrinas, en las cuales experimenta con ellos hasta encontrar la personalidad masculinizada que mejor puedan representar. Además, hace salir a dos de los integrantes, el chico emo y el chico trapero o quinqui, como se lee brevemente en su vitrina, y sostiene ante ellos un documento titulado “hetero por contrato”, que les obliga a firmar al ver que ambos muestran señales de enamoramiento entre ellos⁵³.

⁵² Este personaje lo podríamos identificar con Simon Cowell, creador de bandas como One Direction o Little Mix, denunciado en múltiples ocasiones por abuso a sus artistas, a quienes ha hecho trabajar a un ritmo exacerbado, priorizando los ingresos económicos al bienestar de las estrellas. Como consecuencia, son varios los artistas que han hablado de sus malas relaciones con sustancias como el alcohol o las drogas, que incluso llevaron a un integrante de la famosa *boyband*, Zain Malik, a dejar la banda y a otro, Liam Payne, años después, a la muerte.

⁵³ Aunque esta imagen podría ser simplemente una denuncia de la represión que sufren muchos artistas masculinos en grandes discográficas, obligados a mantener su homosexualidad en secreto (Ricky Martin, los integrantes de Aury en España...), me remite a uno de los casos más populares de relación entre dos miembros de una banda masculina: Harry Styles y Louis Tomlinson de One Direction. Cuando se formó el grupo durante la edición de *X Factor UK* en 2012, ambos se mostraron especialmente cercanos y cariñosos,

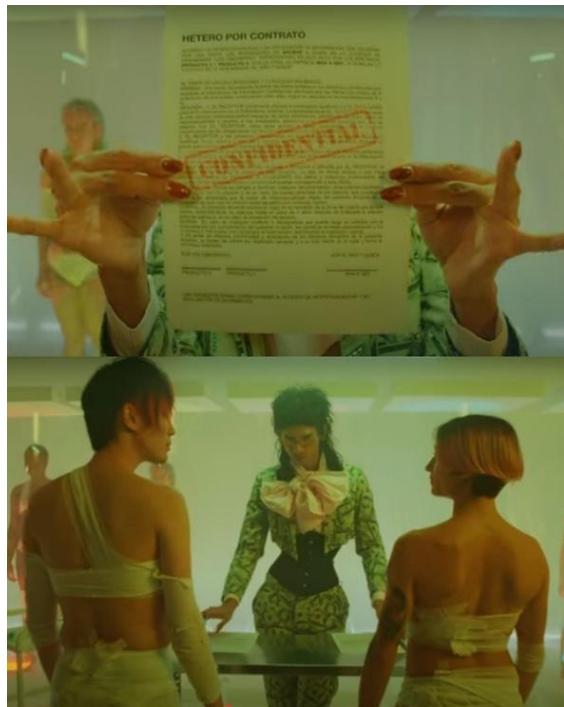


Ilustración 34 Imagen del videoclip de "DM" de Putochinomaricón

Al analizar esta ilustración, surge una conexión con las ideas de Monique Wittig en *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (1992). Según la autora, la heterosexualidad funciona como sistema político que rige las relaciones sociales y que establece una jerarquía binaria por la cual la categoría femenina queda sujeta a la masculina. Así, dice, la categoría “mujer” solo funciona en base a la de “hombre” en un marco intrínsecamente heterosexual. Esta idea la han retomado autoras como Adrienne Rich (1980) para hablar de la heterosexualidad obligatoria en tanto que sistema político que impone la heterosexualidad como norma a través de diversos mecanismos de poder, que van desde la violencia física hasta la invisibilización de alternativas, forzando a las

llegando a admitir en varios videos en directo desde la casa donde ensayaban para el programa que se gustaban y que pasaban mucho tiempo juntos. A la salida del concurso, siendo Louis el único mayor de edad, y Harry el más joven, ambos se mudaron a una casa compartida (habiendo el adulto asumido el cargo legal del menor), en la que se rumorea que iniciaron su relación, existiendo múltiples pruebas que probarían ese hecho. Después de haberse mostrado más que amigables en las primeras apariciones públicas del grupo tras el concurso, durante las cuales Styles habló abiertamente de su bisexualidad (aunque estos videos han sido a día de hoy eliminados), existen indicios grabados de que el equipo técnico, liderado por Simon Cowell, se esforzó desde bambalinas para que no tuviesen contacto físico durante los conciertos, momentos en los cuales ellos se mostraron visiblemente compungidos.

mujeres a una dependencia emocional, económica y social de los hombres. Por tanto, vemos una vez más como Tsai usa el imaginario de las industrias culturales mainstream desde una visión irónica y desenfadada para poner en evidencia la influencia que estas tienen en sus consumidores, mayoritariamente adolescentes, y la función de estas en refuerzo de las estructuras hegemónicas cisgenderopatriarcales. Sin embargo, hay en todas sus obras un eje subversivo, que consigue cuestionar esta normatividad para crear los referentes disidentes que nunca tuvimos.

En este caso, los referentes disidentes no solo se intuyen, como ya hemos visto, en esa sonoridad hyperpop mezclada con el pop, sino que también se ve en el aspecto visual. A lo largo de la canción, Putochinomaricón nos muestra a los personajes salidos de un laboratorio, siguiendo con la estética ciberpunk característica de la escena musical en la que se inscribe. Si bien estos acaban convertidos en los artistas mainstream que ya hemos visto previamente, el protagonista de la canción, que es también el protagonista de la distopía aburrida, se convierte en una especie de entidad medio humana medio experimental al negarse a seguir el contrato de heterosexualidad e intentar huir del laboratorio, rescatando a sus compañeros. Tras ser abatida y llevada a una sala privada en la que le conectan a unos tubos que podemos entender como alimentadores de las estructuras binarias y patriarcales de las que ha escapado, este se saca la máscara de oxígeno y desconecta las vías que le han introducido en el cuerpo, reclamando su identidad queer de manera simbólica y mostrando una imagen que solo podría calificar de ciborg en el imaginario ciberpunk.



Ilustración 35 Fotograma del videoclip "DM" de Putochinomaricón

Esta escena, a través de la que Tsai propone una imagen de futuridades nuevas en las que vernos reflejados en un marco que no se ajuste a la normatividad binaria, siguiendo el pensamiento de Haraway, muestra también lo que David Córdoba define como antiasimilacionismo. En este contexto, el autor plantea que el activismo queer rechaza la asimilación dentro de la sociedad heteronormativa, optando por establecer sus propios entornos y adoptar una postura de resistencia activa. Paralelamente, se apropiá y reinterpreta elementos característicos de los grupos hegemónicos, mediante la parodia camp y la recontextualización de los mensajes predominantes en los medios de comunicación, los símbolos nacionales y las dinámicas de consumo, entre otros aspectos (Córdoba, 2005: 44). En consecuencia, observamos cómo la recuperación de la estética Y2K, característica de los años 2000, y la reivindicación de sus iconos culturales – ejemplificados en la imagen emo Tumblr de Avril Lavigne o el vestuario y las coreografías de los Backstreet Boys – facilitan al artista una reinterpretación de sus influencias. Esto le permite reinventarse a sí misma a través de una lectura queer de estos referentes, situándose en un escenario distópico y postapocalíptico. En este contexto, emerge un personaje que trasciende las clasificaciones binarias de género y difumina los límites entre lo natural y lo artificial, materializando así el concepto de desnaturalización del género propuesto por Butler.

A través del análisis de “El test de la *Bravo* y la *Superpop*” y “DM” de Putochinomaricón, he mostrado cómo las escenas musicales híbridas proporcionan un espacio privilegiado para la reescritura del sujeto y la exploración de identidades disidentes. En la primera canción, el uso de elementos visuales que tensionan lo natural y lo artificial, junto con referencias a la cultura popular de los 2000 y una sonoridad PC music, permite al artista desnaturalizar el discurso binario hegemónico. En “DM”, la creación de un universo distópico donde la heteronormatividad se impone mediante contratos firmados y la resistencia se materializa en cuerpos cíborg, evidencia cómo el hyperpop facilita la representación de identidades que transgreden los límites tradicionales. Estas estrategias, que combinan lo sonoro, lo visual y lo performativo, configuran un marco donde la identidad no binaria puede manifestarse más allá de las restricciones del lenguaje hegemónico, creando espacios seguros donde tanto artista como público pueden reimaginarse y explorar nuevas posibilidades de existencia.

CAPÍTULO 3: DIÁLOGOS TRANSVERSALES. ACTIVISMO, IDENTIDAD Y AUTORREPRESENTACIÓN HÍBRIDA

Tras haber realizado un análisis exhaustivo de cada uno de los casos de estudio por separado en el capítulo anterior, me propongo ahora establecer un diálogo entre ellos que permita obtener una visión más completa de las dinámicas de representación queer en la escena musical española contemporánea. En este capítulo pondré en conversación los tres casos –Luna Ki, Samantha Hudson y Putochinomaricón– para explorar las convergencias y divergencias en sus estrategias de representación, construcción de sus expresiones disidentes y posicionamiento político.

Esta discusión se estructura en tres apartados principales: “Voz, identidad y disidencia”, “Estrategias de reescritura del sujeto híbrido” y “Disidencias en red”. A través de estos ejes temáticos, analizaré cómo los tres artistas, desde sus propias particularidades, problematizan las construcciones hegemónicas del género, articulan identidades disidentes en espacios híbridos y utilizan las plataformas digitales para generar comunidad y resistencia política.

El objetivo de este capítulo no es simplemente destacar las similitudes o diferencias entre los artistas, sino comprender cómo sus propuestas, en su conjunto, están reconfigurando el panorama cultural español y abriendo nuevos espacios de posibilidad para las identidades que escapan a los marcos binarios tradicionales. Mediante esta puesta en diálogo, pretendo contribuir a una visión más rica y matizada de las estrategias contemporáneas de resistencia queer en contextos musicales y digitales.

3.1 DISIDENCIAS EN RED: ACTIVISMO DIGITAL QUEER EN LOS CASOS DE ESTUDIO

El caso de “Por España”, de la artista Samantha Hudson, analizado en capítulos anteriores, ha establecido un marco para examinar la intervención política a través de las redes sociales. Partiendo de este análisis inicial, propongo ahora profundizar en el estudio de las redes sociales como espacio de activismo queer en los entornos digitales, ampliando la perspectiva sobre los tres casos que conforman el núcleo de esta investigación. Retomando las figuras de Luna Ki y Putochinomaricón que, junto con Hudson, representan voces fundamentales del panorama musical queer español, examinaré cómo han utilizado diversas plataformas digitales para articular discursos de resistencia, aunque con aproximaciones y estrategias distintas, como veremos a continuación.

En primera instancia, Luna Ki ganó notoriedad mediática tras su retirada del Benidorm Fest 2022, cuestionando las limitaciones impuestas a formas de expresión artística que introducen cada vez más elementos híbridos, como veremos a continuación. Ampliando su base de seguidores después de esta polémica, la artista propone un perfil relativamente profesionalizado, en el que la fuerza política y activista se esconde detrás de publicaciones que muestran temáticas de moda, desfiles y publicidad de marcas, así como de publicidad de su música en un estilo editorial y visual mainstream, con una notoria producción detrás. Ahora bien, en todas las imágenes compartidas en su perfil hay siempre algún elemento desnaturalizador, como lo llamaría Butler (1990), en sus imágenes, pues sigue mostrando su identidad disidente en ellas, sin ser esta el centro de su contenido. De este modo, reclama su pertenencia a la cultura influencer sin ocultar su identidad disidente, pero integrándola como un elemento complementario y no central de su contenido publicado.

Por su parte, ya hemos visto que Putochinomaricón (Chenta Tsai) ha destacado por confrontar directamente la interseccionalidad entre racismo y homofobia mediante su música PC y hyperpop, empleando un humor explícito y crudo para visibilizar las agresiones cotidianas que experimenta como persona racializada y queer. Este tono satírico y directo presente en sus canciones se traslada también a sus redes sociales, que utiliza asiduamente para difundir contenido diverso. Aunque su enfoque difiere radicalmente del de Luna, constituyendo más bien una parodia constante de la cultura

influencer, Tsai aborda abiertamente la disidencia y las opresiones que le atraviesan a través de referencias a la cultura pop, mientras introduce perspectivas críticas sobre la actualidad cultural y política.

De este modo, el objetivo principal de este apartado es examinar comparativamente cómo estos tres artistas articulan diferentes estrategias de resistencia cultural a través de sus canciones y presencia digital. Asimismo, retomaré la cuestión del humor para analizar las distintas aproximaciones que hacen los casos de estudio a este como herramienta para procesar traumas colectivos, desde la ironía mordaz de Hudson hasta lo absurdo en Luna Ki y lo explícito en Putochinomaricón. Esta comparativa nos permitirá comprender mejor la complejidad del activismo queer digital español contemporáneo y cómo las generaciones digitales están reconfigurando los espacios de representación LGTBIQ+, reclamando su lugar en el imaginario cultural nacional a través de las redes sociales.

3.1.1 Espacios de representación LGTBIQ+ en la cultura digital española

El estudio del “Rap al Caudillo” ha permitido observar cómo las plataformas digitales, especialmente las que entran en la categoría de red social, presentan herramientas particulares que permiten a los colectivos disidentes encontrarse y formar comunidad. Ello sucede a partir del contenido compartido, siempre siguiendo los códigos y dinámicas propias de los algoritmos de cada aplicación, que sirve como elemento cohesionador de la comunidad LGTBIQ+ al visibilizar experiencias y vivencias con las que sus miembros pueden identificarse colectivamente. Así, la comunidad de TikTok encontró en “Por España” el contexto perfecto para exteriorizar su miedo ante el auge del pensamiento fascista y los grupos de ultraderecha que, precisamente, han expandido su discurso gracias a las redes sociales. Como señalan Inés Hernand y Nerea Pérez de las Heras en el podcast *Saldremos mejores*, en el episodio sobre tecnoautoritarismo con Javier Ruiz, los algoritmos no son neutrales ideológicamente. Estos son desarrollados por corporaciones lideradas por “multimillonarios y gigantes tecnológicos como Elon Musk” (Saldremos mejores, 2025), quienes establecen alianzas estratégicas con figuras ultraconservadoras como Donald Trump para ejercer influencia política más allá del ámbito digital, protegiendo así sus emporios tecnológicos frente a modelos económicos públicos de corte socialista. Esta relación simbiótica se mantiene mediante el uso estratégico de los algoritmos como herramienta de intercambio, promoviendo

perspectivas conservadoras y neoliberales que benefician su posición dominante mientras apoyan a estos políticos en campañas electorales, asegurándoles eventualmente posiciones gubernamentales desde donde continuar protegiendo y expandiendo sus imperios.

Sin embargo, el *trend* creado a partir de “Por España” demuestra que estas lógicas pueden ser subvertidas, encontrando en estos algoritmos espacios al margen de dichos discursos en los que forjar comunidades desde la vulnerabilidad sin dejar de lado los códigos de las redes, como el humor. Esta idea conecta con lo que Nancy Fraser (1990) llamó “contrapúblicos”, esas esferas alternativas donde grupos históricamente marginalizados articulan identidades y necesidades propias frente a discursos hegemónicos. De este modo, espacios como QueerTok sirven como contrapúblicos digitales y se presentan como un oasis de disidencia frente a la normatividad conservadora de las redes. Así, los usuaries conseguimos crear y circular contradiscursos que nos permiten formular interpretaciones de nuestras identidades, intereses y necesidades que se oponen a los discursos dominantes (Fraser, 1990). Por tanto, cada vez que un perfil subía un vídeo bailando esa parte provocadora de la canción de Hudson, no estaba simplemente siguiendo una tendencia divertida, sino contribuyendo a normalizar una crítica al franquismo y reclamando un lugar para las identidades disidentes en la cultura española.

En esta instancia cabe preguntarse si la artista podría haber ejecutado el fragmento de la canción con esta idea en mente. Es decir, ¿pudieron Samantha Hudson y Papá Topo predecir el éxito de un fragmento de inspiración bacalao en redes como TikTok durante la grabación y producción de “Por España”? Si bien esta es una pregunta a la que solo nos podrían responder elles mismas, e incluso podría darse el caso de que hubiera sido así de forma inconsciente y por lo tanto tampoco recibíramos una respuesta precisa, declaraciones recientes por parte de artistas del pop mainstream nacional nos hacen pensar que TikTok pudo haber influido en el proceso de creación de la canción.

En su documental *La niña* (dir. Manu Montejo, 2022), para Prime Video, Lola Índigo expone la presión que siente por parte de su discográfica para crear contenido en redes. Explica, además, como se ve forzada a crear tendencias para TikTok, especialmente sabiendo que antes de ser cantante ha sido bailarina profesional, con lo que sus coreografías deben reflejar esta faceta. En consecuencia, dice, el proceso creativo

dentro del estudio también se ve afectado, pues debe pensar en fragmentos que funcionen bien en la aplicación y que puedan reproducirse con una coreografía que incluya los movimientos principales de los *dance challenge*, como hemos visto en capítulos previos. Como señala Khosravian en su estudio de la producción musical para plataformas digitales, muchos compositores y productores crean música específicamente pensada para plataformas digitales, adaptándose a “lo que los algoritmos promueven más”, un fenómeno que ha generado escenas como el ‘Spotify core’, diseñados para maximizar reproducciones en estas plataformas (Khosravian, 2020: 20). Esto no es algo nuevo, sin embargo, y es que como cuenta Bad Gyal en una entrevista para Los40, la figura del DJ es clave a la hora de componer. Como le cuenta al entrevistador, Tony Aguilar, decidió añadir una base más electrónica a su canción “Bad boy” junto a Ñengo Flow para que pudiera pincharse en clubes “en un momento de subidón” (Los40, 2024). Esta adaptación consciente del sonido para espacios específicos de consumo, sea el club nocturno o la plataforma digital, demuestra cómo los artistas contemporáneos negocian estratégicamente sus creaciones entre la expresión artística y las demandas del ecosistema mediático actual.

Por tanto, en el caso de “Por España”, vemos una clara influencia de las redes, especialmente TikTok, en el proceso de creación artística. No obstante, es cierto que los casos de Lola Índigo y Samantha Hudson difieren radicalmente. Mientras que Lola es una artista de alcance internacional, sobre todo en Latinoamérica y otros territorios de habla hispana, Hudson se queda en el territorio nacional y en un ámbito mucho menos masivo, puesto que no produce bajo una *major*⁵⁴, como es el caso de Índigo. Por tanto, la presión que sienten ambas artistas durante la fase publicitaria de sus productos es ciertamente diferente. Si bien Hudson no debería sentirse presionada a crear hits de alto impacto en TikTok y, por tanto, asumimos que no debería haber pensado el *trend* del “Rap al Caudillo” durante es estadio de producción, es innegable que conoce bien las dinámicas de la aplicación y que, ya sea de modo consciente o inconsciente, estas han acabado

⁵⁴ Las discográficas *major* son grandes compañías multinacionales que dominan la industria de la música. Tradicionalmente se consideran 'majors' a Universal Music Group, Sony Music Entertainment y Warner Music Group, que conjuntamente controlan aproximadamente el 70% del mercado musical global. Estas corporaciones poseen extensos catálogos de artistas, infraestructura global de distribución, y capacidad para financiar, producir, distribuir y promocionar música a escala internacional (Vito, 2019).

teniendo una influencia en su proceso creativo. Esto se hace más que evidente con una simple vista rápida a su perfil de TikTok. En este, encontramos vídeos de distintos tipos, que suelen variar entre las publicaciones de promoción de su música, vídeos de humor absurdo que reflejan la cotidianidad del día a día, y vídeos en clave de humor con reflexiones críticas, que suelen ir seguidas de vídeos de tono absurdo y sin contexto. En este sentido, dice Van Dijk (2016): “lo más sorprendente de sitios como YouTube es su normalización en la vida cotidiana, la ubicua aceptación de la gente ante el hecho de que los medios conectivos hayan penetrado todos los aspectos posibles de la socialidad y la creatividad” (133). De este modo, vemos cómo la plataforma se ha convertido en un espacio donde la improvisación y la espontaneidad se mezclan con contenido más elaborado, creando un collage digital que refleja la identidad fragmentada del creador. Los vídeos absurdos intercalados con reflexiones críticas no son casuales, sino que representan la complejidad del pensamiento en redes sociales, que va más allá del vacío intelectual que se suele atribuir a los creadores de contenido. Esta complejidad se ve reflejada en la dualidad entre la necesidad de entretenimiento ligero y el deseo de transmitir un mensaje con mayor profundidad, un fenómeno que también evidencia, desde la digitalización, lo que Lipovetsky (1986) denominó en su estudio de la sociedad posmoderna como “la era del vacío”, según la cual el narcisismo individualista y la seducción continua disuelven las jerarquías entre entretenimiento y reflexión crítica. En este sentido, el algoritmo de TikTok potencia esta hibridación de contenidos al fomentar la brevedad y la capacidad de captar la atención inmediata, convirtiendo cada perfil en un mosaico de micronarrativas que, en su conjunto, construyen una visión más completa de la identidad digital actual.

Esta mezcla entre lo inmediato y lo reflexivo se materializa en la figura de la *bimbo*, como hemos visto en otros apartados. Este arquetipo de chica joven, normalmente rubia, que responde a clichés *naïfs* pero que presenta, a la vez, un discurso abiertamente progresista y marxista, es al que se acoge Samantha Hudson en sus redes. Esta imagen que adoptó ya en uno de sus primeros temas, “Burguesa arruinada” (2017), que abre con el verso “voy con tacones a comprar pan Bimbo”, y en la que canta “Marx, Marx, Marx, Marx, Marx / Ya estoy harta de la clase alta / Tanta jerarquía se quedó anticuada / Acabemos con las apariencias y con los abusos a la clase obrera”, ha evolucionado siguiendo las últimas tendencias, hasta convertirse en un referente de esta estética con sus microfaldas, tops cortos y ajustados y la imagen juvenil.



Ilustración 36 Samantha Hudson en un video compartido en su cuenta de TikTok (@badbixsamantha) el 06/02/2025

Además, esta imagen la ha reforzado en los últimos años a través del podcast que conduce con su amiga María Barrier, “Bimboficas”, en el que tratan temas de identidad, feminismos y luchas anticapitalistas desde una perspectiva personal y cercana. En este espacio, ambas presentadoras han generado un gran volumen de contenido para redes, que ha funcionado especialmente bien en TikTok. Igual que pasó con la tendencia del “Rap al Caudillo”, varias declaraciones de Hudson en el podcast han sido extraídas de su contexto original y reproducidas por otras usuarias, generalmente haciendo playback del texto mientras representan escenas cotidianas en las que se sienten cercanas a las palabras de la artista. En esta instancia, AP Pierce escribe “TikTok bimbos’ performance of aesthetic and affective disidentification is powerful in its collectivity, facilitated through TikTok’s specific sociality: the ‘scrambling’ of normativity becomes clear and especially powerful due to its enactment by an entire community, an entire networked public” (Pierce, 2022: 208). Más allá de momentos del podcast, el contenido de Samantha ha alcanzado un gran nivel de popularidad entre la comunidad queer de TikTok, que toman el sonido de sus videos para recrearlos y adaptarlos. Uno de los más populares es de 2023,

creado a partir del audio de una historia compartida por la misma artista en su Instagram, en el que aparece mirando a un punto alto indefinido mientras dice “baja de ahí, baja de ahí. Mira, mira, que ya verás. Baja de ahí”⁵⁵. Si bien podría parecer a priori que este contenido es puramente humorístico y no contiene un trasfondo político, me remito al análisis del párrafo anterior, en el que concluimos que la cotidianidad y el humor en las redes funciona como reflejo de una sociedad posmoderna e híbrida, en el que el entretenimiento y la reflexión están íntimamente ligados. Además, el hecho de que Samantha, una persona trans no binaria, cree este tipo de contenido aparentemente no político ayuda precisamente a la creación de redes queer en el espacio digital, puesto que genera un referente disidente al que no es necesario acceder a través de búsquedas exhaustivas, sino que está visible. Así, una persona que esté en proceso de exploración de la identidad, podría acceder al contenido de Hudson de forma accidental, y encontrar en él una red de personas LGTBIQ+ que comparten un discurso común, con vivencias y vulnerabilidades que le interpelen. Así, propone AP Pierce en su estudio de BimboTok que “the FYP as the foundation of the app drives ‘inherently affective’ publics through engagement with and mimesis of content rather than existing interpersonal ties” (2022: 203). Este es, de hecho, el proceso al que yo misma estuve expuesta y que me impulsó a escribir esta tesis. Gracias a las redes sociales, me crucé con el contenido de Samantha que, a través de sus vídeos divertidos y aparentemente inocentes, me llevó a conocer más sobre ella y a escucharla hablar, por primera vez, de las identidades no binarias, un discurso con las que inmediatamente me sentí identificada y con el que pude poner palabras a unas sensaciones que me habían acompañado desde la niñez. Es por eso que la creación de referentes resulta tan crucial en este mundo híbrido que estamos construyendo, un mundo que no se forja únicamente mediante discursos sólidos y academicistas, sino también desde lo cotidiano, lo divertido y lo vulnerable.

Otro artista que muestra abiertamente su disidencia en redes es Luna Ki, aunque lo hace de una manera distinta a la de Hudson. Sin incluir reflexiones directas acerca de su identidad, Luna centra su contenido entre la estética editorial del mundo de la moda, al que hemos visto previamente que es cercana, y la promoción de sus proyectos con una

⁵⁵ https://www.tiktok.com/@_adriz100/video/7268044089122164001

visión profesionalizada. Así, su estrategia de marketing resulta clara y, de manera muy probable, está gestionada por su equipo artístico, dado que forma parte del grupo Universal España, una rama nacional de las discográficas *major*. Esta conexión con la industria implica que existe cierta mediación corporativa en la creación de su persona pública. En cuanto a su presencia digital, la artista ha elegido Instagram como su red social principal, dejando de lado Twitter para su comunicación pública y profesional, y usando TikTok casi exclusivamente para promocionar su música, con algunos contenidos más personales que publicó ocasionalmente antes de 2023.

De este modo, corroboramos cómo, a diferencia de la inmediatez viral de TikTok que aprovechó Hudson, Luna Ki utiliza el carácter más permanente y curado de Instagram para elaborar una narrativa visual coherente. Esta se centra en dos ejes principales. Por un lado, como ya hemos visto, la moda como expresión artística, que complementa su *musical persona* en las diferentes etapas artísticas que ha vivido. Por otro lado, el discurso sobre la salud mental, ámbito en el que suele mostrarse vulnerable y que promueve en sus publicaciones de forma abierta. Todo ello lo hace a través de las diferentes herramientas de la plataforma. Si bien veíamos que en TikTok la característica que desmarcaba la aplicación en cuanto a creación de comunidades eran los sonidos, en este caso debemos hablar de las historias, o *stories*. Estas promueven un contenido efímero, que se borra en 24 horas, y menos accesible para el resto de usuarios, puesto que se esconden debajo del botón de imagen de perfil de cada usuario, y debemos presionar conscientemente para ver este contenido. Dada la efimeridad, que genera una falsa sensación de seguridad al entender que ese contenido se eliminará definitivamente en 24 horas⁵⁶, el material compartido en las historias suele ser más cercano que el de las publicaciones principales, creando una dicotomía en el contenido de la aplicación. En la cultura *influencer* que prolifera en Instagram, los perfiles profesionalizados suelen mostrar en su *feed*⁵⁷ principal

⁵⁶ Esta es una creencia falsa, puesto que la aplicación almacena ese contenido mientras el perfil quede activo, incluso permitiendo al usuario acceder a él en un archivo privado organizado cronológicamente. Además, cada usuario puede crear carpetas de historias en su perfil, dejándolas visibles permanentemente. Igualmente, el contenido de las historias es susceptible a capturas y grabaciones de pantalla por otros usuarios, sin recibir aviso de este hecho, por lo que dicho material no queda exento de reproducción pasadas las 24 horas.

⁵⁷ El *feed* personal es el espacio principal de un perfil donde se publican y conservan permanentemente las fotografías y vídeos, organizados en una cuadrícula cronológica. A diferencia de las historias, estas

imágenes de corte más editorial, editadas con herramientas profesionales y siguiendo una línea estética coherente. Sin embargo, en las historias predominan los vídeos cortos, habitualmente fragmentados en secuencias (donde se genera un contenido de aproximadamente entre 1 y 2 minutos, dividido en *stories* individuales más breves), en las que se proyecta una imagen personal más cercana, jugando con el concepto de autenticidad.

Este concepto se ha estudiado en múltiples instancias en el marco de los estudios de música popular. Entre los autores que han abordado esta cuestión destaca Frith, quien en su obra *Performing Rites: On the value of Popular Music* (1996), plantea que la autenticidad no puede considerarse una propiedad inherente a las obras musicales, sino más bien una construcción social que funciona como criterio de valoración en contextos específicos. El autor cuestiona la oposición tradicional entre lo “auténtico” y lo “comercial”, señalando que toda expresión de música popular se desarrolla inevitablemente dentro de estructuras de mercado, por lo que lo percibido como “auténtico” no es más que una reproducción exitosa de determinados códigos genéricos que evolucionan históricamente. Desde esta perspectiva, por tanto, la autenticidad no se puede identificar en los procesos de producción musical, sino en las experiencias de recepción y en la capacidad de ciertas músicas para expresar vivencias que reconocemos como genuinas. La noción de autenticidad opera, así, como un mecanismo ideológico que jerarquiza manifestaciones musicales, estableciendo valoraciones que están más vinculadas a dinámicas sociales que a propiedades intrínsecas de los productos musicales.

Sin embargo, ¿cómo podemos extrapolar esta visión de la autenticidad a las escenas musicales híbridas y, especialmente, a un estudio de las redes sociales como es el caso de Luna Ki? ¿Entiende el público la autenticidad de la misma manera que la que critica Frith teniendo en cuenta que Instagram, y las demás redes sociales, difuminan los límites entre lo real y lo artificial, así como lo público y lo privado? Siguiendo con la autenticidad como constructo social, Kreling, Meier y Reinecke proponen un estudio de la “autenticidad subjetiva” en Instagram, que sugiere una visión de la autenticidad como

publicaciones no desaparecen tras 24 horas y suelen presentar contenido más cuidado y elaborado que contribuye a la identidad visual del perfil.

un valor percibido por la audiencia, en lugar de una característica externa. En su estudio de esta, los autores identificaron varios mecanismos en la curación de la imagen auténtica en Instagram, el más importante de ellos siendo la espontaneidad, que se expone de manera más clara en las historias efímeras y que supone un contrapunto a las imágenes altamente editadas del *feed*. De este modo, explican que esta herramienta insta a los usuarios a compartir momentos del día a día, aunque puedan tener menos relevancia mediática (Kreling et al. 2022: 5). Así, se crea lo que McRoberts et al. llaman “an improvisational performance constructed of life’s moments” (2017: 6906).

En el caso de Luna Ki, esta dinámica de construcción de autenticidad se manifiesta en una combinación entre contenidos altamente producidos y momentos aparentemente espontáneos. Además, su presencia en Instagram deja ver una negociación constante entre lo que Kreling et al. denominan “control de privacidad” y “expectativas de respuesta” (2022: 7). A través de sus *stories*, la artista comparte escenas de su proceso creativo y fragmentos de su cotidianidad que, aunque han sido cuidadosamente seleccionados, generan una sensación de acceso privilegiado a su mundo personal. Mientras tanto, sus publicaciones permanentes en el *feed* presentan una estética más elaborada que refuerza su identidad artística. Ahora bien, esta dualidad no debería interpretarse como una contradicción o falta de autenticidad, sino como una manifestación de lo que el estudio identifica, pues la autenticidad subjetiva puede ser alta en ambos contextos, aunque mediante mecanismos diferentes. De este modo, la audiencia de Luna Ki participa activamente en este proceso de recepción, descifrando y validando estas distintas capas de autenticidad performativa, lo que trasciende la simple dicotomía entre lo “auténtico” y lo “comercial” que Frith cuestiona.

Vemos, entonces, un control de la narrativa de la *musical persona* a través del carácter visual y estético de su perfil en redes sociales, especialmente en Instagram, por parte de la artista y su equipo. De este modo, Luna consigue mostrarse profesional, insertándose en un espacio entre lo underground, que refuerza el carácter disidente del personaje, y lo mainstream, que aporta un estilo más editorial y profesionalizado. Para ello, combina la proximidad de las historias con el contenido más editado del feed, que usa para mostrar los dos ejes narrativos a los que me refería anteriormente: la moda como expresión artística y el acercamiento de la artista a la salud mental a partir de su propia experiencia. De este modo, el primero es más visible en las publicaciones permanentes, mientras que el segundo se expresa en las historias, de manera más personal y

mostrándose abierta con el público. En esta instancia, considero importante centrarnos brevemente en las imágenes permanentes del perfil, que funcionan a modo de archivo de la actividad musical de la artista. Algo que llama la atención es la cantidad de publicaciones visibles que tiene el perfil. En marzo de 2025, el perfil de @lunakimusic muestra un total de 223 publicaciones. Si bien podría parecer un gran número de imágenes, estas no resultan tan elevadas si tenemos en consideración que el perfil está activo desde 2012 y verificada desde 2019. Por tanto, considerando que la profesionalización de este se produjo en 2019, 223 publicaciones en 6 años deben llamarnos la atención. Este fenómeno se explica con el “*rebranding*” de la artista, un proceso por el cual se reconstruye la imagen de un producto o persona a partir de una estrategia concreta de marketing⁵⁸. Tras dar por concluido en recorrido de “CL34N”, primer y, por el momento, único álbum de estudio de Luna, la artista eliminó todas sus publicaciones para dar paso a una nueva etapa, en la que la narrativa y, por tanto, *musical persona* se reinventó. De este modo, el equipo artístico consiguió no solo llamar la atención del público, sino delimitar claramente el final de una etapa musical, que daría comienzo a una nueva, en la que la artista ha dejado atrás la estética drag y cyborg que marcó CL34N para apostar por una transición hacia un personaje más humanizado, en el que la disidencia no se expresa a partir de esa desnaturalización tan explícita del género de la que ya hemos hablado, sino a partir de la vulnerabilidad más absoluta en cuanto a estadios de salud mental por los que ha transitado y una imagen que, si bien conecta con una lectura más clara de la feminidad, esta se muestra en diferentes facetas, fluctuando entre lo más femenino y lo más “butch” (Wittig, 1973; Feinberg, 1993).

Cabe resaltar que esta estrategia de borrado y renovación no es exclusiva de Luna Ki, sino que es común entre estrellas del pop internacionales, lo que muestra su intención de insertarse en ese circuito mainstream. Artistas como Taylor Swift, Lady Gaga o Dua Lipa han usado esta misma técnica para marcar nuevas eras musicales, generando expectación y diferenciando claramente cada proyecto. Al adoptar esta práctica, Luna Ki no solo controla su narrativa, sino que utiliza códigos reconocibles de la industria pop para posicionarse en ella, manteniendo a la vez elementos underground. Esto permite que

⁵⁸ Para una lectura más detallada acerca de las estrategias de marketing en la industria musical, ver Sánchez Olmos (2018).

cada etapa se reciba sin la carga visual de la anterior, presentándola como una artista en evolución constante. Al transformar lo supuestamente permanente en transitorio, Luna Ki sugiere que su autenticidad no reside en mantener un archivo inalterable, sino en su capacidad de reinventarse, invitando a su público a participar únicamente en su presente, sin acceso al pasado que ella misma ha decidido eliminar. Esta gestión dinámica de su perfil refuerza tanto su imagen profesional como la conexión auténtica con sus seguidores, quienes experimentan cada transformación como un acceso privilegiado a su evolución artística y personal (Viñuela, 2018), en sintonía con los análisis sobre la reinención como estrategia de las estrellas del pop.

Frente a las dos aproximaciones que hemos visto hasta ahora, encontramos en Putochinomaricón (Chenta Tsai) una estrategia radicalmente distinta de ocupación del espacio digital. Mientras que Hudson utiliza la ironía viral y Luna Ki construye un universo estético que representa su *musical persona*, Tsai confronta directamente las desigualdades sociales desde una perspectiva donde lo político no es un elemento más de su comunicación, sino el eje vertebrador de toda su presencia digital. Así, incluso en sus contenidos aparentemente más banales en Instagram o TikTok, subyace siempre una crítica explícita a las dinámicas de discriminación racial y sexual. A diferencia de sus compañeros artistas, Tsai no separa el entretenimiento del activismo, sino que cada meme, publicación o *story* forma parte de un discurso coherente sobre la interseccionalidad. Esta estrategia de confrontación directa se extiende ahora a nuevos formatos, como su podcast “Brainrot” en Radio 3, donde amplía su análisis crítico de la cultura contemporánea. Sin embargo, lo verdaderamente distintivo de Tsai es su capacidad para provocar reacciones que confirman precisamente los patrones de opresión que denuncia, convirtiendo su espacio digital en un espejo que nos reflejan las estructuras cisheteropatriarcales y racistas de la sociedad híbrida en la que habitamos.

Ahora bien, cabe resaltar que sus perfiles en redes sociales mantienen exactamente las mismas dinámicas que su *musical persona*, mostrando coherencia y compromiso con el discurso activista que le construye. De este modo, su contenido se articula en torno a dos ejes fundamentales: por un lado, el humor y la ironía ya mencionados, y por otro, la cultura de internet que no solo reivindica, sino que también cuestiona y critica de manera más frontal. Esto responde precisamente a las dinámicas de las redes que venimos analizando, las cuales facilitan una comunicación más directa y próxima con el público. Si bien veíamos que Luna Ki utiliza las historias de Instagram como herramienta para

mostrar su lado más vulnerable y abordar cuestiones de salud mental, acercándose emocionalmente a sus seguidores, Tsai emplea las *stories* para compartir sus pensamientos y reflexiones críticas de forma espontánea y sin reservas, ofreciendo una ventana más directa y genuina a sus opiniones. En este sentido, vemos que, para Tsai, las stories no son solo una forma de conectar con la audiencia sin las restricciones de las publicaciones (que reserva principalmente para difundir imágenes de promoción de sus proyectos), sino que se convierten en una suerte de diario virtual que le ayuda a exteriorizar sus preocupaciones y a reflexionar sobre experiencias personalmente significativas. Muestra de ello son las siguientes ilustraciones, donde plasma una reflexión íntima sobre los tiempos robados de su adolescencia queer, centrándose especialmente en su experiencia como artista.

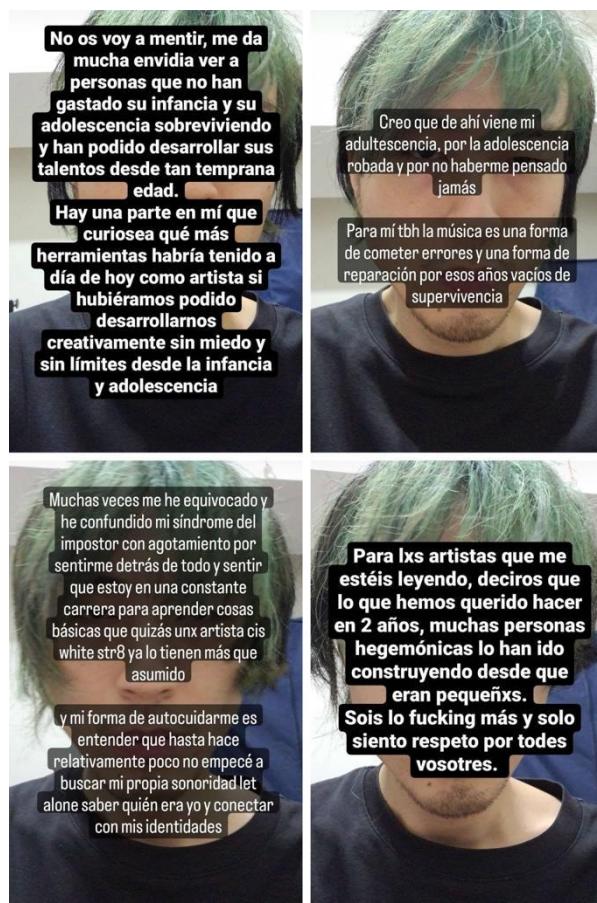


Ilustración 37 Instastories de la cuenta de Chenta Tsai el 31/10/2022

En su artículo sobre los vínculos entre autenticidad e intimidad en las historias de Instagram, Vainikka, Noppari y Seppänen (2017) exploran en profundidad las dinámicas

y lógicas que rigen esta plataforma. Las autoras, basándose en el marco teórico de Michel de Certeau (1984), distinguen entre las ‘estrategias’ empleadas por la plataforma y las ‘tácticas’ desarrolladas por los usuarios. Instagram, como institución, implementa estrategias que establecen un marco operativo para sus usuarios, como las historias efímeras, pero estas estrategias suponen un punto de control sobre el comportamiento de los perfiles, imponiendo normas sobre el contenido compartido. Estas restricciones reflejan tendencias políticas ciertamente conservadoras, como la censura y eliminación de contenido que muestre pezones en cuerpos leídos como femeninos o sangre menstrual, mientras que los torsos masculinos y la sangre en otros contextos pueden mostrarse sin consecuencias.

En este contexto, las ‘tácticas’ representan las formas en que cada usuario navega y opera dentro de estas restricciones estratégicas. Las autoras identifican específicamente dos categorías principales: las tácticas de privacidad, referidas a las decisiones sobre qué compartir u ocultar con los seguidores, y las tácticas de autenticidad, relacionadas con la imagen que cada persona construye y presenta en su perfil (2017: 110). Estas tácticas no son simplemente formas de adaptación, sino que también pueden funcionar como métodos de resistencia a las estrategias impuestas por la aplicación. La investigación demuestra que estas tácticas varían según factores como la edad y experiencia de los usuarios, y están fundamentalmente orientadas a negociar la paradoja central de la intimidad pública: la necesidad de mostrar algo auténticamente personal mientras se protege simultáneamente la privacidad.

En esta instancia, me parece interesante regresar momentáneamente al análisis del perfil de Luna Ki para entender mejor cómo las tácticas que reflejan su contenido difieren de las de Chenta Tsai. Mientras que Luna presenta un perfil cuidadosamente diseñado y profesionalizado, muy probablemente gestionado por su equipo artístico, el perfil de Tsai tiene una apariencia menos curada, con un *feed* en el que se mezclan indistintamente y sin una coherencia editorial imágenes promocionales de distintas etapas musicales con conciertos de diferente impacto y otros eventos como talleres o charlas que ofrece. Igualmente, las historias efímeras de Luna son menos frecuentes y sirven principalmente para hablar directamente con sus fans, ya sea a través de vídeos personales o de una herramienta que permite a los seguidores dejar preguntas o comentarios para que Luna conteste en vídeos breves subidos a las historias. Por su parte, Tsai usa las historias a modo de diario digital, expresando sus reflexiones y críticas generales, además de

compartir opiniones de las obras de teatro musical a las que ha asistido. Por tanto, vemos dos acercamientos distintos a la dicotomía público-privado que mencionan Vainikka et al. Si bien Luna gestiona cuidadosamente lo público y lo privado, usando Instagram como escaparate de su carrera musical, la separación que hace Tsai de estos elementos es más difusa, integrando constantemente lo personal con lo político. De este modo, mientras que podríamos clasificar la vulnerabilidad de Luna como selectiva, pues decide centrarse en la salud mental, temática que vertebría su *musical persona* y sus proyectos, la de Tsai es mucho más espontánea y muestra de manera más clara que no está mediada corporativamente, especialmente en unas stories que responden a acontecimientos sociales y cotidianos con cierta inmediatez.

En cuanto a la autenticidad, es evidente que Luna la construye a través de ese equilibrio entre el contenido altamente producido del *feed* y las imágenes aparentemente espontáneas que muestra en stories. Sin embargo, la de Tsai se construye mediante la confrontación directa y consistente de las agresiones de un sistema que perpetúa desigualdades estructurales. De este modo, vemos que el activismo no es un elemento más de su estrategia de comunicación, como lo es en el caso de Ki, sino que es el eje vertebrador de toda su presencia. En este contexto, mientras que la disidencia de Tsai es explícita y central, la de Luna Ki se expresa de manera más sutil, a través de elementos desnaturalizadores dentro de un formato reconocible para una audiencia que se mueve entre el pop underground y el mainstream. Así, vemos cómo mientras Luna Ki adopta un enfoque más integrado en el sistema, navegando estratégicamente entre lo comercial y lo disidente, Chenta Tsai opta por una postura más frontal que convierte su propio espacio digital en un campo de confrontación y crítica directa a las estructuras dominantes.

En suma, el análisis comparativo de las tácticas digitales empleadas por los tres artistas revela aproximaciones profundamente distintas en la construcción de la intimidad pública en redes sociales. Como señalan Vainikka et al., “las fotos han preservado al menos parte de su poder testimonial y la gente todavía tiende a creer que la ‘verdad fotográfica’ revela algo íntimo y real sobre una persona” (2017: 117), una premisa que todos utilizan, pero de formas radicalmente diferentes. Si Hudson aprovecha la inmediatez viral de TikTok y la figura de la bimbo para crear comunidad a través del humor aparentemente banal pero políticamente cargado, Luna Ki navega estratégicamente entre lo mainstream y lo disidente, estableciendo lo que Vainikka et al. denominan un “contrato de autenticidad” (2017: 120) mediante una combinación de

vulnerabilidad controlada y estética editorial. Tsai, por su parte, cuestiona abiertamente ese mismo contrato al convertir cada publicación en un acto político explícito, empleando lo que las autoras describen como “tácticas de resistencia o desafío hacia la aplicación” (2017: 111). Estas tres formas diferentes de negociar con los espacios digitales no hacen sino complementar y enriquecer sus respectivas propuestas |musicales, estableciendo un continuum coherente entre su presencia digital y su obra artística, que analizaremos en detalle en el siguiente apartado.

3.1.2 Canciones como herramientas de resistencia cultural

Una vez analizado el impacto y la relevancia de los artistas queer en los espacios digitales españoles, me parece fundamental examinar cómo estos expresan su resistencia cultural a través de su música. Si bien las redes sociales proporcionan plataformas para la visibilización y creación de comunidades disidentes, son las propias canciones las que constituyen el núcleo generador de estos discursos contrahegemónicos. Así, igual que lo hacían sus publicaciones en redes sociales, las producciones musicales de Hudson, Luna Ki y Putochinomaricón no representan meros productos culturales aislados, sino que contienen un mensaje político claro, que desafía las narrativas dominantes desde distintos frentes. Como veremos a continuación, estos artistas desarrollan en sus obras diversas formas de subversión que, si bien comparten un horizonte común de resistencia queer, emplean recursos estéticos y discursivos propios que configuran tres caminos distintos de oposición.

En primer lugar, cabe recordar que partimos del análisis de “Por España”, de Samantha Hudson. En esta canción, la artista utiliza la ironía y la provocación como principales estrategias de resistencia cultural frente a los discursos hegemónicos. Como vimos en el estudio del videoclip, Hudson emplea elementos del imaginario nacional y símbolos tradicionalmente asociados al franquismo para resignificarlos desde una perspectiva queer, transformándolos en herramientas políticas para la comunidad LGTBIQ+, que nos permiten reclamar nuestra pertenencia al tejido social del Estado. Asimismo, la viralización del “Rap al Caudillo” en TikTok demostró cómo esta pieza musical trascendió su dimensión artística para convertirse en un fenómeno social que permitió a numerosos usuarios reclamar su lugar en el imaginario cultural español. A través de coreografías que mezclan códigos de danza mainstream con una letra explícitamente crítica, se generó un espacio digital de catarsis colectiva donde el miedo

ante el auge de discursos fascistas se transformó en resistencia compartida mediante el humor y la ironía.

Otra canción que se convirtió en un emblema de lucha queer para reclamar la pertinencia nacional fue “Voy a morir” (2022), de Luna Ki. En este caso, lo que se reclamaba no era una identidad nacional, como hizo Hudson, sino la cabida de un sonido disidente, expresado por una persona abiertamente queer, al panorama musical español. Como hemos explicado en otros apartados, esta canción se vio envuelta en una gran polémica alrededor de su producción. Tras haber sido seleccionada para la semi-final del Benidorm Fest 2022, el festival que sirve como pre-selección para la candidatura española del festival de Eurovisión, la artista se vio obligada a desestimar su participación debido a la negativa del festival a incluir el AutoTune durante su actuación en la gala en directo.

En el plano sonoro, “Voy a morir” estructura su propuesta a partir de atmósferas electrónicas etéreas y sintetizadores que generan una base minimalista sobre la que destaca, precisamente, la voz procesada mediante AutoTune. Lejos de funcionar como mero corrector técnico, esta herramienta deviene parte fundamental de la identidad artística, transformando la voz humana en un instrumento fluido que desdibuja las barreras entre lo orgánico y lo artificial, en clara consonancia con la propuesta identitaria de la artista. Sin embargo, según la organización, el motivo se debía a que los estatutos de Eurovisión no permiten el uso de dicha herramienta. De este modo, justificaron que sus normas se basan en las exigencias del concurso europeo, sin dejar lugar a un posible cambio de estrategia en caso de ser la actuación seleccionada para representar a España. A partir de su retirada, tanto medios de comunicación como eurofans no dudaron en expresar sus diversas opiniones al respecto, mostrando dos posicionamientos: uno más conservador, que compartía la decisión de vetar esta herramienta a favor de una supuesta naturalidad de la voz, y uno que aprovechó el revuelo para reclamar la actualización de dichos estatutos, aceptando que la producción vocal, especialmente a través de AutoTune, forma parte del proyecto artístico de la canción. En este sentido, como explicó el equipo de la artista:

Nos tristece, ya que el autotune es una herramienta musical que ha sido utilizada por artistas como Cher desde el 98, y que representa parte del sonido e identidad de una generación. Luna considera que su canción “Voy a morir” ha sido compuesta con dicha herramienta y que su sonoridad y timbre son

partes imprescindibles de su interpretación (Luna Ki, comunicado personal en Twitter (X), 2022).

Alguien que se mantuvo precisamente en medio de esta discusión fue el YouTuber Malbert, conocido por su contenido polémico y directo. Si bien se había mostrado a favor de la propuesta de Luna Ki en sus vídeos analizando las canciones seleccionadas para el Benidorm Fest, el creador de contenido publicó en su canal *Malbert directos* un resumen de su conexión a Twitch⁵⁹ en la que comentó la polémica retirada del festival. A favor de Luna Ki, dijo “Punto número uno, para los pollaviejas que acusan a Luna Ki de no cantar: uno, no habéis ido a su concierto, porque Luna Ki canta sin autotune. Y, repito, cantar con autotune no te hace ni más ni menos artista” (Malbert directos, 25/01/2022). Así, vemos que una de las principales críticas que se hicieron a la artista fue, como hemos visto en el capítulo anterior, una supuesta falta de técnica vocal. De hecho, el mismo Malbert criticó duramente el mensaje de Twitter (X) de la periodista y comentadora de Eurovisión en RTVE Julia Varela, en el que dijo “En Eurovisión hay que cantar. Y cantar bien. A ser posible, todo el rato. Fin del Eurodrama” (Varela, X, 23/01/2022)⁶⁰.

Sin embargo, el youtuber introdujo en este vídeo un nuevo punto de vista, acusando a la artista de haber presentado el tema a la pre-selección conociendo la normativa a modo de publicidad encubierta, siendo consciente de que acabaría abandonando el concurso. Durante el directo, Malbert mostró imágenes de la rueda de prensa previa a la primera semifinal, en la que debía actuar Luna, donde la responsable del equipo de producción aclaraba que las normas del festival fueron claras desde el principio, algo que contradecía las declaraciones de la artista, en las que dio a entender que RTVE había estado trabajando para intentar presentar su actuación a pesar de contener AutoTune. Ante estas acusaciones, debo admitir que resulta difícil dilucidar qué sucedió exactamente. Ahora bien, fuera un artificio publicitario o no, el resultado final

⁵⁹ Twitch es una plataforma de streaming en vivo que permite a creadores de contenido transmitir diferentes tipos de actividades, principalmente videojuegos, a una audiencia en tiempo real. Los espectadores pueden interactuar con los streamers a través de un chat, suscribirse a sus canales y hacer donaciones. Aunque comenzó enfocada en videojuegos, ahora alberga contenido variado como charlas, música, arte y más categorías.

⁶⁰ https://x.com/JuliaVarela_/status/1485223608695894020. Enlace generado en 2023. Es posible que en el momento de publicación de esta tesis el enlace haya sido desactivado, debido a la eliminación del contenido o del perfil emisor.

fue positivo para la artista, ya que le permitió solidificar el personaje que representó durante toda la era que precedió a *CL34N* (2022), convirtiéndose en su *musical persona* hasta entrado el 2024, en el que inició la transición de su imagen pública, como hemos visto en la sección anterior. Esta imagen futurista, como he comentado en el capítulo precedente, se dio a conocer oficialmente en el [vídeo](#) que publicó Luna a raíz de esta polémica, en el que definía su proyecto como ese personaje de 2034 que viene del futuro para salvar la música con su AutoTune. Además, anunció en ese mismo comunicado oral que habría un videoclip de “Voy a morir”, que finalmente publicó en febrero de ese mismo año, y en el que se nos muestra la historia de cómo la Luna de 2034 llegó a convertirse en esa imagen que muestra en el vídeo-comunicado.

El vídeo abre en una localización urbana industrializada en la que se nos muestran paredes enteras empapeladas con carteles de búsqueda de la artista y con un avión de color rosa con la bandera “Missing: Luna Ki”. En esta escena, la artista parece con un periódico en la mano, en el que podemos leer algunas de las críticas a las que se ha tenido que enfrentar, entre las que vemos los titulares “Luna Ki es mudx” o “Luna Ki: Pene o vagina”, haciendo una clara referencia a cómo se ha interpretado su expresión de la disidencia, especialmente a través de un uso del AutoTune que desnaturaliza las barreras del género binario. Todo esto ocurre mientras suena un único acorde constante, que alarga la introducción de la canción para permitir esta introducción visual. Así, la artista sigue su camino hacia el interior de una fábrica aparentemente vacía y abandonada en la que encuentra una máquina cubierta con una sábana, en la que puede leer “AutoTune”, que posteriormente destapa con fascinación, dando paso a los primeros versos de la canción una vez que ha activado el sistema.



Ilustración 38 Luna Ki en el videoclip de "Voy a morir"

Una vez consigue activar el mecanismo y empieza a cantar, vemos cómo Luna despierta en una montaña de bolsas de basura, vistiendo un traje acolchado en forma de estas, representando lo que elle misma cuenta en el vídeo “Un mensaje desde 2034” (YouTube, 23/01/2022) acerca de los comentarios negativos y de odio que recibió a partir de la noticia de su retirada.



Ilustración 39 Luna Ki en el videoclip de "Voy a morir"

Tras esta referencia y posicionamiento como víctima de ciberataques y críticas que podemos asumir que están relacionadas con su uso de AutoTune y su imagen disidente, entra en escena un grupo identificado como “Fashion Police [policía de la moda]”, constituido por tres personajes que recuerdan a los protagonistas del musical *Cabaret*, vestidos con ropa de cuero, principalmente arneses y microfaldas y botas con

una plataforma extremadamente alta. Esta estética entre lo punk y lo raver, acompañado con un maquillaje excéntrico y pelucas con *mullets*⁶¹ de color neon insertan a Luna en un entorno disidente, que identifica directamente una estética monstruosa desde la que reclamar, como se lleva haciendo históricamente desde la música electrónica y las raves⁶², una identidad alejada del binarismo y los discursos hegemónicos a los que se ha visto expuesta a raíz del Benidorm Fest. En el videoclip, esta policía de la moda tiene una misión visible: capturar a Luna Ki para convertirla en un producto más de su clan, mandando un claro mensaje ante las críticas de no aceptación de esa identidad normativa que pretenden asignarle a partir del odio.



Ilustración 40 “Fashion Police” llevándose a Luna Ki en el videoclip de “Voy a morir”

Esta idea conjuga precisamente con esa violencia correctiva que Preciado conceptualiza y que Elizabeth Duval (2021) ha desarrollado. La autora propone una lectura de las violencias a las que se exponen las personas trans, diferenciando entre la violencia estructural y la “violencia correctiva”. Según la autora:

⁶¹ El *mullet* es un corte de pelo caracterizado por ser corto en la parte frontal y los lados, pero largo en la parte trasera (“business in the front, party in the back”). Originalmente popular en los años 70-80, ha sido reclamado por comunidades queer como símbolo de expresión de género no binaria y resistencia a las normas estéticas convencionales. Su estética deliberadamente transgresora desafía las expectativas tradicionales de género, convirtiéndolo en un elemento visual de identidad y pertenencia en espacios LGBTQ+, especialmente en subculturas lésbicas y no binarias.

⁶² Para más información, ver López Castilla (2015).

La violencia correctiva es aquella que no tiene necesariamente su fundamento en la división entre hombres y mujeres como relación inherentemente violenta, sino en el hecho de que algunos individuos (en proporciones no excesivamente minoritarias) se desvén de los guiones y esquemas que deberían seguir en tanto que hombres y mujeres, y llegan a sufrir así lo que se ha denominado como ‘control social del género’. En el caso de una mujer trans violada, pueden solaparse la violencia estructural (aquella de la dominación de las mujeres por los hombres) y la violencia correctiva, pues se busca doblegar y retorcer aquello que se ha desviado de la norma o que, incluso, la ha degenerado. (Duval, 2021: 108)

Siguiendo esta propuesta teórica, vemos en la Policía de la Moda del vídeo una subversión de esta violencia correctiva que sufrió Luna Ki en su exposición como artista disidente durante el Benidorm Fest, que ha expresado también en esos titulares del inicio del videoclip e, incluso, en canciones como “Toke manga” (2022) – “quieren saber qué hay debajo la falda / de colores la navaja”. En este caso, no obstante, la policía que ejerce esa violencia sobre el cuerpo de la artista lo hace con el propósito de consolidar la imagen disidente y demostrar que no se dejará someter a las críticas y la violencia por salirse del guion binario.

Siguiendo con la trama del vídeo, vemos como, a pesar de intentar huir, la artista no consigue escapar y es finalmente capturada. Una vez dentro del coche, la llevan a lo que parece un laboratorio, también situado en un edificio industrial, para realizar una serie de experimentos sobre su cuerpo. Habiéndola atada a una camilla para experimentar con su imagen (desde un conjunto de tanga con una cinta negra que le recubre y contiene los pechos como si fuera un *binder*⁶³, hasta las cuerdas de *shibari* que aparecen en el vídeo de “Dispara” (2022)), hasta integrarle en su clan disidente. A partir de entonces, se intercalan imágenes de la artista bailando con las personas que la arrestaron, así como algunas personas más que asumimos que encontró en el lugar de secuestro. Por tanto, el mensaje se reafirma: la artista no renuncia a su disidencia, tanto física como vocal.

⁶³ Un binder es una prenda de compresión diseñada para aplanar el pecho, creando una apariencia más plana. Las personas transmasculinas suelen utilizarlo como parte importante de su expresión de género, ya que les ayuda a aliviar la disforia corporal al crear una silueta torácica más acorde con su identidad de género. Para muchos hombres trans y personas no binarias con tendencia masculina, el binder representa una herramienta práctica y accesible para afirmar su identidad antes o en lugar de procedimientos médicos como la cirugía de masculinización del pecho.

Además, esta posición cobra todavía más sentido cuando vemos la imagen que justifica el rapto de la artista por parte de la *Fashion Police*. En uno de los fotogramas vemos cómo la primera persona en bajar del coche de policía sostiene un móvil en la mano en la que aparece el mensaje “peligro: Luna Ki ha escapado. AutoTune activado”.



Ilustración 41 Imagen del videoclip "Voy a morir"

De este modo, entendemos que la activación de la máquina de AutoTune del inicio del vídeo ha dado el aviso a este grupo de que le artista estaba en la escena. Además, hace una clara referencia al hecho de que Luna Ki ha abandonado el concurso para apostar por su uso consciente del AutoTune, lo que le expulsa completamente del discurso normativo, pasando a formar parte de la disidencia en la idea que ya he presentado previamente de lo abyecto como monstruoso (Preciado, 2008, 2020).

Una vez ha pasado por la silla de experimentos, Luna se une al grupo durante el pre-estribillo, momento en el que la canción inicia la parte más electrónica y potente, en la que canta “Me he tomado una aspirina / Ya no voy al cole y he quemado un coche / Me he tomado una aspirina / Ya no voy al cole y he quemado un coche / ¿Qué te parece?”, presentándose de forma provocativa ante el público. Estos experimentos siguen presentes durante el estribillo, hasta que Luna canta en un interludio “Me puedes oír llorar / Me puedes sentir temblar / Me tengo que automedicar I’m gone / I’m gone”. A partir de ese momento, da comienzo una secuencia de imágenes en las que la artista muestra su nuevo traje, el mismo que vistió en el vídeo-comunicado tras la noticia del Benidorm Fest. Esta escena es clave para entender la narrativa, ya que vemos de manera evidente cómo ocurre esta transformación en ese alien del 2034 que viene a salvar la música. De hecho, la

transformación nos recuerda a la de las series de hadas, como *Winx club*, en la que se mostraban las transformaciones de las protagonistas en hadas. Así, en una estética visual muy similar, Luna Ki se viste con el corsé y demás accesorios dorados para dar paso a un personaje ciborgiano que, de nuevo, cuestiona los límites entre natural y artifical, humano y máquina del mismo modo que lo hace con el uso de AutoTune. Es precisamente en este momento de metamorfosis cuando la música experimenta también su propia transformación: la producción se intensifica, añadiendo capas de sintetizadores más envolventes y una base rítmica más contundente que acompaña la transición visual hacia ese personaje del futuro. El sonido, por tanto, no es mero acompañamiento, sino que participa activamente en la construcción narrativa del videoclip.



Ilustración 42 Imágenes de la transformación del personaje de Bloom en la serie *Winx club* (2004-2019). Imagen extraída del blog *Winx club all*.



Ilustración 43 Imágenes del videoclip "Voy a morir"

De este modo, ayudada por su nuevo grupo, Luna se deja llevar completamente con el “I’m gone [me voy]” de la letra para dar paso a la disidencia como emblema de su *musical persona*, acogiendo lo monstruoso como parte esencial de su proyecto. Y es justamente así, en una reclamación política del AutoTune como formador de una identidad musical clave, que el video nos ha conducido al nacimiento de la Luna Ki del 2034, tal y como prometía en el video posterior a la retirada del festival. En este contexto, me gustaría introducir una última reflexión acerca de la canción. Si bien la letra no ha sido tan central en este análisis, es evidente que la temática principal es una declaración de amor rotunda y efusiva por parte de la cantante. Sin embargo, me parece de justicia poética reinterpretar la letra dentro del contexto del videoclip. Así, aunque no haya sido esta la intención principal de Luna, el universo visual creado en este propone una nueva lectura de esta carta amorosa abierta, que, en este caso, me gusta pensar que se dirige al AutoTune cuando dice “Voy a morir, voy a matar / cuando no estás nada es igual”. Tal y como defiende la misma Luna Ki en sus comunicados, este proyecto no sería igual sin la distorsión de la voz. Por tanto, como se nos muestra en la imagen final del video, el AutoTune seguirá sonando mientras Luna Ki cante.



Ilustración 44 Fotograma del videoclip de "Voy a morir"

En cuanto a su impacto en redes, es innegable que el debate que abrió fomentó la popularidad de la canción y, si bien no ha llegado a generar un *trend* concreto como el del “Rap al Caudillo”, a día de hoy es audio del estribillo sigue circulando, usado por múltiples usuarias para mostrar o reproducir situaciones de sus vidas personales embarazosas o que han tenido un impacto negativo y, a consecuencia, han pronunciado, de una manera ciertamente exagerada, el famoso verso “voy a morir”. Esto muestra que la canción ha logrado conectar con experiencias cotidianas más allá de la polémica del Benidorm Fest, permitiendo a las usuarias expresar sus momentos de drama o incomodidad a través de las palabras de Luna Ki. De esta manera, su música no solo funciona como expresión artística personal, sino como un lenguaje compartido en redes sociales que ayuda a la comunidad queer a nombrar y procesar colectivamente situaciones difíciles con un toque de humor y teatralidad, al igual que veíamos en el caso de Samantha Hudson.

Si hablamos de canciones que han mantenido su impacto en redes a pesar de no tener un *trend* o *dance challenge* asociado, no podemos olvidar “Gente de mierda” (2017) de Putochinomaricón. Desde videos de TikTok con el sonido de la canción, a videos cortos de Instagram, pasando por menciones especiales en videos Youtube, el verso “gente de mierda” resuena en redes sociales como mantra para denunciar situaciones incómodas en las que las usuarias comparten momentos personales en los que se han cruzado con una persona de estas características. Además, la propuesta musical de esta pieza resulta igualmente contundente, abrazando plenamente la estética PC music con sintetizadores deliberadamente saturados y cambios bruscos de intensidad que reflejan sonoramente la rabia expresada en la letra. Esta producción áspera, que renuncia a

cualquier tipo de refinamiento complaciente, funciona como vehículo perfecto para canalizar los afectos políticos que articulan el discurso de Tsai.

Sin embargo, el tema de Putochinomaricón es un poco más específico en su señalamiento de la “gente de mierda”. Si bien la letra no hace referencia a una persona o colectivo concreto, ya que su cometido principal es señalar los comportamientos que tienen un impacto negativo socialmente, hay otros indicios que nos hacen pensar que su música tiene un blanco más concreto. Como el mismo nombre artístico indica, Chenta Tsai usa su proyecto musical como pretexto para compartir una crítica política punzante. De hecho, como comenta en la entrevista para VICE España en 2018, “Ese es mi objetivo, generar preguntas, molestar y remover conciencias”. En referencia a su nombre, una canción homónima despeja cualquier duda posible acerca de los insultos que lo componen. En un tema de 32 segundos, le artista aborda directamente el origen de su nombre artístico. “Puto chino maricón, la gente por la calle me llama así / ‘¡No me robes mi trabajo, vete a tu puto país!’ / ‘Puto chino maricón’, la gente por la calle me llama así / Vete a la mierda porque yo me quedo aquí”. Así, vemos de forma clara e indiscutible cómo su identidad musical se basa en la denuncia a las estructuras dominantes en dos ejes principales: la disidencia queer y la identidad asiático-española, defendiendo su pertenencia al país en el que ha nacido y ha crecido, pero también los orígenes taiwaneses que le han marcado, tanto en su construcción personal como en la lectura que se ha hecho de ella socialmente, poniendo en evidencia el racismo estructural que existe en España.

Esta misma temática la explora en otras canciones como “dé dóndé víenés (dé verdad) / ní dé áquí ní dé allá” (AFONG, 2023), en la que canta “¿De dónde vienes? ¿De dónde vienes? / ¿De dónde, dónde, dónde vienes de verdad? / ¿De dónde son tus padres, qué pone en tus papeles / Y en tu documento nacional de identidad?”, poniendo en primer plano los insultos y la violencia a la que se ha visto expuesto desde la infancia. Además, usa el espacio de la canción para explorar su propia identidad y sentimiento de pertinencia nacional a través de versos como “No preguntes por qué / Yo tampoco lo sé / Extranjera perpetua seré / Condenado a ser / Ni así ni así / Ni de aquí ni de allá”. En este sentido, como comenta Moha Gerehou en su libro *Qué hace un negro como tú en un sitio como este* (2021),

El síndrome del eterno extranjero me persigue y lo hará para siempre [...] Pasaron años hasta que descubrí que tras ese ‘¿De dónde eres?’ hay un ‘¿Por qué eres negro?’. De ahí que cuando se explica el origen de la negritud

automáticamente el interés por el árbol genealógico desaparece. Si tus padres son de Gambia, como en mi caso, ya no me preguntan de dónde son mis abuelos, porque la verdadera incógnita ya está resuelta. Ser negro y nacer en Huesca o no ser blanco y venir al mundo en España se ven como una contradicción, un misterio que solo puede resolverse mediante una profunda investigación que explique el porqué de ese agujero en el sistema. (Gerehou, 2021: 22-23).

Por lo tanto, ante este “síndrome del perpetuo extranjero”, el proyecto musical de Tsai se presenta como espacio de activismo político en el que denunciar las opresiones que sufre, pero también como espacio de vulnerabilidad a través del cual reflexionar acerca de las situaciones personales que le han transformado personalmente y que le han llevado a movilizarse dentro del activismo. Como canta elle misma en “Marikapikapika” (2017), “yo voy por la calle con falta y me irrita / que a día de hoy aún te miran y gritan / marica, marica, pika pika⁶⁴”. Esta irritación es precisamente el estado desde el que escribe gran parte de su música y que, en particular, articula “Gente de mierda”, la expresión definitiva de la rabia contra todas las personas que han ejercido esta violencia en la intersección de lo queer y la racialización contra elle.

Prueba de que la canción tiene un tono político claro y no es una simple expresión de enfado contra personas que muestran actitudes negativas diversas es la propuesta de directo que ha hecho en su recorrido como artista. Como vemos en las actuaciones que hizo para [Radio 3 \(2018\)](#), o en el [Ochoymedio Club \(2018\)](#), suele iniciar el concierto con “Putochinomaricón”, tras la cual empieza a sonar la base instrumental de “Gente de mierda” mientras narra “y descubrí que el problema no es mío, oh no. El problema es que hay mucha gente de mierda”. De este modo, vincula la experiencia de opresión que narra en la primera canción con la letra y contexto de la segunda, situando a esa “gente de mierda” en un espacio de denuncia político concreto. Además, ello lo hace desde la espontaneidad del concierto, en el que añade comentarios a lo largo de la canción para añadir dramatismo y comedia, que le permite fortalecer el vínculo con el público. En su estudio de los signos teatrales, Auslander (1999, 2021) señala que los momentos

⁶⁴ Podemos asumir que el insulto “marica” se refiere a la violencia que recibe por ser visiblemente disidente, a la que se suma el “pika pika”, en referencia al personaje Pikachu de la serie “Pokemon”, un animal fantástico amarillo que produce esta onomatopeya, muy probablemente un insulto racista contra la población asiática.

aparentemente espontáneos (que pueden, o no, estar previamente ensayados, pero que el público no cuestiona en el pacto de ficción que presupone el concierto) sirven a los artistas para crear una sensación de proximidad con el público que le permite conectar con la audiencia. Por otra parte, Sara Ahmed habla de las emociones como elementos compartidos y públicos, que nos unen a otras personas a través de los vínculos de estas. Así, propone en *The cultural politics of emotion*:

But at another level, we need to investigate the ‘we’ as the effect of the attachment itself; such a subject becomes not only attached to a ‘we’, but the ‘we’ is what is affected by the attachment the subject has to itself and to its loved others. Hence in hating another, this subject is also loving itself; hate structures the emotional life of narcissism as a fantastic investment in the continuation of the image of the self in the faces that together make up the ‘we’. The attachment to others becomes divided as negative and positive (hate and love) precisely through imaging the faces of the community made up of other ‘me’s’, of others that are loved as if they were me (Ahmed, 2004: 51-52).

De este modo, vemos que la conexión con el público durante el concierto no solo sirve a Tsai como herramienta performativa, sino que tiene un impacto político consciente por el cual el odio encarnado en esa “gente de mierda” le permite unirse con su público en un “nosotros” que se posiciona en contra de las opresiones racistas y LGTBI-fóbicas a partir de un vínculo que se crea en las experiencias compartidas. Durante sus actuaciones, le artista materializa este concepto de “gente de mierda” nombrando a personajes públicos de la cultura popular nacional hacia quienes dirigir el odio compartido. Figuras como Pablo Motos o José Mota aparecen recurrentemente en sus espectáculos, frecuentemente acompañados de otros como Donald Trump o, en sus propias palabras, “los racistas homófobos y tránsfobos”. Para reforzar esta teatralidad espontánea, Tsai culmina el último estribillo con un elemento visual potente: saca un bote de Cristasol, producto para la limpieza de vidrios, con el que rocía al público mientras enumera a estas personas “de mierda”. Este gesto performativo no solo añade un componente festivo, sino que consolida el vínculo afectivo generado a través de la comunidad de emociones compartidas y la espontaneidad característica del espacio del concierto.



Ilustración 45 Putochinomaricón en un concierto para Radio 3 en el museo Reina Sofía, el 18/05/2018. Imagen extraída de YouTube.

Volviendo al proyecto musical de Putochinomaricón, hemos visto cómo el lenguaje directo y mordaz, junto con el odio como afectividad que le permite crear un “nosotros”, acaba construyendo una *musical persona* que se identifica frontalmente con el activismo y la disidencia. Ello se mantiene en otra canción que me parece esencial analizar a partir de este marco. En el mismo año y dentro del mismo EP, Tsai publicó “Tú no eres activista” (2017), una crítica abierta al activismo performativo⁶⁵ de las redes sociales. Como canta ele mismo, “Tú no eres activista / Solo sabes compartir / En tu muro mil noticias / Que ni siquiera le diste clic”. De nuevo, vemos como los afectos, particularmente el odio, devienen centrales en la formación de la identidad artística y, en este caso, también para la reclamación de una identidad activista que se está viendo afectada por las redes sociales. Como explica Clara Esparza (2025), las redes sociales han permitido dar visibilidad a los movimientos sociales y activismos. Sin embargo, siendo el digital un espacio cada vez más violento, son muchas las personas acusadas de “no hacer nada” frente a las opresiones. Así, internet se ha convertido en un espacio performativo en el que, quien no se posiciona públicamente, es acusado de mirar hacia otro lado. Ahora bien, como reivindica la autora, la ferocidad y el juicio constante de estas

⁶⁵ “[El activismo performativo] describe a aquellos individuos que se adhieren a causas sociopolíticas no por una auténtica identificación con éstas, sino como una forma de obtener valor y reconocimiento social. Con dicha adhesión buscan beneficiarse a sí mismos más que verdaderamente ayudar, ya sea creando una imagen de sí como personas “conscientes”, “solidarias” o “despiertas” con el fin de generar admiración y reconocimiento, por apaciguar la propia conciencia moral o por mantener las apariencias.” (Caicedo Granados, 2023: 235).

plataformas genera un fuerte rechazo para muchas personas que, a pesar de ser cuestionadas, prefieren no compartir contenido activista en sus perfiles. Por el contrario, como denuncia Tsai en su canción, existe el caso radicalmente opuesto: personas que no se han vinculado con el activismo en ningún momento de su vida pero que se convierten en expertas de compartir publicaciones reivindicativas de las cuales no sabrían reproducir el contenido con sus propias palabras⁶⁶. Ahora bien, ¿quién es este no-activista? ¿Cómo lo define Putochinomaricón? Esta es la clave de la construcción de la *musical persona* de le artista y de su reclamación de la identidad activista, pues se construye en oposición a la figura creada en la canción.

El inicio de la canción deja entrever una primera imagen de este personaje. Nos habla de alguien que parece haber tenido un buen capital social durante la época adolescente, algo que le permitió existir en el privilegio sin mostrar interés por las luchas sociales, hasta que, fuera de ese contexto adolescente, se encuentra con las consecuencias naturales de su ignorancia previa. “Todos decían que ibas a ser brillante / Eras el popu' y ahora no eres nadie / El karma llamó a la puerta y te acordaste / Tantas canciones que tienes te borraste”. Este arquetipo del popular del instituto no es nuevo en la producción de Tsai, apareciendo de manera recurrente en personajes como “el bully” al que le artista dedica varias canciones, como hemos visto en apartados anteriores. Este, en el videoclip, aparece representado en la escultura de un busto que una mano limpia reiteradamente. Esta imagen refleja perfectamente la descripción de la letra de alguien que ha sido, y en parte sigue siendo, admirado pero que necesita un lavado de imagen para poder volver a brillar.

Este lavado de imagen se explica en el siguiente verso, en el que se expone la faceta verdadera del personaje de la canción. “Y no puedes parar de pensar en todo lo que hiciste mal / Y ahora quieras arreglar todo con tu falsa moral / Y de paso a fardar, atención, voy a llamar / ‘Pacifista y moral, ultradefensor social’ / Nadie se lo va a tragar, tu fachada es temporal”. Lo que es más, el discurso político de rechazo a las estructuras dominantes y la expresión cotidiana de estas de refuerza en esta canción con un elemento visual: el

⁶⁶ Soy plenamente consciente de que el debate no puede ser simplificado y la presencia en redes sociales, especialmente en relación con el activismo, es muy compleja. Sin embargo, parto de las ideas compartidas por Putochinomaricón en su canción para ofrecer un análisis de la posición compartida por Tsai en esta.

Cristasol. Igual que en los conciertos, le artista usaba este elemento para atacar de manera simbólica a las personas “de mierda”, este personaje se inserta en ese mismo imaginario, pues su lavado de imagen solo demuestra la falta de implicación real en el activismo.



Ilustración 46 Imágenes del videoclip "Tú no eres activista"

Esta referencia entre canciones no responde a una casualidad, sino que se utiliza precisamente para establecer un hilo conductor a través de las diferentes canciones del álbum, conectando, así, “Tú no eres activista” con “Gente de mierda” que, a su vez, había sido enlazada como “Puto chino maricón”. De este modo, entendemos que las personas que ejercen violencia sobre la comunidad queer y las personas racializadas son las mismas que perpetúan de forma violenta dinámicas opresoras en el día a día, y las mismas que utilizan las redes sociales para sentir que participan activamente de las luchas contra los sistemas que elles mismes reproducen. Asimismo, la construcción sonora de la pieza mantiene también la coherencia estética con estas canciones, sosteniendo esa base PC característica del proyecto, aunque modulada con sutiles variaciones rítmicas que adaptan su intensidad al tono más reflexivo y punzante que requiere esta crítica al activismo performativo. Esta continuidad sonora refuerza entonces el hilo discursivo que conecta las distintas canciones del EP.

Aunque, a simple vista, pueda parecer una paradoja, estos tres temas sirven justamente para hacernos reflexionar acerca de la cotidianidad y de cómo estas opresiones sistémicas nos rodean, incluso llevándonos a reproducirlas en acciones de nuestro día a día sin ser del todo conscientes de ello, pues no podemos desligarnos completamente de

los privilegios que nos ciegan. Por tanto, si bien los afectos compartidos nos permiten crear una comunidad desde la que identificar y rechazar aquellos actos que nos violentan como personas disidentes, también nos tiene que servir para repensarnos y cuestionar nuestras propias acciones. Como dice elle misma:

Mis conciertos no tratan tanto de mí subido en el escenario, sino de la relación entre las personas que están en el concierto, ¿no? Osea, yo siempre digo que es una especie de misa marica porque realmente vamos todos ahí a pasarlo bien, a compartir, pues eso, un momento juntos y a acordarnos de nuestra lucha, porque no es tanto venir a verme sino venir a ver un reflejo de todo, de todo el mundo (VICE en Español, 2018)

Así, Tsai reconoce que su persona musical, en tanto que activista, pretende generar un espacio seguro para que las personas disidentes podamos conectar con el discurso y con su proyecto y, en consecuencia, generar redes de conocimiento compartido a partir de las experiencias que nos unen y que se materializan en sus canciones. Pero, por encima de todo, se trata de crear un entorno crítico, en el que podamos escucharnos y vernos reflejados, tanto en nuestras opresiones como en nuestros privilegios.

A lo largo de este apartado, he analizado cómo Samantha Hudson, Luna Ki y Putochinomaricón utilizan las redes sociales y su música como espacios complementarios de resistencia cultural. Desde la viralidad de TikTok explotada por Hudson, pasando por la gestión estratégica de vulnerabilidad en Instagram de Luna Ki, hasta la confrontación directa y activista de Tsai, les tres artistas han desarrollado tácticas distintas, pero igualmente efectivas para visibilizar identidades disidentes. Sus canciones, lejos de ser productos culturales aislados, funcionan como herramientas políticas que responden a realidades sociales concretas: el auge de discursos de extrema derecha, las limitaciones de la industria musical mainstream y las agresiones cotidianas que experimentan las personas racializadas y queer en España. Esta capacidad para transformar experiencias de opresión en expresiones artísticas compartidas ha permitido crear espacios de resistencia donde lo digital y lo físico se entrelazan, formando comunidades basadas en vulnerabilidades y afectos comunes. El análisis de estos casos ilustra cómo el panorama cultural español está siendo transformado por estas nuevas formas de activismo queer que, sin renunciar a su dimensión crítica, consiguen infiltrarse en los códigos de la cultura mainstream para subvertirlos desde dentro.

3.2 VOZ, IDENTIDAD Y DISIDENCIA

En el capítulo anterior he propuesto un análisis detallado de cómo Luna Ki utiliza las tecnologías de producción vocal para articular una identidad disidente que trasciende los límites del género binario. Este estudio de la voz como elemento generador de significados e identidades ha permitido evidenciar el potencial subversivo que ofrecen herramientas como AutoTune cuando es percibido, en el proceso de producción, como una herramienta más que aporta significados concretos, y no solamente como una técnica de corrección vocal. Partiendo de este análisis previo, me propongo ahora ampliar esta perspectiva poniendo en diálogo el caso de Luna Ki con los otros dos casos de estudio de esta tesis: Putochinomaricón y Samantha Hudson. Esta comparación nos permitirá obtener una visión más completa y matizada de las diferentes estrategias vocales que emplean los artistas disidentes para cuestionar las construcciones hegemónicas del género, así como para ver en qué medida exponen estrategias de vulnerabilidad a través de la producción vocal en dos proyectos tan diferentes del original como son los elegidos.

Este análisis comparativo es, pues, imprescindible ya que nos permite ver cómo las ideas que hemos planteado en el apartado anterior – la voz como producto dinámico según Connor, el tercer espacio de Jarman-Ivens, o la relación entre tecnología y cuerpo vocálico de López Castilla – se materializan en propuestas artísticas que, si bien comparten un posicionamiento político disidente, presentan aproximaciones distintas a la construcción de la identidad sonora. Así, mientras que Luna Ki explora la fluidez del género a través de una propuesta futurista que transita entre lo masculino y lo alienígena, Putochinomaricón y Samantha Hudson aportan nuevas dimensiones al abordar la interseccionalidad⁶⁷ entre disidencia sexual y racialización, por un lado, y la transversalidad de la disidencia y la hiperfeminidad subversiva, por otro. De este modo,

⁶⁷ El concepto de interseccionalidad fue acuñado por Kimberlé Crenshaw en 1989 para analizar específicamente cómo las mujeres afroamericanas experimentaban simultáneamente opresión por raza y género, creando experiencias cualitativamente distintas a las de mujeres blancas o hombres negros. Como señala Crenshaw en *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics* (1989), el término surge con una carga política concreta vinculada a las luchas de las mujeres negras. Diversas autoras han advertido que utilizar este concepto en contextos que omiten la dimensión racial puede implicar un vaciamiento de su sentido político original y una apropiación problemática de los aportes del feminismo negro. En esta instancia, por tanto, se emplea estrictamente para referir a la experiencia de Putochinomaricón, donde confluyen la disidencia sexual y la racialización.

la investigación previa ha demostrado cómo Luna Ki consigue problematizar las imposiciones del género tradicional y hegemónico a través de una voz distorsionada y robotizada que adquiere diferentes matices según el contexto narrativo de cada canción. La pregunta que surge ahora es: ¿cómo se comparan estas estrategias con las de otros artistas disidentes? ¿En qué medida las tecnologías vocales son empleadas por Putochinomaricón y Samantha Hudson para subvertir las estructuras patriarcales y heterocentradas de la industria musical? Y, especialmente, ¿dónde se encuentra el tercer espacio de la voz en estas propuestas tan diversas?

Para responder a estas preguntas, estructuraré el análisis en torno a tres ejes fundamentales que ya fueron identificados en el estudio de Luna Ki y que ahora servirán como prismas para examinar las propuestas de las tres artistas: la reivindicación del espacio queer desde la voz, la performance de la vulnerabilidad y, finalmente, las estrategias de deshumanización para trascender las limitaciones corpóreas y binarias. Este enfoque comparativo no solo permitirá profundizar en los resultados observados en el análisis de Luna Ki, sino que también aportará nuevas perspectivas sobre las posibilidades expresivas y políticas de la voz cuando es mediada tecnológicamente. Así, al poner en diálogo estas tres propuestas artísticas desde sus particularidades, podremos apreciar en qué medida la voz se convierte en territorio fértil para articular identidades disidentes, capaces de desafiar y problematizar los constructos hegemónicos del género binario.

3.2.1 Jugando con el monstruo: reivindicación del espacio queer desde la voz

Como analicé en el capítulo anterior, Luna Ki utiliza estratégicamente la distorsión vocal en “Toke manga” para reivindicar un espacio queer desde una performance de la masculinidad. La artista recurre a un registro vocal predominantemente grave, reforzado por una combinación de efectos de postproducción – ecualización, reverberación y AutoTune – que intensifican las frecuencias más bajas de su voz, generando un grano áspero y contundente. Esta elección no es meramente estética, sino profundamente política. Así, al adoptar un registro grave tradicionalmente asociado a la masculinidad hegemónica, la artista subvierte las expectativas sobre su cuerpo leído como femenino, ocupando simbólicamente un espacio sonoro que, como señalaba Connor (2000), es también espacio físico y de poder. Además, esta estrategia vocal se complementa con la apropiación de los códigos musicales del trap, género notablemente dominado por voces masculinas (Besora y Bagunyà, 2018; Castro, 2019; Aguilera, 2020),

y con una performance corporal que juega deliberadamente con elementos protésicos y gestualidades asociadas a la masculinidad. Todo ello configura una propuesta que, lejos de reproducir acríticamente los mandatos de género, los tensiona desde lo monstruoso y lo abyecto, creando lo que Halberstam (1998) denominaría una “masculinidad femenina” que florece precisamente en la ruptura con estos modelos normativos.

Esta misma visión subversiva la lleva a cabo Samantha Hudson en su canción “Demasiado coño”, del álbum *Liquidación total* (2021). Sin embargo, ello lo lleva a cabo desde el espectro del género radicalmente opuesto al de Luna Ki. En esta canción, como vemos en el propio título, la artista reclama su feminidad a través de una performance vocal ecualizada hacia los agudos, pero sin perder el sonido distintivo de su voz hablada. De este modo, Samantha Hudson desafía lo que Provenzano (2019) señala en su artículo acerca de la producción vocal con AutoTune y su uso para reforzar las normas de género, especialmente en cantantes leídas en femenino. Según Provenzano, a estas artistas se les impone una corrección vocal que no deje lugar a dudas con respecto a su género dentro de un marco binario. Samantha utiliza este mismo estilo de producción, pero con un claro componente disruptivo. No adopta esta corrección vocal para reforzar las estructuras hegemónicas del género binario, sino que la emplea precisamente para reclamar una feminidad que históricamente se le ha negado, como podemos apreciar en su letra.

Al igual que Luna usaba “Toke manga” para exponer los comentarios violentos a los que se enfrentaba como artista por mostrar abiertamente su disidencia de género, Samantha usa esta canción para hacer exactamente lo mismo. Así, de forma similar al “quieren saber qué hay debajo la falda / de colores la navaja” de Luna Ki, Samantha canta en el pre-estribillo “Déjame en paz, cállate y sigue con tu vida / No quiero oír tu maldita opinión / No puedo más, por favor, me tienes aburrida / Parece que te pagan por hablar”. Además, por si quedan dudas de que los comentarios a los que se refiere los recibe por haberse identificado abierta y públicamente como persona trans no binaria, las imágenes del videoclip muestran a la artista enfrentándose a los diferentes autores de estos insultos. Si bien la primera parte del videoclip está dedicada a los estereotipados usuarios de internet que no tienen vida social y que dedican su tiempo libre a consumir pornografía y a compartir comentarios denigrantes hacia todas aquellas personas que salen de su marco hegemónico de pensamiento, a partir de la segunda mitad aparecen escenarios nuevos en los que se nos presenta otros personajes y escenarios entre los que también se ha sentido violentada. Esto me parece particularmente acertado, ya que existe una tendencia a

señalar el odio en internet proveniente del primer grupo de usuarios, normalmente masculino, mientras que se minimiza el daño causado por otras personas que aparentan un cierto capital cultural. Este hecho no solo lo considero peligroso por su claro corte clasista y estigmatizante, sino que también refleja la omisión de los discursos dañinos que se manejan entre un sector supuestamente progresista y feminista.

No es difícil encontrar ejemplos de este fenómeno en internet. En 2022, la presentadora del podcast *Estirando el chicle*, Victoria Martín, mostró su apoyo a una campaña transexcluyente, generando críticas por parte de oyentes queer. Ante este debate, la comunicadora no mostró arrepentimiento y siguió defendiendo su postura, aclarando que había sufrido una campaña de desprestigio por parte de la comunidad trans. A día de hoy, el podcast sigue en emisión y la popularidad de este no se ha visto del todo afectada por ello. En la misma línea, hemos visto previamente como el feminismo transexcluyente sigue presente en espacios de representación como medios culturales y audiovisuales. Tanto es su alcance, que la principal convocatoria de la manifestación del 8 de marzo de 2025 en Barcelona fue llevada a cabo por este grupo, que llevó a cabo la ruta habitual de la manifestación, dividiendo el público entre esta y una ruta alternativa propuesta por otros grupos interseccionales como respuesta.

En un contexto internacional, un caso paradigmático ha sido el de Reino Unido, donde en abril de 2025 se produjo un polémico fallo legal respaldando posiciones del feminismo crítico con la identidad de género⁶⁸, ampliamente celebrado por figuras como J.K. Rowling, quien compartió imágenes en redes sociales festejando lo que denominó una “victoria” tras financiar activamente estos movimientos. Este episodio generó importantes repercusiones tanto en el ámbito legal como en el discurso público sobre los derechos trans. Esta tendencia dentro de los feminismos se refleja perfectamente en el

⁶⁸ El fallo judicial del Tribunal Superior de Justicia británico de abril de 2025 respaldó la definición de “sexo biológico” en la legislación de espacios segregados por sexo, tras una demanda presentada por organizaciones como *Sex Matters* y *LGB Alliance*. Este dictamen revirtió parcialmente algunas protecciones establecidas en la Ley de Igualdad de 2010 y generó protestas masivas por parte de colectivos trans y LGBTQ+, mientras que fue celebrado por grupos feministas que defienden los “derechos basados en el sexo”. El caso se considera un punto de inflexión en el debate sobre los derechos trans en Europa. Para más detalles, consultar Saldremos Mejores (2025, 24 abril).

videoclip de “Demasiado coño”, en el que aparecen un grupo de mujeres con el cartel “trans es patriarcado”, uno de los lemas más repetidos en contra de la comunidad trans.



Ilustración 47 Samantha Hudson en el videoclip de "Demasiado coño"

En referencia al cartel, Elisabeth Duval (2021) propone una relectura de las ideas principales de Lorber (1994), en las que la autora proponía términos como “la exhibición del género”, o “las imágenes del género” como apoyos de una supuesta “ideología de género”. Partiendo de los debates en el contexto español y de su relación con la situación política en el Reino Unido, en el que las identidades trans han sido también sujeto de debate, Duval sugiere que ha habido una lectura errónea por parte del feminismo transexcluyente del texto de Lorber.

El camino para llegar desde su postura a una exclusión de lo trans implica, sin excepción, una confusión entre los fenómenos sociales y estructurales y sus consecuencias en los individuos, ya que asigna al libre albedrío y a la voluntad unos poderes, en suma, exagerados, y acusa sin conocimiento a colectivos enteros de actuar a partir de intenciones que poco tienen que ver con los motivos por los cuales esos mismos individuos dirían estar actuando. No se trata de un mecanismo incomprensible ni de un salto lógico inefable. Es más fácil y mucho más agradecido acusar a quienes se ven atravesados por un sistema de formar parte de una especie de conspiración, o de estar confabulando contra los intereses propios, que asumir que los criterios que permiten que ese sistema (el género, en este caso) siga en movimiento son complejos, múltiples y en operación constante. (Duval, 2021: 89).

Esta reflexión de Duval resulta fundamental para comprender lo que nos muestra Samantha Hudson en su videoclip, donde el cartel “trans es patriarcado” ejemplifica

precisamente esta confusión entre lo estructural y lo individual. En esta misma instancia, Butler dedica todo un capítulo de su libro *¿Quién teme al género?* (2024) a las feministas transexcluyentes, mostrando cómo el discurso que sustentan no es más que una tergiversación del pensamiento feminista en sí, que utiliza las lógicas sexistas para defender la exclusión de las personas trans de sus espacios. Así, afirma:

El feminismo crítico con el género quiere dar un vuelco al debate dentro del feminismo, reivindicando la propiedad del término mismo. Su oposición a la legislación y a los planes de estudio que afirman la transexualidad incurre en el mismo tipo de discriminación y censura que se da en la derecha. Ante esta situación, es turbador y triste ver feministas participando en actos discriminatorios después de tantos años de lucha por unas leyes contra la discriminación sexual. Es paradójico ver que un Tribunal Supremo conservador garantiza los derechos de las personas trans frente a la discriminación basándose en la legislación vigente sobre discriminación sexual, mientras que el feminismo que reivindica la propiedad sobre las categorías de sexo ejerce una prerrogativa paternalista para despojar a las personas de sus derechos de autodefinición con el fin de defenderse de un ataque imaginario contra la ‘feminidad’ (Butler, 2024: 170).

Tanto la reflexión de Duval como la crítica de Butler evidencian cómo los discursos transexcluyentes operan desde una lógica que distorsiona los principios mismos del feminismo, convirtiendo a las personas trans en objetos de crítica dentro de un ataque imaginario contra la feminidad. En este contexto, la estrategia vocal de Samantha Hudson adquiere una dimensión claramente política: al reclamar su feminidad a través de una voz aguda tecnológicamente producida, no solo desafía a quienes la atacan personalmente, sino que expone las contradicciones de un sistema que pretende definir quién puede o no habitar determinados espacios de género. Del mismo modo que Luna Ki reivindica su espacio desde una masculinidad subversiva, Samantha lo hace desde una feminidad afirmativa, demostrando cómo la producción vocal se convierte en un poderoso territorio de disputa identitaria y resistencia política frente a los discursos excluyentes.

Esta reivindicación vocal que lleva a cabo Samantha Hudson no se queda solo en reclamar una feminidad que le ha sido negada, sino que también explora, al igual que Luna Ki, la potencia de lo abyecto. Mientras que Luna Ki utilizaba una voz distorsionada y grave para situarse en un espacio de masculinidad ruda, Samantha también recurre a elementos monstruosos en su performance, aunque desde un enfoque distinto. La artista abraza deliberadamente la figura del monstruo como forma de potenciar su disidencia,

transformando el rechazo social en un espacio de afirmación y poder. Esta reivindicación vocal que lleva a cabo Samantha Hudson no se queda solo en reclamar una feminidad que le ha sido negada, sino que también explora, al igual que Luna Ki, la potencia de lo abyecto. Mientras que Luna Ki utilizaba una voz distorsionada y grave para situarse en un espacio de masculinidad alienígena, Samantha también recurre a elementos monstruosos en su performance, aunque desde un enfoque distinto. La artista abraza deliberadamente la figura del monstruo como forma de potenciar su disidencia, transformando el rechazo social en un espacio de afirmación y poder. En “Demasiado coño”, Samantha Hudson lleva esta exploración de lo monstruoso y lo abyecto a un terreno aún más explícito, tanto en lo sonoro como en lo visual. La artista recurre a una producción electrónica que bebe directamente de los códigos de la escena techno underground, generando una sonoridad deliberadamente extraña y perturbadora que se aleja de cualquier sonoridad comercial, especialmente notable hacia el final de la canción, momento en el que se distorsiona completamente la base instrumental, así como la voz de la artista.

Esta decisión estética resuena con lo que Hawkins y Nielsen identificaban en la performance Gaahl como una influencia específica que surge precisamente de “lo raro, extraño y lo inusual” (2020: 194). En este sentido, el tono subversivo de la propuesta musical de Hudson se complementa con una performance visual que desnaturaliza por completo las categorías de género, en términos de Butler (1990). En el videoclip, su cuerpo rapado, semidesnudo y cubierto parcialmente con telas que no responden a patrones de vestimenta reconocibles, trasciende completamente los marcadores tradicionales del género en el marco binario. Por tanto, no vemos aquí una intención de generar una lectura en tanto que mujer o hombre, sino de habitar un espacio intermedio, o incluso exterior, a ambas categorías. Esta presentación deliberadamente monstruosa se refuerza con una gestualidad forzada y artificial, que evoca lo que Preciado describía como ese cuerpo en transición “cuyas prácticas y lenguajes no pueden todavía ser considerados como verdaderos en un régimen de saber y poder determinado” (2020: 45). Hudson no solo abraza lo monstruoso, sino que lo exalta y lo convierte en el centro de su propuesta estética y política, demostrando que la transgresión no pasa necesariamente por la apropiación de códigos normativos del género opuesto, sino por la creación de corporalidades y sonoridades que escapan por completo a la lógica del binarismo.



Ilustración 48 Samantha Hudson en el videoclip de "Demasiado coño"

Como se aprecia en la imagen, esta estética deliberadamente monstruosa constituye un elemento central en la propuesta de Samantha Hudson. Sin embargo, lo más interesante es cómo esta monstruosidad va intensificándose gradualmente a lo largo de la canción, alcanzando su clímax en los versos finales. En este último tramo, la artista descarga toda su rabia contra los mensajes de odio, expresando una violencia verbal que rompe con cualquier expectativa de docilidad tradicionalmente asociada a lo femenino. “¡Te van a dar por el culo, maldito imbécil, gilipollas! / ¡Voy a mearte en la boca y a acabarte en la cara! / ¡¿Me has oído mamón de los cojones?! / ¡Eres un asqueroso, te odio!”, canta la artista. La producción vocal acompaña esta progresión temática mediante una distorsión creciente que culmina en estos versos finales, donde la voz reconocible de Hudson que escuchábamos al principio desaparece completamente, transformándose prácticamente en un rugido monstruoso e irreconocible. Así, la artista emplea la tecnología vocal para destruir su propia identidad sonora, abrazando plenamente lo abyecto como respuesta directa al rechazo social. Este proceso de deshumanización vocal funciona, así, como una estrategia política fundamental. Frente a un sistema que intenta deshumanizarla a través del odio, Hudson se apropia de esa misma deshumanización y la transforma en una herramienta de resistencia y confrontación directa. De forma similar a como Luna Ki utilizaba la distorsión de su voz para subvertir las expectativas de género, Samantha emplea estos efectos vocales extremos para generar un espacio sonoro que desafía completamente las imposiciones binarias, situándose en ese “tercer espacio” que propone Jarman-Ivens (2011).

Otro caso en que la identidad monstruosa se usa para denunciar un discurso violento es indudablemente el de Putochinomaricón. Si hemos visto previamente cómo el

activismo se manifiesta en sus producciones a través de la rabia, el álbum *Pasadas de moda* (2023) no es ninguna excepción. En este, Tsai se pone en la piel de diferentes personajes musicales que exponen de forma más que evidente los discursos de privilegio de la blanquitud y de las clases altas que pretenden camuflar su capital económico y cultural a través de un arte supuestamente consciente y crítico. De este, me gustaría destacar aquí una canción en particular, “Pero”, en la que la estética sonora de lo monstruoso está especialmente presente. En este sentido, es interesante observar cómo el artista incorpora elementos estilísticos del techno y el glitch para subvertir los códigos tradicionales de masculinidad que se han ido asociando a estas escenas musicales. Como hemos visto en el caso de Samantha Hudson, lo monstruoso se utiliza estratégicamente para desmantelar y resignificar las construcciones hegemónicas del género, algo que Putochinomaricón lleva a otro plano mediante el juego con las fallas tecnológicas.

La canción “Pero” comienza con un sonido electrónico distorsionado que inmediatamente sitúa la pieza en un espacio sonoro disruptivo. Esta distorsión no es meramente estética, sino que representa una ruptura deliberada con la idea de la perfección tecnológica que, como señala Bosma (2016), ha sido tradicionalmente asociada con valores masculinos de control, racionalidad y dominio. Además, señala que el discurso tecnológico convencional en música electrónica está “suffused with references to perfection, transparency and neutrality” (Bosma, 2016: 103). Ahora bien, en lugar de utilizar la tecnología como un medio de perfección y control, Putochinomaricón se inserta dentro de los códigos del glitch, que abraza deliberadamente el “fallo” como estrategia política. Los glitches, esas interrupciones en el flujo sonoro, funcionan aquí no sólo como marcadores estilísticos de la escena, sino como metáforas de la resistencia a las identidades normativas. Como sugiere Sundén (2015), “it is in the crack, the break, the glitch, that the inner workings of gender reveal themselves”. En este sentido, la estética del fallo que emplea Putochinomaricón opera como una forma de exponer la artificialidad y la fragilidad de las construcciones hegemónicas del género y la sexualidad. Así, a diferencia del tratamiento vocal hipermasculinizado que vemos en gran parte de la música techno (voces graves, distanciadas, mecánicas), Putochinomaricón presenta una voz ambigua, procesada con efectos que la alejan de una lectura binaria clara de esta. Dicha estrategia vocal recuerda a la conceptualización del “tercer espacio” propuesta por Jarman-Ivens (2011), ese lugar donde la voz existe fuera de las categorizaciones de género, flotando en una zona de indeterminación entre emisor y receptor. Al igual que en

los casos de Luna Ki y Samantha Hudson, pero con un enfoque más explícitamente político, esta manipulación tecnológica de la voz crea un espacio de posibilidad queer.

Por otro lado, me parece particularmente interesante cómo Tsai entrelaza esta estética sonora con un mensaje abiertamente crítico hacia las dinámicas de poder basadas en la raza, el género y la clase. En “Pero”, le artista propone, una vez más, una crítica feroz a una cierta intelectualidad privilegiada que se apropiá de discursos progresistas mientras perpetúa dinámicas de exclusión. Para ello, la repetición del “pero” a lo largo de la canción sirve para evidenciar la hipocresía de quienes se autodefinen como aliados pero continúan ejerciendo agresiones que no son capaces de ver por su privilegio y falta de conciencia. Como canta le artista:

Explicándonos, dándonos lecciones / Enseñándonos el camino, ilumínanos fuera en la oscuridad / Nuestro tono, vigílalos; nuestra ira, gaslightéanos / Nuestras vidas, anúlalos; llévalo a tu verdad

Si no sabes con quién tratas solo has de escuchar / Una palabra mágica que encubre la verda-a-ad / Si no sabes con quién tratas solo has de escuchar / Una palabra mágica que encubre la verdad

No soy racista, no soy machista / No soy clasista ni capacitista / No soy especista, no soy sexista / No soy edadista

Pero, pero, pero, pero / Pero, pero, pero, pero / Que si así, que si asá; que si tal o que si cual / Que todes sabemos que eres un mierdas de manual / Que si así, que si asá; que si tal o que si cual / Que todes sabemos que eres un mierdas de manual

Esta confluencia entre la sonoridad glitch y el contenido crítico no es casual, sino que responde a una identificación del potencial político y subversivo de esta escena, que integra a la perfección con las lógicas queer del hyperpop que hemos visto en capítulos anteriores. Como sugiere Tara Rodgers (2010), es posible pensar en una los sonidos electrónicos desde una perspectiva feminista que rechace la hegemonía masculina del control y de las ideas de conquista del espacio tecnológico para proponer un espacio musical que parta del encuentro, de las conexiones y del afecto. En este contexto, vemos claramente cómo Tsai se inscribe en esta idea, usando la tecnología no para dominar el sonido sino para crear espacios de resistencia y crítica a partir del caos sonoro del glitch. Así, a diferencia de gran parte de la música glitch analizada por Bosma (2016), que termina siendo “domesticada” y despolitizada, convertida en un estilo más dentro del panorama musical masculinizado, Putochinomaricón mantiene vivo el potencial

subversivo del fallo tecnológico al enlazarlo explícitamente con una crítica interseccional. Como persona racializada y queer, Tsai encarna en su propia existencia las “fallas” o disruptiones dentro del sistema heteronormativo y racista, transformando estos elementos en puntos de resistencia y creación.

Antes de cerrar este análisis, me gustaría retomar la figura del monstruo, que atraviesa las propuestas de los tres artistas analizadas, aunque con particularidades propias en cada caso. Si Luna Ki abrazaba la alteridad mediante una voz grave y distorsionada, Samantha Hudson encarnaba lo abyecto desde la hiperfeminidad y la rabia descarnada, mientras que Putochinomaricón lo hace precisamente a través del glitch y la disruptión tecnológica, algo de lo que hablaban los autores previamente mencionados. Como señala Halberstam (2011), lo monstruoso ha funcionado históricamente como un espacio de posibilidad para aquellos cuyos cuerpos y existencias son considerados “fallidos” o “defectuosos” bajo la mirada normativa. En este sentido, los tres artistas operan desde una política de la monstruosidad que reivindica aquellos cuerpos y voces que el sistema cisheteropatriarcal ha relegado a los márgenes, transformando el rechazo y la exclusión en poderosas herramientas de resistencia y creación. En el caso específico de Putochinomaricón, esta monstruosidad tecnológica adquiere una dimensión claramente interseccional al entrelazar la estética del fallo con la experiencia de la racialización y la disidencia sexual, convirtiendo el glitch no solo en un recurso sonoro sino en una metáfora potente de su propia existencia como sujeto que “falla” o “interrumpe” las narrativas dominantes de lo blanco y lo heteronormativo en la música electrónica española.

En suma, la propuesta de Putochinomaricón ejemplifica cómo las tecnologías sonoras, tradicionalmente codificadas como masculinas, pueden ser reapropiadas y subvertidas para articular identidades y posiciones políticas disidentes. Al igual que Luna Ki y Samantha Hudson, Tsai demuestra que la voz mediada tecnológicamente puede convertirse en un espacio idóneo para la exploración y expresión de identidades complejas que desafían las categorías establecidas. Sin embargo, su enfoque específico, que entrelaza la estética del fallo tecnológico con una crítica explícita a las estructuras de poder basadas en la raza, el género y la clase, ofrece una dimensión adicional a este análisis de cómo la producción vocal puede funcionar como una herramienta de resistencia y transformación política en el contexto de las músicas queer contemporáneas.

3.2.2 Performance de la vulnerabilidad

Como vimos previamente en el análisis de “Dispara” de Luna Ki, la performance de la vulnerabilidad se articula en este tema de forma compleja y matizada, a través de tres ejes fundamentales que refuerzan el concepto propuesto por Laura Jordán (2022). En primer lugar, encontramos el imaginario de la pureza expresado a través de una cuidada estética visual donde predomina el blanco como símbolo de inocencia, contrastando dramáticamente con el rojo que sugiere la sangre y el dolor emocional. En segundo lugar, la lirica aborda experiencias extremadamente personales y trascendentales que reflejan un proceso interno de lucha y sanación, exponiendo sin filtros la vulnerabilidad emocional de le artista. Finalmente, y quizás lo más significativo para este análisis, es la producción vocal con una clara intención narrativa que permite a la artista crear diferentes voces dentro de un mismo personaje, las cuales dialogan entre sí para plasmar un proceso íntimo de recuperación emocional y salud mental. Esta estrategia vocal no solo consigue mostrar las diferentes facetas de su psicología interna, sino que también permite generar un espacio sonoro que trasciende las categorías binarias del género, convirtiendo la vulnerabilidad en una potente herramienta política de autodescubrimiento y afirmación.

En este contexto, me parece interesante traer a colación la canción “Dulce y bautizada”, del álbum *Liquidación total* (2021) de Samantha Hudson, en el que encontramos un modelo de vulnerabilidad expresado con códigos similares a los de Luna, pero con el toque subversivo característico de Hudson. Si en la canción de Luna Ki encontrábamos un imaginario de pureza expresado a través del desnudo de la artista y la predominancia del blanco con un único contraste en ese rojo sangrante, en este caso vemos una centralidad del color en todas sus formas que, de hecho, se opone al negro y rojo con el que el personaje interpretado por Samantha inicia la canción. A lo largo del *track*, se nos presenta a una protagonista en medio de un viaje emocional y altamente personal. Si bien inicia la canción reproduciendo el estereotipo de la adolescente rebelde, que fuma y que muestra una sexualidad desarrollada, su paso por el instituto católico la lleva a realizar una introspección que resulta en un cambio total, convirtiéndose en el estereotipo radicalmente opuesto: la niña buena. Por lo tanto, vemos cómo el instituto, además religioso, con los imaginarios del pensamiento católico y la infancia-adolescencia, marcan la estética de pureza, devolviendo a Samantha a una etapa juvenil que se presupone más pura. Sin embargo, es evidente que este se subvierte al reclamar el imaginario adolescente del instituto de las películas de los 2000, en concreto el de la

película *Mean girls* (2004). Al igual que ocurre en la película, Samantha, una especie de Cady Heron⁶⁹, se presenta como la adolescente que no encaja entre las populares, con su peluca en tonos negros y rojizos y su vestuario en la misma gama de colores. Sin embargo, al final del videoclip, esta se une al trío de chicas populares, una suerte de *Plastics* católicas que visten en una estética Y2K basada en colores pastel y piezas tradicionalmente femeninas como minifaldas o tops ajustados.



Ilustración 49 Samantha Hudson en el videoclip de "Dulce y bautizada"

Así, vemos cómo el imaginario de pureza queda totalmente subvertido y pasa a formar parte de los recursos irónicos y críticos habituales en Samantha Hudson. Ahora bien, ¿podríamos pensar que ese discurso de dejar atrás el sexo esporádico y explorar el celibato es también una estrategia de subversión y crítica de los valores tradicionales o, por el contrario, podríamos llegar a ver un punto de vulnerabilidad y apertura emocional por parte de la artista? Una respuesta plausible la podemos encontrar en el podcast *El Sentido de la Birra*, al que acudió como invitada a finales de 2021 en un capítulo titulado “Samantha Hudson: Dulce y bautizada” (YouTube, 2021). En este, Hudson se abre acerca de sus orígenes y cuenta que su adolescencia en Magaluf consistió en “una mezcla entre

⁶⁹ Cady Heron es el personaje principal de la película *Chicas Malas (Mean Girls)*. Después de haber vivido toda su vida en un país indeterminado de África con su madre zoóloga, llega a un instituto estadounidense sin conocer las complejas normas sociales adolescentes. Su ingenuidad la hace chocar con “Las Plásticas”, el grupo de chicas populares que intentan moldearla a su imagen superficial.

coma étílico cada semana y follar[se] a pederastas borracha”, algo que en su momento vivió como traumático pero que ahora le sirve como artista para construir su personaje “de actriz sufrida”. Así, en primera instancia, vemos una intencionalidad de compartir su pasado como estrategia de creación de la *musical persona* desde esa performance de la vulnerabilidad de la que hablábamos. Sin embargo, me gustaría destacar cómo, en el caso de “Dulce y bautizada” lo que hace es precisamente dar la vuelta a ese recuerdo de adolescencia y convertirlo en lo que, para mí, es una reivindicación de su pasado en la que la ficción del videoclip y del espacio musical le permite vivir esa adolescencia que no tuvo. Ahora bien, es también cierto que esta adolescencia reimaginada se propone en el lado completamente opuesto de la experiencia que comparte en el podcast, pasando completamente al celibato, pero con un punto de transformación esencial: sus compañeras de escena. En este caso, la protagonista no accede a un instituto regentado por personas normativas en las que es la única persona disidente, como cuenta que fue su experiencia en Magaluf, sino que tanto las compañeras como a monja que da las clases son interpretadas por drag queens. Si bien esto podría ser leído simplemente como parte del imaginario artístico de Samantha, encuentro aquí un elemento clave de este análisis, pues tal ejercicio de vulnerabilidad no puede hacerse en un entorno hostil. Por el contrario, al estar acompañada de otras personas disidentes, el ejercicio de volver a vivir una etapa traumática se da en un entorno seguro. Alana Portero narra en *La mala costumbre* (2023) su proceso de devenir queer, narrando sus recuerdos de infancia, adolescencia y primera adultez para articular sus memorias trans. En esta obra muestra la importancia que tuvo para ella el encuentro de una red queer, que le hizo de familia cuando la suya todavía no tenía las palabras ni los afectos para hacerla sentir amada en su cuerpo femenino. Antes de esta publicación, en la colección *(h)amor⁶ trans* (2020), contaba algo parecido. “Curiosamente, la tribu que no es de sangre, pero que es tribu igual, me ha proporcionado un tejido protector que no había conocido. Ante los reproches familiares aparece un escudo, que antes no estaba ahí” (Portero, 2020: 24). Este tejido protector es justamente en el que se apoya Samantha para abrirse al juego de retorno a un pasado con un gran impacto en su construcción personal para darse la oportunidad de vivirlo de nuevo y, posiblemente, cerrar heridas del pasado.

Hablando del impacto de este evento traumático, Samantha dice en el mismo podcast “yo ahora soy prácticamente incapaz de tener una relación sexual estable, porque siento que todo el mundo está, en esencia, abusando sexualmente de mí”. En

consecuencia, me parece acertado concluir que versos como “El sexo me acongoja / Infierno, allí me arroja / Quiero meterme a monja / Se acabó el tira y afloja / El Grindr⁷⁰ es mi calvario / Estigma del ser humano / Yo me vuelvo al armario / La iglesia es mi escenario” no son una simple subversión irónica o humorística del discurso pro-sex, sino que realmente esconde una performance de la vulnerabilidad que le permite externalizar una etapa personal dura que ha tenido un impacto en su vida adulta. Así, vemos una coherencia narrativa entre los 3 niveles de la identidad performativa del estudio de Auslander (2006): la persona real, la persona performativa y el personaje. Aquí, lo que podemos asumir como persona real, expresa abiertamente una relación con el sexo marcada por los abusos en la adolescencia. Igualmente, la persona performativa mantiene este discurso jugando con las tensiones entre mostrar abiertamente su deseo y sexualidad pero reivindicándose dentro del espectro asexual. Y, finalmente, encontramos en “Dulce y bautizada” un personaje que canta “Quién me lo iba a decir / Que me iba a convertir / En una beata asexuada / Y es que el pecado carnal / Me resulta vulgar / Y la lujuria está anticuada”, mostrando nuevamente las consecuencias de un trauma anterior.

Para cerrar este análisis, me gustaría dedicar un breve espacio al análisis de la performance vocal y la producción de esta, como ya hacía en el caso de Luna Ki. En este, veíamos que el uso de AutoTune servía para generar un discurso entre dos voces del mismo personaje, que mantenían una conversación. Aunque no encontramos este diálogo explícito, en el caso de Samantha Hudson también encontramos una producción vocal que juega a favor de la narración, identificando en un mismo personaje dos técnicas de colocación diferentes para diferenciar los estados personales de la protagonista. Así, en los momentos en los que aparece la Samantha gamberra y “descocada”, notamos un registro vocal medio, con un toque rasgado que enfatiza este gamberrismo. Sin embargo, durante la transformación hacia la “beata”, notamos una voz más dulce, en un registro más agudo que el anterior y, sobre todo, más aspirado, un efecto que le permite jugar con el imaginario de la pureza en la infancia. De este modo, vemos que la técnica adquiere un papel fundamental en la construcción de personajes, con un AutoTune mucho menos

⁷⁰ Grindr es una aplicación para encontrar parejas afectivo-sexuales enfocadas al público aquileano (personas que se identifican con el espectro masculino que sienten deseo o atracción por otras personas del espectro de género masculino).

visible. Sin embargo, cabe destacar que en ese registro agudo de la canción podemos intuir una uniformidad sonora propia de esta herramienta, que aplana la voz dentro del rango de notas seleccionadas en la producción. Por tanto, vemos una vez más como usa esa corrección de la voz femenina de la que hablaba Provenzano (2019) desde la subversión queer que le permite adoptar la hiperfeminidad con la que poner en evidencia la cuestión artificial del género (Butler, 1990) y así construir un imaginario femenino que desafía las convenciones tradicionales a través de la parodia y la exageración deliberada, revelando la naturaleza performativa de la identidad de género. Además, cabe resaltar que la producción de esta canción corre a cargo de Putochinomaricón, de quien intuimos una sonoridad PC distintiva que aporta matices interesantes en cuanto a artificialidad, a la vez que refuerza los referentes a la cultura audiovisual de los 2000, tan propia de esta escena musical.

Esta sonoridad PC es la protagonista de la siguiente canción que me gustaría introducir en este análisis de la vulnerabilidad. Dentro del álbum *JÁJÁÉQÚÍSDÉ (Distopía aburrida)* (2022), de Putochinomaricón, “Chique de internet” aporta una capa de fragilidad que dota al disco de un carácter personal e íntimo dentro del escenario fantástico que es la distopía. Como hemos visto en el capítulo anterior, las canciones que conforman este volumen crean una trama narrativa cohesiva, que sigue el viaje del héroe del protagonista a través de su exploración del mundo híbrido que habita. En este sentido, “Chique de internet” supone un antes y un después en la narración, pues marca el inicio de la distopía, llevando al personaje a abandonar la fisicalidad hasta quedar atrapado, en las siguientes canciones, dentro del mundo virtual. Así pues, este tema relata la transición del personaje interpretado por Tsai, que se traduce también en una transformación personal a través de la autoexploración y la experimentación con el género fuera de los marcos binarios y hegemónicos que se asocian al espacio físico, como hemos ido viendo a lo largo de la tesis. De este modo, intuimos antes de adentrarnos en el análisis que la performance de la vulnerabilidad será imprescindible para comprender esta pieza en toda su complejidad.

Si bien en los casos de Luna Ki y Samantha Hudson la “estética de la pureza” era central en su expresión de la vulnerabilidad, en este caso no encontramos un videoclip. Lo único a lo que tenemos acceso es un *lyric video*, en el que se muestra la portada de la canción con los subtítulos de la lírica que aparecen a medida que avanza la canción. La portada, además, consiste en un fondo gris con un marco en color blanco que replica

formas enraizadas con un aspecto virtual generado a partir de la pixelación de las líneas. De este modo, el espacio sonoro y visual nos sitúan en un imaginario del internet de finales de los 90 y principios de los 2000 propio de la PC music⁷¹.



Ilustración 50 Portada de la canción "Chique de internet" y fondo del lyric video de la misma

Como vemos, el centro de la pantalla queda enmarcada por esas formas blancas, generando un espacio central que otorga máximo protagonismo a la letra de la canción. En este sentido, me llama la atención la elección de colores que, aunque no sigue los patrones anteriores de evocación de pureza a través de los tonos pastel o la contraposición del blanco y el rojo, destaca por su sencillez al lado de otros videos de Tsai, en los que predominan los colores fuertes y la mezcla caótica de estos. Es evidente que tal decisión artística podría responder, simplemente, a una cuestión estética. Sin embargo, el carácter personal de la canción, como veremos a continuación, me lleva a pensar que forma parte de la estrategia visual de la performance de la vulnerabilidad que vemos en la canción.

En cuanto a esta performance, el uso de las tecnologías de producción resulta esencial porque, al igual que en las otras piezas analizadas, muestra una clara intención narrativa. Como mencionaba anteriormente, la canción expone esa transición entre lo físico y lo virtual que marca el punto de inflexión en la trama del álbum, y lo hace

⁷¹ Esta estética, además de remitir al internet de los 90, también podría ser interpretada como evocadora de los carteles del cine mudo, lo que añadiría otra capa de lectura sobre la transición mediática que experimenta el personaje.

precisamente a través de la creación de dos voces claramente distinguibles. Por un lado, una voz más aguda, casi inhumana, procesada con efectos que la alejan completamente de cualquier naturalidad y que podemos asumir que representa el cuerpo digital. Por otro lado, una voz más humanizada en la que podemos llegar a identificar a Tsai cantando, con un AutoTune mucho más suavizado, para permitirnos conectar con el personaje principal que asumimos como físico. Esta estrategia vocal crea una tensión deliberada entre lo supuestamente natural y lo artificial, estableciendo un imaginario específico donde ambas facetas del mismo personaje conversan entre sí. Sin embargo, estas facetas no comparten un único cuerpo físico, como ocurría en el caso de Luna Ki, sino que representan a la misma persona manifestándose en dos planos diferentes: el físico y el virtual. Lo interesante de esta conversación es que no se trata de un diálogo entre identidades opuestas o en conflicto, sino de un proceso de autodescubrimiento y conexión. Si bien es cierto que esta duplicidad podría responder a una elección estilística, dado que todo el álbum comparte una cierta estética sonora de la virtualidad y la distopía ciberpunk, me parece acertado asumir que el diálogo entre estas voces nos revela una historia mucho más profunda y personal, como muestra la lirica.

Así, la performance de la vulnerabilidad en esta pieza se articula precisamente entorno al enamoramiento que le protagonista expresa hacia su “chique de internet”, que no es sino su propio ser digital, su avatar. Cuando canta “Mi chique de internet, al fin te encontré / Estoy enamorado, mi corazón robado”, no está describiendo un amor romántico convencional, sino la profunda conexión que siente con esta versión de sí misma que existe en el espacio virtual. En este contexto es esencial recordar las teorías del *cyberself* (Brophy, 2010; García Manso et al., 2016), ese cuerpo virtual a través del cual interactuamos en el espacio digital, dado que la experiencia de lo virtual no es inmaterial, sino que implica una corporalidad a través de la cual formamos una identidad digital y, finalmente, híbrida, cuando esta entra en contacto con nuestro yo físico. De este modo, el personaje de Tsai canta esta oda a su cuerpo digital, del que se ha enamorado precisamente porque puede modelarse y construirse fuera del imaginario tradicional y binario de los espacios físico.

Como canta elle misma: “Retocar y licuar, cosmética virtual / Siento la fisicalidad, habito en mi avatar / Me dibujaré como quiera / Me customizaré como quiera / Sin asimilarme y sin preguntar / Sin que me teoricen, y sin cuestionar”. Estos versos me parecen especialmente interesantes, ya que es la primera vez en la canción que oímos la

voz más natural, que podemos asociar a la *musical persona* de Tsai. Esta, sin embargo, no queda exenta de distorsión, pues escuchamos cómo el personaje virtual que oímos anteriormente intenta mimetizarse con este de forma sutil. Ello es especialmente notorio en la segunda frase del verso, en la que ambos personajes revelan el final de la historia y las intenciones más personales de ambos: “siento la fisicalidad, habito en mi avatar”. De este modo, vemos como los dos personajes hablan simultáneamente, expresando la necesidad de hibridizarse de manera que el personaje físico pueda acceder a ese espacio de exploración y representación virtual en los que puede moldearse “sin asimilarse” y mostrar una disidencia que no pase por obedecer a los modelos binarios y de la blanquitud occidental. Sin embargo, el personaje virtual también necesita ese proceso de hibridación para alcanzar cierta materialidad que le permita existir más allá del espacio digital. En este contexto, la virtualidad por sí sola, sin su anclaje en lo físico, corre el riesgo de convertirse en una simulación vacía, en un espejismo tecnológico sin la profundidad de la experiencia corpórea. Es precisamente en esta interdependencia donde Tsai sitúa el potencial transformador. El cuerpo físico encuentra en lo virtual un espacio de exploración de la identidad liberada de restricciones normativas, mientras que la identidad virtual adquiere sustancia y trascendencia al conectarse con las vivencias encarnadas del sujeto físico. Esta dialéctica entre ambos estados del personaje constituye, en última instancia, la performance de la vulnerabilidad, en la que encontramos una misma *musical persona* dividida en dos personajes que expresan una necesidad extremadamente íntima y personal de verse reflejadas y de reconocerse en un cuerpo no binario para el cual el espacio físico no tiene las palabras adecuadas para describirse fuera de un marco binario.

Esta búsqueda de un espacio donde poder des-reconocerse de las imposiciones normativas se alinea con lo que Preciado señala en *Testo yonqui*: “Es fundamental no reconocerse. El des-reconocimiento, la des-identificación es una condición de emergencia de lo político como posibilidad de transformación de la realidad. (...) [se trata de] tomar conciencia de que las técnicas de representación política implican siempre programas de producción de subjetividad corporal” (2008: 284). Así, el avatar virtual que construye Tsai no busca simplemente una representación alternativa, sino que constituye un acto político de des-identificación respecto a las categorías normativas, abriendo la posibilidad de emerger como sujeto político desde ese espacio liminal donde las técnicas de representación pueden ser subvertidas.

En este sentido, me resuenan especialmente las palabras de Iki Yos Piñas Narváez Funes y Teo Pardo en sus respectivos capítulos del libro ya mencionado *(h)amor⁶ trans* (2020). La primera habla de su experiencia en el trabajo sexual, exponiendo cómo su cuerpo no-blanco le convierte en un ser exotizado cuyo valor reside principalmente en esa disidencia. Además, su cuerpo travesti enfatiza el fetichismo que sufre en sus encuentros sexoafectivos, una experiencia compartida por la misma Tsai en su libro *Arroz tres delicias* (2019). Por su parte, Pardo habla de la urgencia en la representación de cuerpos disidentes en un contexto en que los cuerpos tienen una lectura social jerárquica, en la que la normatividad sigue suponiendo la cima. Por eso, es importante mostrar cuerpos diversos, que salgan completamente del imaginario colectivo de la normatividad blanca y cisheterosexual, porque, como dice, “no podemos desear aquello que no podemos imaginar como deseable, y la representación es una herramienta potentísima de creación de imaginarios” (Pardo, 2020: 148).

Estas reflexiones conectan directamente con lo que Tsai nos muestra en “Chique de internet”. La necesidad de representación para cuerpos disidentes que menciona Pardo se materializa en esa posibilidad que ofrece el avatar digital, mientras que la experiencia de fetichización y exotización que describe Piñas Narváez encuentra en lo virtual un espacio potencial de exploración de la identidad. En este contexto, el cierre de la canción cobra un significado especialmente revelador. La alternancia entre el código binario “01110010 01101001 01101111” y las frases “Eres mi chique de internet” no solo marca el final de la pieza, sino que simboliza la integración definitiva de ambas identidades. Esta estructura nos sugiere que la supuesta oposición entre lo físico y lo virtual, lo natural y lo artificial, constituye una dicotomía falsa que le protagonista trasciende al reconocer ambas dimensiones como dos facetas inseparables de su persona. De este modo, en lugar de elegir entre estos niveles de representación, los incorpora como expresiones complementarias de una misma existencia, precisamente porque comprende que todas las construcciones identitarias (incluso aquellas que se presentan como “naturales” en el mundo físico) son, en cierta medida, artificiales. Esta comprensión abre posibilidades creativas para los cuerpos disidentes, permitiéndoles existir más allá de los corsés binarios que impone la normatividad, tal como señalaba Pardo al hablar de la urgencia de crear nuevos imaginarios deseables.

Así, al revisar las tres propuestas analizadas, podemos observar cómo cada artista articula la vulnerabilidad de manera singular pero complementaria. Luna Ki construye un

diálogo interno en “Dispara” que materializa diferentes estados emocionales; Samantha Hudson reescribe su pasado traumático en “Dulce y bautizada” desde un espacio seguro y acompañada; y Putochinomaricón explora en “Chique de internet” la liberación que supone habitar un cuerpo digital más allá de las restricciones binarias. En todos estos casos, la producción vocal no actúa como mero recurso estético, sino como elemento narrativo fundamental que permite expresar diferentes dimensiones de la experiencia queer difícilmente comunicables en códigos hegemónicos. De esta manera, las tres propuestas evidencian cómo la performance de la vulnerabilidad, lejos de representar debilidad, constituye un acto político mediante el cual las artistas disidentes reclaman su propia narrativa y existencia en términos propios, convirtiendo la tecnología en aliada para articular identidades que desafían las construcciones hegemónicas del género.

3.2.3 Deshumanización como estrategia de otredad

En el análisis de “Tu tumba (raw)” de Luna Ki vimos cómo la artista emplea un sonido hyperpop acelerado y bailable que sirve como vehículo perfecto para transmitir su mensaje de transformación y celebración. La robotización extrema de la voz y las tecnologías de producción vocal no son meros recursos estéticos, sino que cumplen una función narrativa fundamental. Mediante la deshumanización sonora, el personaje logra salir de sí mismo para contemplarse desde fuera y, simbólicamente, establecer un diálogo consigo mismo. Esta estrategia vocal, combinada con una lirica que evoca la apertura y trabajo emocional, plasma un proceso de reparación con clara voluntad de cambio y sanación personal. Además, la canción funciona como cierre de una etapa vital – representada en el álbum CL34N – y como celebración de un nuevo comienzo, algo que también se refleja en sus conciertos, donde este tema servía como clausura festiva rodeada de su equipo y ondeando banderas del orgullo. Todo esto se enmarca en lo que Luna denomina “terapia chu”, un estado de conciencia personal que aporta bienestar emocional y que representa ese resurgir del malestar y del odio, abrazando la disidencia como parte esencial de su identidad. Así, las tecnologías de producción vocal se convierten en herramientas que permiten a la artista fomentar la expresión de la vulnerabilidad y, paradójicamente, trascenderla, celebrando simbólicamente sobre la tumba de sus propios pensamientos intrusivos y estados emocionales oscuros.

Partiendo de este análisis de Luna Ki, donde la voz deshumanizada cumple una función introspectiva crucial, resulta interesante examinar cómo Samantha Hudson

emplea estrategias vocales similares pero con propósitos narrativos distintos en su colaboración con Zahara en el single “Liturgia” (2024). A diferencia de Luna Ki, quien utiliza la deshumanización para establecer un diálogo consigo misma, Samantha proyecta su voz hacia un público más amplio - podemos asumir que hacia todas aquellas personas que participaron en su proceso de construcción personal a través de experiencias dolorosas, así como a las personas disidentes y trans que la siguen y necesitan ese referente para emerger de sus propias oscuridades, ofreciéndoles, como sugiere el título, una verdadera “liturgia”. La deshumanización de la voz en esta canción no nos transporta al terreno robótico que caracteriza la propuesta de Luna Ki, sino que nos sitúa en un plano casi mítico. Samantha utiliza un registro notablemente agudo, amplificado por un AutoTune que, en vez de mecanizar completamente su voz, la transforma a través de un sonido casi sobrenatural. Esta elección estética evoca resonancias con entidades mitológicas o religiosas - casi angelicales, pero definitivamente no humanas - creando una atmósfera de trascendencia espiritual. Esta sensación se intensifica gracias a la propia estructura musical de la pieza, que se aleja de la progresión tradicional de acordes del pop para sostenerse sobre una base minimalista de dos acordes que se repiten cíclicamente, como si se tratara de un mantra religioso que induce al trance. Todo esto, unido a una producción de estilo electrónico con cierta reverberación, ayuda a generar un entorno sonoro como el que podríamos imaginar en una iglesia, espacio al que tanto el título como la lirica y el video hacen referencia.

La pregunta ahora es evidente: ¿cómo consigue dicho personaje salir de sí mismo para ofrecer esta liturgia? Para ello, deberemos centrarnos en las escenas del videoclip, que nos presentan una narrativa visual rica en simbolismos y transformaciones. A través de estos escenarios cuidadosamente construidos, podemos apreciar cómo Samantha trasciende lo corpóreo para convertirse en ese ser mitológico cuya voz nos guía a través de un ritual contemporáneo de sanación colectiva. En primera instancia, el videoclip abre con una imagen de Samantha sumergida en una bañera de agua blanca, rodeada de un grupo de monjas que la violentan e intentan ahogarla. Si bien podríamos pensar que lo que pretenden es bañarla con la palabra de su dios, la letra nos indica que en realidad están intentando lavarla de sus pecados, haciendo referencia a los conceptos del pecado, la culpa o el perdón judeocristianos, estrechamente relacionados con esa idea de transmutación del dolor que ya veíamos en “Por España”. “¿A qué santo le rezas / Rogando perdón? / Cuando eres tú misma / Prisionera y prisión / Una cárcel de huesos /

Un altar de dolor / Custodiando el vacío / De tu corazón”, canta Samantha. Este verso revela una profunda crítica al autocastigo que experimentan muchas personas disidentes cuando internalizan dogmas religiosos que condenan su identidad. La letra cuestiona la necesidad de buscar absolución externa cuando el verdadero conflicto surge de convertir el propio cuerpo en un espacio de condena. Esta imagen del cuerpo como “altar de dolor” resulta particularmente interesante, pues establece un paralelismo directo con la tradición cristiana del sacrificio corporal como vía de redención.



Ilustración 51 Samantha Hudson en el videoclip de "Liturgia"

Dicho concepto se materializa visualmente en el fotograma donde Samantha aparece emergiendo de la ducha en una postura que evoca claramente a Jesucristo en la cruz. Esta representación no es casual, sino una resignificación deliberada del sufrimiento: mientras que la doctrina tradicional ha utilizado el dolor como instrumento de control y conformidad, Samantha lo transforma en un acto de liberación y trascendencia. Al apropiarse de la iconografía cristiana del sacrificio supremo, la artista se eleva a un estado de deidad transgresora que no busca el perdón, sino que otorga un nuevo evangelio.

Esta subversión de lo religioso se refuerza con la aparición de Zahara, una artista previamente criticada por la Iglesia por su álbum “Zorra”, en cuya portada aparece caracterizada como la Virgen María. En “Liturgia”, Zahara interpreta el papel de una figura eclesiástica que, paradójicamente, rechaza los dogmas tradicionales. Así, canta: “La paz sea contigo / Tu paz lleves lejos / Quédate en tu púlpito / Con los ángeles del

miedo”. Este fragmento, entonado con una cadencia casi sacerdotal, desacraliza la autoridad religiosa al declarar “Eres la costra que arranco con gusto / El dolor que sufro / El temor del que huyo”, convirtiendo el rechazo al dogma en una liberación personal. De este modo, ambas artistas colaboran en la creación de un nuevo espacio ritual donde la condena se transforma en celebración. De este modo, la transformación de Samantha en esta figura crítica trans subvierte radicalmente la narrativa del dolor. Ya no se trata de un castigo autoimpuesto por una identidad “pecaminosa”, sino un sacrificio consciente que abre camino a la liberación colectiva. Su cuerpo, antes “prisión”, se convierte en templo y vehículo de una nueva espiritualidad inclusiva. Es precisamente a través de esta transmutación del dolor personal en ofrenda universal que Samantha puede finalmente “dar liturgia”, convirtiendo su experiencia individual en un ritual sagrado que reescribe los espacios espirituales y crea nuevas formas de comunión para las personas disidentes que han sido sistemáticamente rechazadas por los discursos religiosos tradicionales.

En este contexto de reescritura ritual, cobra especial relevancia la escena de la bañera, donde presenciamos un parto simbólico. Samantha aparece sumergida en el agua, experimentando lo que claramente se representa como un alumbramiento. Sin embargo, no da a luz a un bebé sino a sí misma; es un renacimiento literal que refleja su emergencia de esos “pecados” que históricamente se le han imputado. De forma similar a lo que veíamos en “Dulce y bautizada”, este baño bautismal subvertido no representa purificación en términos tradicionales, sino la formación de su *musical persona* a través de la resignificación de aquello que la sociedad ha intentado usar para condenarla.

Reforzando esta idea de reappropriación, detrás de la bañera aparece un Transformer amarillo, una imagen deliberadamente elegida para jugar con el insulto transfóbico “transformer” frecuentemente dirigido hacia personas trans. En lugar de rechazar este término despectivo, Samantha lo incorpora a su iconografía personal, transformándolo en un símbolo de poder. Esta estrategia de resignificación se extiende a su vestuario posterior en el videoclip, donde aparece con una falda negra y una camiseta amarilla con la palabra “transatlantic” impresa, jugando visualmente con los colores del Transformer y lingüísticamente con el prefijo “trans”.



Ilustración 52 Imágenes del videoclip de "Liturgia"

Al igual que en el caso de Luna Ki, quien abrazaba la extrañeza de su voz artificialmente producida, Samantha convierte aquello que podría ser usado para marginarla en un elemento central de su poder performativo. Tanto la voz tecnológicamente mediada como la imagen del Transformer operan aquí como manifestaciones de lo que Preciado llamaría una “tecnocorporalidad”, un cuerpo que no rechaza la artificialidad, sino que la celebra como parte vertebradora de su potencia política y su capacidad de reinventar los marcos del género binario. Esta reappropriación de símbolos y tecnologías para la construcción de identidades disidentes resuena con lo que Preciado señala cuando afirma que no busca “el género masculino que la medicina transexual me promete y que el Estado me acabará otorgando si me porto bien” (2008: 107). De manera similar, Samantha Hudson no busca una feminidad normativa que se ajuste a las expectativas sociales, sino que rechaza activamente las asignaciones binarias como “imposiciones normativas” (86), utilizando elementos tecnológicos y performativos para articular una identidad que existe deliberadamente en los márgenes del régimen heteropatriarcal.

Un último elemento visual que merece atención es la aparición del payaso en la escena del transportador industrial. Este personaje surge precisamente cuando Samantha entona “Es fuego, una llama intermitente / El alma, escapando de tu mente”, específicamente en el momento en que pronuncia “alma”, como nota el youtuber Isaias Wannabe (2024). Si bien el YouTuber interpreta esta figura como símbolo del humor que Samantha emplea para gestionar el dolor de los insultos, reconociendo que estos hieren incluso cuando se responde con comedia, me gustaría añadir aquí otra perspectiva. En

una conversación casual con el actor y clown Carlos Ulloa, me explicaba que esta figura conecta con un juego más profundo relacionado con la infancia. Según este, la performance del clown resulta cómica precisamente porque consiste en enfrentarse constantemente a la imposibilidad de lograr algo mientras se persevera en el intento. Es esa esencia infantil de desafiar el “no”, de buscar alternativas ante la prohibición, lo que resuena con el mensaje central de la canción: liberarse de las prohibiciones, del pecado, del dolor, y conectar con ese “alma”, ese yo infantil que no podía expresarse libremente en un entorno más conservador, como el que presenta en el podcast previamente mencionado. El clown representa, así, esa exploración del yo previo a la supuesta “corrupción del pecado” que tanto se ha utilizado para condenar las identidades disidentes.



Ilustración 53 Imagen del videoclip de "Liturgia"

Desde otra perspectiva, es relevante observar cómo evoluciona la producción musical a lo largo de la pieza. La base electrónica va ganando protagonismo progresivamente, acentuando las frases que cantan hasta llegar a un momento culminante donde todo se detiene abruptamente. Tras este silencio, Samantha emite un grito que da paso a un sonido hiperprocesado, acelerado y caótico que recuerda notablemente a las estéticas del hyperpop y el glitch que he analizado anteriormente, esas que abrazan deliberadamente el “fallo tecnológico” como estrategia política. Este sonido incisivo que penetra en el cuerpo del oyente, establece un puente conceptual con la “tecnocorporalidad” de Preciado y, simultáneamente, con la “terapia chu” que proponía Luna Ki, pues ambas representan espacios de sanación a través de la aceptación y

celebración de la disidencia, convirtiendo el ruido, la distorsión y lo artificial en herramientas de liberación y transformación.

El análisis de Samantha Hudson encuentra su punto culminante en la escena final del videoclip, donde ella y Zahara aparecen encerradas en una especie de jaula mientras cantan. En un primer vistazo, esta imagen podría interpretarse como un retorno a la prisión, pero la coreografía revela una inversión sutilmente subversiva, ya que son los personajes externos quienes bailan al ritmo que ellas marcan desde su aparente encierro. Esta composición visual juega ingeniosamente con los versos iniciales sobre ser “prisionera y prisión” simultáneamente, demostrando cómo la supuesta limitación se convierte en un nuevo espacio de poder desde el cual Samantha ejerce influencia sobre quienes antes pretendían contenerla.



Ilustración 54 Imagen del videoclip de "Liturgia"

Para terminar, la escena que sigue a esta y que cierra el video, condensa toda la potencia transformadora del video. En esta, el payaso, a bordo del transportador industrial, eleva a Samantha, quien luce su camiseta “transatlantic”, mientras canta “Sabes que el fuego quema / Las ascuas brotan de tu piel / Si quieres que arda el templo / Solo tienes que ser fiel”. Su voz, amplificada por una reverberación que evoca deliberadamente la acústica de las iglesias, completa su transformación en ese ser angelical que trasciende definitivamente lo humano. Ya no es simplemente Samantha quien canta, sino una entidad que ha trascendido su dolor personal para convertirse en un referente colectivo.



Ilustración 55 Samantha Hudson en el videoclip de "Liturgia"

Esta escena final sintetiza el viaje que nos ha mostrado a lo largo de todo el videoclip. La voz tecnológicamente alterada, el cuerpo resignificado a través de símbolos apropiados (el Transformer, la camiseta “transatlantic”) y la subversión de los espacios tradicionales de castigo y culpa se materializan en este fotograma final. De este modo, Samantha, ahora elevada tanto literal como figurativamente, ofrece esa “liturgia” desde una posición que ya no es la de quien busca aceptación, sino la de quien otorga nuevos significados y posibilidades. A través de este gesto, se convierte definitivamente en un referente para todas las personas disidentes que no hemos encontrado modelos en los que vernos reflejados, convirtiendo su experiencia personal de dolor en un camino abierto hacia nuevas formas de ser, estar y resistir en un contexto sociopolítico cada vez más violento.

Tras analizar cómo Samantha Hudson emplea la deshumanización vocal para convertirse en una figura casi religiosa que trasciende su experiencia personal, me parece interesante examinar un enfoque distinto pero complementario en la obra de Putochinomaricón. En su canción “Adulto incomprendido”, perteneciente al álbum *JÁJÁÉQUÍSDÉ (distopía aburrida)* (2022), encontramos una estrategia de producción vocal que, si bien comparte con Luna Ki y Samantha Hudson ese impulso de salir del propio cuerpo a través de la tecnología, lo hace con una intencionalidad marcadamente diferente. Aquí, la voz tecnológicamente alterada no busca establecer un diálogo interno como en “Tu tumba (raw)” de Luna Ki, ni pretende elevarse a un plano espiritual para ofrecer una “Liturgia”, como en el caso de Samantha Hudson. En su lugar, la deshumanización vocal se convierte en un recurso introspectivo, casi terapéutico, que

permite a Tsai examinar con cierta distancia crítica las ansiedades que le genera el mundo híbrido que habita. Además, resulta especialmente significativo que esta pieza funcione como interludio justo antes de que comience propiamente la distopía planteada en el álbum, posicionándose así como un momento de reflexión y preparación ante el inminente cambio de realidad que experimentará el personaje. A pesar de la ausencia de elementos visuales potentes o actuaciones en directo que complementen la pieza que me obliga a centrarme en la lírica, la sonoridad y los escasos elementos gráficos del *lyric video* para este análisis, el mensaje que transmite resulta tan contundente y valioso como el de los casos anteriormente analizados.

En cuanto a la producción sonora, lo primero que llama la atención es la aplicación sutil pero efectiva del AutoTune. A diferencia de otras piezas hyperpop donde este efecto se lleva al extremo, Putochinomaricón opta aquí por un uso moderado del TATE, creando una voz que, aunque claramente modificada, mantiene ciertos rasgos humanos reconocibles. Esta decisión no parece casual, sino que responde perfectamente a la narrativa de la pieza. En este momento de pausa y reflexión dentro del viaje distópico del álbum, el protagonista necesita mantener un pie en lo físico y lo humano para poder examinar críticamente su relación con lo virtual. Como sugiere Provenzano (2019), el uso visible pero moderado del AutoTune puede funcionar como un marcador de esa tensión entre lo corpóreo y lo digital, permitiendo al oyente reconocer ambas dimensiones simultáneamente. Además, esta dualidad se refuerza a través de la base instrumental, que comienza con un sonido electrónico minimalista que evoca los sonidos primitivos de los primeros sistemas operativos Windows. Esta elección sonora genera un ambiente etéreo, casi onírico, que funciona como escenario perfecto para un momento de introspección. De este modo, el plano sonoro nos traslada a ese internet primigenio, previo a la hiperconectividad actual. Tras el primer estribillo, se suma a este un ritmo con más presencia y un bombo electrónico más pronunciado que añade profundidad y énfasis al discurso, sin abandonar nunca esa calidad electrónica que nos mantiene en el territorio de lo virtual.

Un elemento particularmente interesante en la producción vocal es la presencia de una segunda voz en los coros, tratada con una robotización más notable que la eleva a un registro agudo todavía más inhumano. Si seguimos la línea de análisis que hemos aplicado hasta ahora, podremos interpretar esta segunda voz como la representación sonora del *cyberself*, tan presente en este álbum de Tsai. De este modo, las dos voces que

escuchamos - la principal, moderadamente procesada, y la de los coros, extremadamente robotizada - representarían la coexistencia y el diálogo entre el cuerpo físico y el virtual, mostrando cómo ambas facetas del mismo sujeto necesitan encontrar puntos de conexión para realizar una reflexión crítica sobre su propia existencia híbrida. Esta estrategia recuerda a la “terapia chu” que proponía Luna Ki, ese estado de conciencia personal que aporta bienestar emocional y que permite a los sujetos reconectar consigo mismos a través de la aceptación de sus diferentes expresiones personales. Además, como hemos visto, en esta distopía aburrida, la disidencia es especialmente importante, pues es esencial tanto para el *cyberself*, que se construye fuera de los parámetros binarios, cis y de blanquitud del espacio físico, pero también para el yo físico, que busca en ese cuerpo virtual un reflejo de todo aquello que no puede ser en su entorno, porque le faltan las palabras y las herramientas.

Siguiendo con el análisis sonoro, la culminación de la pieza resulta especialmente significativa. A medida que avanza la canción, los elementos electrónicos van desvaneciéndose gradualmente hasta que, al final, solo permanece el sonido de una caja de música que ha estado presente, aunque a veces imperceptible, durante toda la canción. Esta reducción a lo esencial, a un sonido asociado tradicionalmente con la infancia, puede interpretarse como un regreso simbólico a un estado de pureza y simplicidad, previo a las ansiedades generadas por la existencia híbrida contemporánea. En términos narrativos, este cierre sugiere que, tras el proceso de reflexión, el personaje encuentra un momento de paz y claridad, reconectando con esa parte de sí mismo no contaminada aún por las complejidades de un mundo cada vez más tecnológico y con una inestabilidad socioeconómica marcada por el auge de las políticas ultraderechistas.

Esta sonoridad reflexiva y pausada encuentra su complemento perfecto en una lírica que aborda directamente la desorientación existencial de las generaciones más jóvenes. Con versos como “No hay canciones con las que podamos identificar / No hay canciones con las que podamos gritar y cantar / Que hablen de nuestras angustias / Atrapados en nuestro ‘Nunca Jamás’”, Putochinomaricón articula una experiencia compartida por muchas personas queer y, en general, por estas generaciones que han entrado recientemente en la adultez: la falta de referentes y lenguajes que les permitan expresar sus identidades y preocupaciones en un mundo cada vez más incierto. Asimismo, la referencia a “Nunca Jamás”, ese espacio onírico y atemporal popularizado a través de la historia de *Peter Pan*, adquiere aquí una significación profunda, sugiriendo la

necesidad de espacios alternativos desde los cuales reimaginar posibilidades de existencia fuera de los marcos normativos establecidos.

Siguiendo con el análisis de la letra, resulta especialmente revelador el uso del término “adultescente”, que aparece en el verso “Inocente adultescente intentando averiguar / Cómo sí dar pie con bola y qué rueda reinventar”. Esta construcción lingüística no solo refleja la tensión entre dos etapas vitales, sino que conecta directamente con el concepto del *stolen life* que hemos ido viendo a lo largo de la tesis, esas infancias y adolescencias arrebatadas por la imposición de moldes normativos, una experiencia común entre personas de identidades disidentes. En este contexto, las temporalidades queer emergen como paradigma teórico fundamental para comprender este fenómeno. Como señala Halberstam (2005), estas temporalidades proponen marcos alternativos que desafian la progresión lineal normativa (estudiar, independizarse, encontrar trabajo estable, casarse, formar una familia heteronormativa...), permitiendo existencias que se sitúan conscientemente fuera de las temporalidades normativas marcadas por la institución de la familia heterosexual (Wittig, 1980; Rich, 1996; Weston, 1991). Esta ruptura temporal surge como respuesta a dos realidades simultáneas. Por un lado, las estructuras tradicionales que definían la adulzor se han vuelto materialmente inaccesibles en el contexto socioeconómico actual. Por otro, como sujetos queer, inherentemente quedamos excluidos de estas estructuras basadas en la familia nuclear heterosexual. En consecuencia, no es tanto una decisión política como una realidad inevitable, y es que para las personas queer, los marcos temporales hegemónicos resultan inaccesibles o incompatibles con sus existencias. Esta ruptura temporal que experimentamos las personas disidentes se plasma también en la sonoridad de la pieza, especialmente en esa voz modulada con un AutoTune más sutil de lo habitual en la escena. Dicha estrategia no es casualidad, ya que este procesamiento vocal moderado nos transmite precisamente esa sensación de estar en tierra de nadie, ni completamente en la adulzor normativa que nos han vendido ni tampoco en una adolescencia idealizada, sino en un espacio intermedio donde todavía estamos construyendo nuestros propios tempos y formas de habitar el mundo.

De este modo, El “adulto incomprendido” que Tsai evoca habita un espacio liminal que se manifiesta perfectamente a través de esa voz moderadamente procesada. Esta voz, suspendida entre lo humano y lo artificial, funciona como metáfora sonora de quienes existen fuera de las temporalidades normativas sin haber encontrado aún

territorios alternativos definidos. Los sutiles matices tecnológicos crean un paisaje sonoro donde la desorientación se vuelve elemento narrativo central. Cuando repite obsesivamente “un adulto incomprendido” mientras confiesa “no sé cómo estar conmigo / no me aguento ni a mí mismo”, esa voz fluctuante entre lo orgánico y lo digital amplifica sonoramente el desconcierto de habitar simultáneamente múltiples realidades. Sin embargo, esta ambigüedad tecnológica también sugiere potencial creativo en la desorientación misma. Los cuestionamientos presentes en versos como “¿Cuándo me haré la idea de que todo no lo puedo controlar?” adquieren profundidad especial a través de esa voz procesada, estableciendo un diálogo entre tecnología y vulnerabilidad que facilita una introspección sanadora. La moderada deshumanización vocal se convierte paradójicamente en vehículo para reconectar con la propia humanidad, transformando la tecnología en herramienta de autoconocimiento donde imaginar esas utopías queer (Muñoz, 2009) capaces de resistir los discursos binarios y ultraderechistas contemporáneos. Ahora bien, cabe destacar que estos no son inherentes al espacio virtual, sino que estos espacios presentan el potencial político de convertirse en una utopía. Es por eso por lo que necesitamos espacios de reflexión como el que propone Tsai en esta canción, para encontrar las palabras y, sobre todo, los afectos, que nos permitan encontrarnos en estas utopías.

Para cerrar este análisis, cabe destacar cómo los tres artistas, mediante diferentes aproximaciones a la deshumanización vocal, logran expandir los límites de la identidad y la corporalidad normativa. Si Luna Ki recurre a lo alienígena para superar sus propios estados emocionales, Samantha Hudson se convierte en entidad mítico-religiosa para resignificar el dolor colectivo, mientras que Putochinomaricón habita conscientemente el espacio híbrido entre lo físico y lo virtual como reflejo de las ansiedades generacionales contemporáneas. En todos estos casos, la voz tecnológicamente mediada actúa como vehículo transformador que les permite observarse, cuestionarse y reinventarse desde territorios sonoros que trascienden las limitaciones del cuerpo normativo.

3.3 LA REESCRITURA DEL SUJETO: ESTRATEGIAS DE REPRESENTACIÓN PARA EL CUERPO HÍBRIDO

Hemos visto en el capítulo anterior cómo Putochinomaricón generaba espacios de exploración de la identidad disidente en sus piezas musicales, en concreto en “El test de la Bravo y la Superpop” y “DM”. A través del análisis transversal de la sonoridad, la lirica, la estética y la performance en directo, hemos podido comprender la complejidad de las expresiones no binarias que, como ya he afirmado en otras secciones, son infinitamente diversas. Así, el estudio permitió identificar varias estrategias y espacios de oportunidad para las representaciones queer en las escenas híbridas, entendiendo cómo los universos musicales creados por el artista interactúan con el cuerpo y, más concretamente, con la performance en el espacio físico. Partiendo de esta base, en este apartado me propongo extender ese análisis para integrar los otros dos casos de estudio que forman parte de esta investigación: Luna Ki y Samantha Hudson. A partir de la misma pregunta de investigación – ¿qué imaginarios existen en los espacios virtuales e híbridos que nos permiten representar algo que no concebimos en un entorno físico basado en las estructuras cisheteropatriarcales occidentales? –, me interesa aquí comprender qué puntos en común, pero también qué diferencias en las estrategias presentan los artistas para reescribirse como sujetos híbridos

Como hemos observado con Putochinomaricón, las escenas musicales híbridas como la PC music y el hyperpop han creado nuevos territorios de autoexploración para artistas disidentes. Estas escenas, a través de la sonoridad de los espacios virtuales y la velocidad distorsionadora, funcionan como vehículos para explorar identidades y ansiedades en un presente cada vez más veloz y un futuro progresivamente más complejo. Además, estas escenas musicales tienden a jugar con el imaginario popular y la cultura mainstream, especialmente la de los años 2000, para subvertirla, reclamarla y utilizarla como base para explorar los límites de la identidad desde la afectividad y el cuidado mutuo. Siguiendo esta lógica, en este apartado me centraré en analizar comparativamente las estrategias que las tres artistas ponen en juego para reescribirse como sujetos híbridos, estableciendo narrativas alternativas que contrastan con las experiencias de vulnerabilidad y violencia sistémica a las que se enfrentan las personas queer y racializadas. Para ello, he estructurado el análisis en tres ejes fundamentales: las estrategias sonoras, las estrategias corporales y visuales, y las estrategias discursivas y políticas, basándome en los resultados del análisis original de Putochinomaricón.

Entender estas estrategias nos permitirá comprender mejor cómo estas artistas logran representar identidades para las que no tenemos palabras en el espacio físico, trasladándose al virtual y, finalmente, volviendo al espacio híbrido para dar forma material a ese cuerpo digital. En este sentido me pregunto: ¿cómo juega cada una con las sonoridades digitales para cuestionar y desnaturalizar el género? ¿Qué papel cumple la tensión entre lo natural y lo artificial en sus representaciones visuales? ¿De qué manera la reapropiación crítica de artefactos culturales mainstream les permite construir discursos disidentes?

Como en el análisis de Putochinomaricón, partiré de la premisa de Butler acerca de los límites del lenguaje hegemónico y las posibilidades de los cuerpos en un discurso de género binario. En este marco, las artistas estudiadas evidencian precisamente esa necesidad de crear lenguajes que desafíen las bases binarias del discurso hegemónico, explorando las atmósferas y espacios fronterizos entre lo material y lo etéreo que les permiten cuestionar y revisar las lógicas binaristas. De este modo, al profundizar en este análisis comparativo, mi intención es identificar no solo las particularidades de cada artista, sino también los patrones compartidos que nos ayuden a entender mejor cómo las escenas musicales híbridas están generando nuevas posibilidades de existencia y reconocimiento para identidades que huyen de las normas binarias tradicionales.

3.3.1 Estrategias sonoras: distorsión y experimentación en la creación de espacios queer

En el primer análisis de la obra de Putochinomaricón, veíamos ciertas estrategias sonoras que le permitieron crear un espacio de exploración personal más allá de los discursos binarios hegemónicos. En “El test de la *Bravo* y la *Superpop*”, Tsai utilizó la sonoridad propia de la PC music, con sintetizadores llevados al extremo de la estridencia mezclados con sonidos que recordaban a los anuncios pop-up de las páginas web. Este efecto, combinado con el uso de AutoTune y una ecualización hacia los agudos (efecto TATE), situó a la artista completamente en el plano virtual y dio voz a ese avatar que mostraba en el videoclip. Por su parte, “DM” se enmarcaba en el hyperpop, caracterizado por una mezcla de sonidos dispares unidos principalmente por la velocidad de la música y la distorsión en la voz, lo que generaba una sensación general de confusión que algunos periodistas han descrito como “maximalista y monstruosa” (Sherburne, 2014; Wray, 2023). Esta asociación de lo caótico y oscuro con lo monstruoso nos transporta

directamente a los discursos queer. Esta asociación de lo caótico y oscuro con lo monstruoso nos transporta directamente a los discursos queer, donde, como ya ha propuesto David Córdoba (2005: 22), lo disonante y lo inapropiado se convierten en claves para la construcción de subjetividades disidentes.

Así, como vimos en el capítulo anterior, es precisamente esta noción de “malsonante” la que permitió a Tsai explorar los límites tradicionales del sonido y, así, reproducir una búsqueda de límites en su identidad. Además, tanto en la PC music como en el hyperpop, encontrábamos una recuperación del imaginario de los 2000 que servía para reclamar una parte de la cultura popular. Este hecho proponía además una paradoja, pues, si bien nos ayudó a tantas personas disidentes a vernos reflejadas por primera vez, también fue objeto de vigilancia y control por parte de quienes nos identificaron como disidentes desde jóvenes. Sin embargo, la reapropiación de estos sonidos permitió a Putochinomaricón criticar y subvertir los límites de lo sonoro, pero también las imposiciones hegemónicas del género y los discursos binarios simultáneamente, convirtiendo lo “malsonante” y lo “monstruoso” en territorios desde los que explorarse fuera del marco tradicional.

Este viaje sonoro que emprendimos en el análisis de Putochinomaricón encuentra continuidad y nuevos matices en “Disco jet lag” (2021) de Samantha Hudson. No resulta casual que esta pieza esté producida precisamente por le propie Putochinomaricón, lo que establece un puente directo entre ambas propuestas artísticas. Sin embargo, aunque la producción bebe claramente del hyperpop y la PC music que caracteriza a Putochinomaricón, la sonoridad no se identifica completamente con estas escenas, sino que se inclina más hacia la electrónica y el electropop. Esta elección sonora, de nuevo, no es arbitraria, pues sitúa a la canción en un entorno muy concreto desde el que se enuncia el personaje y desde el que Hudson construye su discurso.

No podemos obviar que la escena electrónica, y muy especialmente la cultura de club, ha sido y sigue siendo un espacio fundamental para la experiencia queer. Las pistas de baile nos han permitido a las personas disidentes explorar nuestros cuerpos y, consecuentemente, nuestras identidades en un entorno que se ha convertido en refugio y espacio seguro. Como propone Teresa López Castilla a partir de la idea de Sheila Whiteley (2006) de las fantasías relacionadas con el deseo erótico en la música popular, “si unimos esta idea al contexto espacial del club, lugar favorable para la fantasía,

podemos pensar la pista de baile como el sitio donde las sexualidades escapan de la moral y control normativo que advierten del ‘peligro’ del deseo sexual (más allá de la genitalidad)” (López Castilla, 2015: 69). Esto se ha intensificado con la proliferación de fiestas creadas y dirigidas por colectivos artísticos queer, que han transformado la noche en un territorio de posibilidades políticas. Por tanto, aunque no podremos afirmar que la música electrónica de baile (EDM) es inherentemente queer, pues existe una escena altamente masculinizada y violenta para las personas queer, esta ha sido apropiada y resignificada como un espacio de resistencia y exploración disidente.

En este contexto, McKenzy Wark (2023) nos invita a entender las raves no solo como momentos de disfrute, sino como prácticas colaborativas que ocurren en espacios temporales donde las personas queer pueden existir fuera de las lógicas normativas. Su relato de las raves queer y trans-friendly en Brooklyn nos muestra cómo estos ambientes nocturnos se convierten en refugios donde las identidades disidentes encuentran la libertad para expresarse a través del baile y la experimentación corporal. Este carácter liberador y colectivo de la escena electrónica es precisamente lo que la ha convertido en un territorio tan importante para nuestra comunidad, ofreciéndonos la posibilidad de existir, aunque sea temporalmente, en espacios donde nuestros cuerpos no son cuestionados ni limitados por las estructuras binarias que rigen el mundo exterior. Es precisamente en este marco donde la propuesta sonora de “Disco jet lag” de Samantha Hudson adquiere su dimensión política, aprovechando las posibilidades que ofrece la música electrónica como espacio de exploración disidente mientras dialoga con las estrategias sonoras que vimos en la obra de Putochinomaricón.

Ahora bien, la dimensión temporal y contextual de esta pieza resulta fundamental para comprender su alcance. Publicada en 2021, “Disco jet lag” surge justamente después del confinamiento provocado por la pandemia del COVID-19, pero cuando todavía no habíamos recuperado completamente el acceso a espacios de socialización como los clubes. Este contexto aparece explícitamente representado en las imágenes que abren el videoclip, donde dos presentadores de un telediario ficticio informan sobre “la epidemia del muermo”, una crisis que ha durado ya 10 meses y que “ha dejado a la gente sin ganas de mover el esqueleto”.



Ilustración 56 Imagen del videoclip de "Disco jet lag"

Además, la narrativa visual nos presenta entonces a un grupo de supervivientes de esta epidemia que han encontrado refugio en un “discobúnker”. Esta premisa aparentemente humorística encierra, en realidad, una profunda reflexión sobre el significado de los espacios de baile para la comunidad queer.



Ilustración 57 Imagen del videoclip de "Disco jet lag"

En el videoclip, el club no representa simplemente un lugar de ocio, sino un entorno de experimentación y autoconocimiento imprescindible para todas aquellas personas que no habían tenido antes oportunidad para encontrarse rodeadas completamente de otras personas disidentes, en un espacio seguro para ellos, sobre todo si nos posicionamos en los entornos LGTBI-friendly como son los locales queer. Es en

estas pistas de baile donde históricamente se han desarrollado y mantenido prácticas fundamentales para los discursos de género disidentes como el drag o el voguing, y para esa libertad de exploración corporal que no encontraríamos en otros espacios marcados por la normatividad y los discursos heterocentrados. La canción funciona, así, como un recordatorio de nuestra genealogía colectiva, ese “de dónde venimos” que a veces se diluye en la actual era de institucionalización LGTBIQ+, donde ciertos discursos tienden a borrar las raíces más transgresoras de nuestras comunidades (Duval, 2021).

Volviendo a esa “epidemia del muermo” que se nos presenta en el videoclip, resulta particularmente significativa la elección de este término. El “muermo” como estado de apatía y desánimo funciona como metáfora perfecta del letargo colectivo en el que nos sumimos durante el confinamiento. Esta idea se refuerza en el vídeo con una pequeña entrevista callejera a un grupo de amigas, casualmente el mismo trío de chicas populares que ya aparecían en “Dulce y bautizada”, analizada en el apartado anterior. En esta breve escena, una de ellas exclama con total desasosiego: “yo quiero un sándwich de pavo”. Esta interacción, aparentemente insulsa y descontextualizada, solicitando una comida completamente sosa, representa perfectamente el desasosiego y la pasividad en la que inevitablemente nos vimos inmersas durante la pandemia, una época que además ha intensificado ese individualismo capitalista que ya atisbábamos antes de la cuarentena. Frente a esta apatía generalizada, se nos presentan las supervivientes del “discobúnker”.

Además, esta recuperación de los personajes de “Dulce y bautizada” tiene otra lectura interesante, y es que ellas afirman que han perdido a su amiga – refiriéndose a Hudson – y sospechan que puede estar en ese discobúnker. Por tanto, en esta recuperación del personaje de aquella canción, que se convierte en una beata más del grupo de las populares, presenciamos el retorno del personaje a su yo queer, que precisamente ha encontrado refugio en la pista de baile subterránea. En este sentido, Samantha explicó en una entrevista con el colectivo Euforia (2021) que la canción presenta una dualidad complementaria que estructura toda la pieza. Por un lado, funciona como crítica del ocio nocturno capitalista y la imposición constante de salir y consumir. Por otro, plantea una pregunta crucial: ¿dónde han estado las personas queer durante la pandemia cuando los espacios físicos que les permitían existir fuera de las estructuras binarias desaparecieron temporalmente? Esta cuestión nos lleva a preguntarnos: ¿qué ha pasado con toda esa gente que no se ha podido expresar como es realmente en sus casas y que solo encontraba ese espacio de libertad en la pista de baile? ¿Qué ha sido de quienes se han quedado

completamente huérfanos porque solo contaban con el apoyo de su familia elegida queer? Para todos ellos, Hudson ha inventado este búnker ficcional donde sobrevivir juntos al ritmo del “disco jet lag”. Durante la pandemia, muchas personas disidentes tuvimos que convivir en entornos familiares que no siempre reconocían o respetaban nuestras identidades. La pérdida del club no fue simplemente la pérdida de un espacio de ocio, sino la desaparición temporal de nuestros refugios, de esos territorios donde podíamos existir plenamente. El “discobúnker” representa, entonces, esa necesidad vital de preservar espacios de libertad incluso en las circunstancias más adversas.

Asimismo, la dualidad crítica a la que hacía referencia se materializa a la perfección en una frase central de la letra, cuando Samantha canta “Busco al DJ / me siento desnuda”. Esta línea no representa simplemente un momento jovial o de disfrute en el que quiere escuchar música y bailar, sino que funciona como reflejo perfecto de esa ambivalencia. Por una parte, evoca cómo el ocio y las discotecas se han convertido en centros de socialización vinculados al consumo. Por otra, ese “sentirse desnuda” hace referencia directa a la vulnerabilidad experimentada durante el confinamiento ante la ausencia de ese espacio donde relacionarse desde la corporalidad disidente. El club, como escenario seguro para las personas queer, es donde podemos mostrarnos sin las capas protectoras que a menudo llevamos en otros entornos sociales, donde nuestros cuerpos pueden existir fuera de las lógicas binarias que Butler (1990) identifica como limitantes en el discurso hegemónico.

Esta dualidad presente en la letra se refleja también en la recepción crítica del tema. Según publicó NEO2 justo antes del lanzamiento del single, “siguiendo su línea de trabajo, ‘Disco jet lag’ es el híbrido perfecto entre homenaje y crítica sin pretensiones al mundo de la noche y la cultura del club, esa que tanto echamos de menos... El nuevo single de Samantha Hudson nos teletransporta así a los tiempos en los que bailar por la noche mezclándonos con todos era algo accesible” (Fernández Odira, 2021). Esta idea del “híbrido perfecto” conecta directamente con este análisis, reforzando esa tensión entre la crítica al ocio capitalista y la reivindicación del espacio del club como territorio de liberación queer.

En este contexto, otro aspecto a destacar de la canción es la colaboración de la artista con La Prohibida, una figura veterana de la escena drag y travesti española. Esta elección no es casual, sino profundamente simbólica, como se destacó en la nota de prensa

enviada para la promoción del tema, según redacta Jordi Bardají para *Jenasaispop* (2021). La presencia de ambas artistas representa un diálogo intergeneracional dentro de la disidencia de género, creando un puente entre diferentes épocas de activismo y resistencia queer. Anto Rodríguez, en su obra *¡Eres tan travesti! Breve historia del transformismo en España* (2024), documenta cómo el arte transformista en España constituye una tradición con más de un siglo de historia que ha sido frecuentemente invisibilizada en los relatos culturales dominantes. La colaboración entre figuras de distintas generaciones, como ocurre en este caso, puede interpretarse como parte de esa continuidad histórica que el trabajo de Rodríguez busca recuperar y poner en valor. Como la propia Samantha expresó en una entrevista con Los40: “Yo, la travesti más asquerosamente joven de España que arrasa con todo, y ella, la emperatriz de la noche” (Palao, 2021). Por tanto, esta colaboración sitúa la pieza no solo como una reflexión sobre el presente pandémico, sino también como un ejercicio de memoria histórica queer. Al unir sus voces, Samantha y La Prohibida recuperan y reivindican una genealogía travesti que a menudo ha sido invisibilizada incluso dentro de los discursos LGTBIQ+.

El encuentro intergeneracional se lleva a cabo en el “discobúnker”, un escenario postapocalíptico similar al que observábamos en el análisis de Putochinomaricón. Así, el vídeo pone en tensión lo artificial y lo natural a través del sonido electrónico y hyperpop, pero también mediante un imaginario que juega con elementos ciberpunk sin llegar a serlo completamente, ya que incorpora, a la vez, una estética dosmilera de lo ciber. Esta hibridación visual permite a la artista unir la reivindicación de la cultura pop y las figuras históricas del drag español, mientras juega con la artificialidad y la distorsión como estrategias de representación disidente. Además, todos los personajes que aparecen dentro del búnker son personas queer, reforzando la idea de las familias elegidas y las redes de soporte que hemos construido desde los márgenes gracias a la música y la cultura de club. Resulta especialmente significativa la escena del laboratorio, donde realizan experimentos con las protagonistas.



Ilustración 58 Imágenes del laboratorio dentro del "discobúnker" del videoclip de "Disco jet lag"

Como vemos en las ilustraciones, las personas que aparecen en esta secuencia visten con una estética futurista que no abandona los elementos drag, y utilizan CDs como herramientas de experimentación. Tras estos procedimientos, Samantha y La Prohibida ejercen de DJs, manipulando un casete con el que hipnotizan a los asistentes de la fiesta. Estas referencias a tecnologías obsoletas o en vías de desaparición (CDs, cassetes) funcionan como metáforas de resistencia frente a la aceleración capitalista, al tiempo que recuperan objetos culturales asociados a épocas donde la música funcionaba como aglutinador social más tangible.

El videoclip culmina con ambas artistas en primer plano, como si hubieran sobrevivido a una explosión. Esta imagen dialoga directamente con la crítica a la cultura hedonista del ocio cuando Samantha canta “tanto hedonismo va a volverme loca” y La Prohibida responde “nacidas para el placer, te veo en el núcleo de la pista”. El núcleo de la pista se posiciona, así, como espacio de conexiones literales, tan intensas que provocan esa explosión metafórica.



Ilustración 59 Imagen de la escena final del videoclip de "Disco jet lag"

Como señala Susan McClary (1991) en su análisis de la música popular como espacio generizado, la pista de baile funciona simultáneamente como territorio de liberación y como espacio de normativización de cuerpos y deseos. Así, la autora argumenta que estos espacios musicales pueden servir tanto para reforzar códigos tradicionales de género como para subvertirlos, dependiendo de cómo se configuren las relaciones de poder dentro de ellos. En el caso de "Disco jet lag", Hudson y La Prohibida juegan precisamente con esta ambivalencia, presentando el club como un espacio paradójico donde convergemos para conectar más allá de las normas binarias, pero también como un entorno sujeto a las lógicas de consumo capitalistas.

Esta tensión entre liberación y consumo, entre resistencia colectiva y asimilación capitalista, nos remite directamente a lo que veíamos en el análisis de Putochinomaricón. Al igual que Tsai utilizaba la sonoridad distorsionada para permitir la reescritura del sujeto a través de la fricción entre lo físico y lo artificial, en "Disco jet lag" encontramos una estrategia similar, pero con un énfasis particular en la dimensión colectiva y genealógica de nuestras identidades queer. La diferencia fundamental radica en el enfoque. Donde Tsai exploraba la construcción de un *cyberself* individual a través de imágenes de maniquíes y avatares digitales, Hudson propone un refugio subterráneo de resistencia colectiva, poniendo el foco en las redes de apoyo y en la transmisión intergeneracional de saberes disidentes. Esta perspectiva complementa nuestra visión de las escenas híbridas como territorios de exploración identitaria, añadiendo la dimensión comunitaria como elemento fundamental. Luna Ki, como veremos a continuación, nos permitirá adentrarnos en otras estrategias de representación que, compartiendo elementos con las ya analizadas, abren nuevos caminos para comprender cómo las artistas disidentes

logran materializar identidades para las que no tenemos palabras en el espacio físico hegemónico.

La canción “Septiembre”, incluida en su EP *Unknown 2034* (2019), representa una de las primeras publicaciones de la artista y constituye su propuesta más cercana a la PC music de todas sus producciones. De este modo, en el plano sonoro, “Septiembre” se enmarca claramente en la PC music que veíamos también en el trabajo de Putochinomaricón, con quien comparte una sonoridad muy similar. Sin embargo, Luna Ki incorpora una técnica vocal distintiva que también podemos encontrar en su tema “Toke manga”, con esa entonación que fluctúa entre lo cantado y lo rapeado, pero con un punto de rima que recuerda a los poemas infantiles, una técnica que le permite jugar con la superposición de dos universos aparentemente contradictorios. Por un lado, una estética trap-rap asociada a lo gamberro, incluso un punto violento, mientras que, por otro, vemos una deliberada infantilización que conecta con la estética *kawaii* tan presente en los mangas a los que hace constante referencia, tanto en la letra como en los elementos visuales. De hecho, como abordé anteriormente, el mismo estribillo dice “¿Qué habrá debajo de esa falda? / Quizás dos nalgas, quizás un tanga, quizás un manga”, introduciendo este imaginario de ficción japonesa en un verso que recuperará en “Toke manga”, como hemos visto, y que pone en primer plano la disidencia de género que será central en esta producción.

Además, en el videoclip, esta dualidad entre el gamberismo y la infantilización de la vuelta a la escuela se materializa en varios personajes que se distinguen principalmente a través del vestuario. Así, observamos una diferenciación clara entre una Luna doméstica, en pijama, fumando y consumiendo lo que podemos asumir que es manga, rodeada de elementos decorativos de estilo japonés como cojines con motivos *kawaii* o peluches de la misma estética, y una Luna que encarna diversos personajes, casi como si estuviera haciendo *cosplay*. Esta práctica, aunque no exactamente igual, comparte elementos fundamentales con el drag, salvo que en este caso se adoptan referentes japoneses como base para la transformación. Como señalan Bainbridge y Norris (2013), el cosplay puede entenderse como una forma de “posthuman drag” que sutura lo irreal con lo real, permitiendo a los participantes trascender fronteras culturales, raciales y de género. A diferencia de otras expresiones disidentes y queer, en el cosplay la motivación principal suele ser el amor por los personajes (Leng, 2013; Tompkins, 2019), aunque ello no reduce su capacidad para exponer “la artificialidad del género”

(Thomas, 2014: 37). En el caso de Luna Ki, esta dimensión adquiere una capa adicional de complejidad, pues su identidad no binaria intensifica el juego de género al utilizar pronombres masculinos mientras adopta estéticas hiperfemeninas para personajes como Sakura, creando una ambigüedad intencionada que desestabiliza las lecturas normativas de género que se le aplican habitualmente. Esta fluidez entre su expresión personal y sus personajes cosplay ejemplifica lo que Loke (2016) observa como una tensión productiva dentro del espacio queer del cosplay, donde se construyen identidades propias mientras se dialoga con las estructuras binarias existentes.



Ilustración 60 Imágenes del videoclip de "Septiembre"

Retomando la dualidad presente tanto en la lírica como en el personaje de la canción, es precisamente desde estos referentes desde donde Luna reclama aquel imaginario dosmilero que veíamos en el análisis de Chenta, pero también desde donde articula su propuesta disidente. La primera imagen del videoclip se convierte en toda una declaración de intenciones al mostrar esa dualidad entre el personaje más juvenil, que vuelve a la escuela porque es septiembre y experimenta esa nostalgia característica, pero con una mirada completamente perturbada, casi monstruosa. Esta mirada funciona como una reclamación de su ‘locura’, un aspecto de su salud mental sobre el que ha hablado extensamente, especialmente en su álbum CL34N, y que incorpora como parte fundamental de su *musical persona*. Esta combinación entre lo infantil y lo “monstruoso” nos remite directamente a la noción de “malsonante” que analizamos en Putochinomaricón, aunque Luna Ki lo aborda desde un ángulo distinto. Si Tsai utilizaba la distorsión sonora y la hibridación de tecnologías para cuestionar los binarismos, Luna

se apropia de estéticas infantilizadas tradicionalmente asociadas a lo femenino para subvertirlas desde dentro, creando un personaje que simultáneamente abraza y cuestiona estos mandatos de género.



Ilustración 61 Primera imagen del videoclip de "Septiembre"

Continuando con el análisis de la música de Luna Ki, la canción “Septiembre” nos ofrece otra perspectiva para profundizar en las estrategias de representación que utilizan estas artistas en las escenas híbridas. Si en el caso de Samantha Hudson veíamos el “discobúnker” como un espacio seguro y colectivo de exploración identitaria durante la pandemia, en “Septiembre” nos encontramos con un universo que juega deliberadamente con la tensión entre lo infantil y lo explícitamente sexual, creando así otro tipo de territorio para la expresión disidente. En esta canción, Luna Ki desarrolla una narrativa que parte de un escenario aparentemente inocente – la vuelta al colegio en septiembre – para transformarlo en un espacio de expresión sexual explícita. Con versos como “Quémame el piti en la espalda / ¿Qué habrá debajo de esa falda? / Quizás dos nalgas, quizás un tanga, quizás un manga”, la artista combina referencias a la estética manga y la cultura japonesa con una expresión directa y sin filtros de deseo sexual, creando una yuxtaposición deliberadamente provocadora. Esta estrategia de representación resulta especialmente significativa cuando consideramos que la artista se posiciona desde una identidad no binaria, reclamando para sí un espacio de expresión del deseo que tradicionalmente ha sido negado o invisibilizado para los cuerpos disidentes. Como explica Susan Stryker (2020) en su introducción al número especial sobre pornografía trans de la revista TSQ, la representación sexual explícita puede funcionar como un

territorio vital para quienes han sido excluidos de los imaginarios hegemónicos del deseo. “Given its prominence in the sexual practices of so many people who view it, how lucrative it can be for those who produce it, how simultaneously exploitative and validating it can be for those who perform it, pornography is a drastically understudied topic—trans pornography even more so.” (Stryker, 2020: 150). Así, vemos cómo esta cuestión se vincula directamente con la necesidad de crear espacios de representación donde los cuerpos no normativos puedan ser visibilizados como sujetos deseantes y deseables, algo que Luna Ki aborda frontalmente en “Septiembre”.

En este sentido, me parece especialmente interesante la relación que establece Teo Pardo (2020) entre la idea de la economía de la deuda de Lazzarato (2013) y “las economías sexuales”.

La construcción de cuerpos en deuda en este sentido se daría, no tanto, o no solamente, porque la deuda económica se inscribe en el cuerpo, sino porque hay cuerpos que socialmente valen menos y que, por lo tanto, están en deuda con los otros cuerpos en el marco de un sistema sexual desigual. Por decirlo de otra forma, la construcción de cuerpos en deuda está atravesada por el machismo, el racismo, el capitalismo, etc. y da cuenta de cómo se reproducen las estructuras de poder en la esfera del deseo. (Pardo, 2020: 140).

Partiendo de esta idea, la estrategia de Luna Ki resulta particularmente interesante porque no busca asimilar ni suavizar su expresión del deseo para hacerla más aceptable a miradas normativas. Por el contrario, la artista se apropiá de la explicitación sexual – “Te chupo debajo de la mesa y te mueres, fuck” – como herramienta política para reclamar su propio placer y agencia. Esta estrategia conecta directamente con lo que Stryker identifica como parte fundamental de las aproximaciones disidentes a la pornografía, que “They invite us to get off in the name of ecological repair, and in doing so highlight the manner in which porn permeates contemporary culture in sometimes unexpected ways” (Stryker, 2020: 150). Así, al igual que el “discobúnker” de Samantha Hudson, el universo escolar-sexual de “Septiembre” funciona como lo que podríamos denominar una “comunidad de deseo” (Pardo, 2020), un concepto que nos permite entender estos espacios ficcionales no como territorios utópicos completamente separados de las estructuras de poder, sino como horizontes de posibilidad donde las identidades disidentes pueden imaginarse a sí mismas como plenamente deseables. En su texto, Pardo relata su experiencia en espacios artísticos queer y, específicamente, trans, en los que por primera

vez se pudo ver representado en imágenes sexualizadas e, incluso, pornográficas. A través de esta narración, reflexiona:

Lo que me fascinó de esos espacios y me sigue apasionando de los espacios transfeministas de hoy en día es que son espacios de alta circulación del deseo, donde la diversidad corporal no solamente tiene cabida, sino que es celebrada. [...] Espacios de articulación política que funcionan como comunidades de deseo, donde los cuerpos despiertan pasiones no ‘a pesar de’ no encajar en los modelos de deseabilidad hegemónicos, sino ‘precisamente por’ no hacerlo. Porque sabemos que la disidencia corporal marca unas experiencias de alteridad desde las que tejemos alianzas potentes, porque hemos explorado los placeres de las texturas, las formas y las expresiones diversas, porque sabemos que la sexualidad normativa es la más precaria y aburrida de todas, y porque hemos aprendido que cada aparente imposibilidad abre un mundo infinito de posibilidades (Pardo, 2020: 145-146).

Es importante subrayar que estas comunidades de deseo no existen como entidades aisladas ni ajenas a ciertas estructuras de poder dominantes como los cánones de belleza tradicionales. Por el contrario, emergen dentro de esas mismas estructuras como espacios de posibilidad, donde se pueden imaginar y ensayar formas alternativas de deseo y placer. En este sentido, el universo ficcional que Luna Ki construye en “Septiembre” opera precisamente como uno de estos espacios de posibilidad, donde la tensión entre lo prohibido y lo permitido, lo infantil y lo adulto, lo normativo y lo disidente, genera un espacio idóneo para la exploración identitaria.

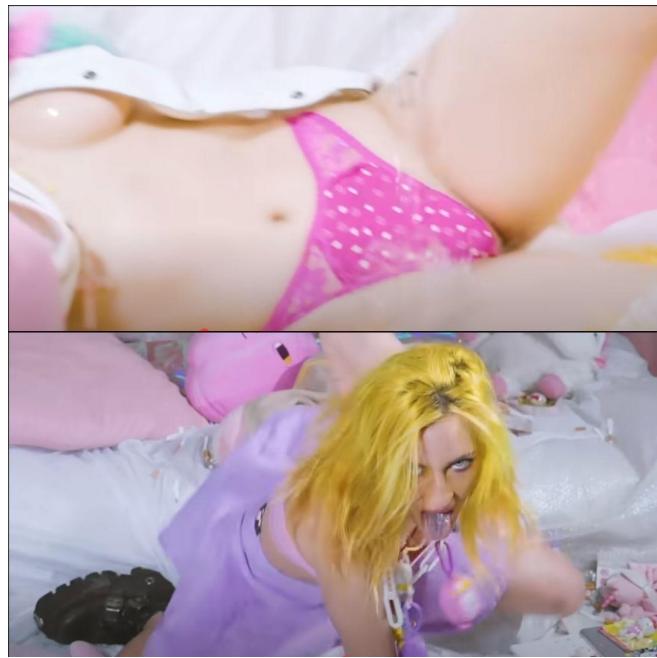


Ilustración 62 Imágenes del videoclip de "Septiembre"

Esta necesidad de espacios de representación donde los cuerpos disidentes puedan verse y saberse deseados es, como señala Pardo en otro pasaje de su texto, fundamental para la construcción de subjetividades alternativas. La invisibilización sistemática de ciertos cuerpos en los discursos hegemónicos del deseo no solo los excluye como objetos de deseo, sino que también les niega la posibilidad de verse a sí mismos como sujetos deseantes. De este modo, la explicitación sexual en “Septiembre” funciona justamente como una estrategia política que reivindica la capacidad de Luna Ki, desde su intersección entre lo no binario y las referencias a la salud mental, para desear y ser deseada. Como escribe Pardo parafraseando a Centeno (2014), “no podemos desear aquello que no podemos imaginar como deseable, y la representación es una herramienta potentísima de creación de imaginarios” (Pardo, 2020: 148). Y es que este es precisamente el poder político de “Septiembre” y de Luna Ki: mostrarnos que, a pesar de la disidencia que nos bloquea la entrada al circuito de deseo normativo, existe un territorio donde nuestros cuerpos pueden ser no solo deseables, sino también protagonistas de un deseo mucho más rico, complejo y transformador que el cisheteronormado.

Retomando la cuestión de la dualidad en el personaje de la canción, la representación de esta en el plano visual complementa y refuerza la estrategia sonora y lírica que hemos ido viendo. En el videoclip, vemos a la artista alternar entre distintas personificaciones, jugando con la estética del cosplay como una forma de explorar

identidades alternativas. Esta práctica, como hemos visto anteriormente, contiene la potencialidad para desestabilizar las categorías fijas de género mediante la performatividad. Por tanto, el cosplay funciona aquí como una versión específica del *cyberself* que veíamos en Putochinomaricón, ese espacio liminal donde las fronteras entre lo real y lo ficticio, lo físico y lo virtual, lo normativo y lo disidente, se vuelven porosas y permeables. Las estrategias sonoras de Luna Ki, Samantha Hudson y Putochinomaricón representan, así, tres aproximaciones complementarias a la reescritura del sujeto híbrido. Mientras que Tsai explora la tensión entre lo humano y lo plástico a través de maniquíes y avatares digitales, Hudson propone un búnker de resistencia colectiva y memoria histórica, y Luna Ki nos ofrece un territorio donde la explicitación del deseo disidente cuestiona los límites entre lo juvenil y lo adulto, lo permitido y lo prohibido.

En todos los casos, estos artistas utilizan las posibilidades ofrecidas por las escenas musicales híbridas para crear espacios de imaginación y representación donde las identidades que huyen de las normas binarias tradicionales pueden encontrar territorio para existir, conectar y desear. Vemos entonces cómo las propuestas de las tres artistas rechazan cualquier visión fija o estable de la identidad, confluendo en una comprensión de esta como construcción compleja que se da en el cruce entre lo material y lo virtual, entre la experiencia íntima y la colectiva, entre las posiciones normativas que las oprimen y las disidentes que las liberan. A través de sus estrategias sonoras, estos artistas crean universos ficcionales que, sin embargo, tienen efectos materiales reales, pues abren horizontes de posibilidad donde los cuerpos disidentes pueden imaginarse a sí mismos más allá de las limitaciones impuestas por el discurso hegemónico. Estos espacios sonoros funcionan, por tanto, como laboratorios de experimentación identitaria donde lo “malsonante”, lo “monstruoso” y lo prohibido se convierten en territorios de posibilidad, creación y autoexploración.

3.3.2 Estrategias corporales y visuales: reescribir el cuerpo híbrido

En el análisis de Putochinomaricón, observábamos cómo Tsai desarrollaba estrategias corporales y visuales que ponían en tensión lo natural y lo artificial para reescribir el sujeto desde espacios híbridos. En “El test de la *Bravo* y la *Superpop*”, presentaba un juego constante entre su cuerpo físico y elementos plásticos como maniquíes, generando una simbiosis visual que desdibujaba los límites entre lo corpóreo y lo artificial. Esta tensión quedaba particularmente evidenciada en aquellas escenas

donde su propio cuerpo aparecía parcialmente sustituido por extremidades de maniquí, o cuando se intercalaba su imagen con la de cabezas plásticas que representaban ese lienzo en blanco sobre el que se construyen las identidades normativas. Por otra parte, en “DM” vimos cómo el imaginario biomecánico y ciberpunk le permitía explorar una reescritura del sujeto alejada de las normas binarias. Cabe resaltar aquella escena en la que, tras negarse a firmar el “contrato de heterosexualidad” era conectada a una serie de tubos y máquinas, presentando una imagen claramente ciborgiana que nos remitía a las posibilidades de reimaginación corporal propuestas por Haraway. Este personaje, atrapado entre lo humano y lo tecnológico, lograba escapar de su condicionamiento binario al desconectarse literalmente de los sistemas que pretendían controlarlo. Así, tanto los avatares digitales que aparecían en sus videoclips como los elementos plásticos que incorporaba a su vestuario durante la performance funcionaban como herramientas políticas que evidenciaban la artificialidad de las categorías de género, creando un espacio de ambigüedad donde su identidad podía existir fuera de los marcos impuestos por el discurso hegemónico. Como ella misma escribía en *Arroz tres delicias* (2019), esta resistencia a ser encasillado dentro del binarismo se manifestaba precisamente a través de “prostéticos, con plásticos que deforman mi cuerpo para alcanzar esa imagen que corresponde con quien soy” (Tsai Tseng, 2019: 100).

Habiendo analizado las estrategias de representación que Putochinomaricón utiliza en sus obras para cuestionar los binarismos de género a través de la tensión entre lo humano y lo artificial, me parece especialmente interesante examinar ahora cómo estas exploraciones de la identidad se manifiestan en la propuesta artística de Samantha Hudson, concretamente en su canción “Perra”. Publicada en 2021 como parte de su álbum *Liquidación total*, la pieza adquiere una dimensión narrativa particularmente significativa a través de su videoclip, estrenado en 2022. Este comienza con una escena teatralizada donde Hudson aparece caracterizada como una mujer mayor, con una estética casi bruja, que intenta contar un cuento a un grupo de “gays” reunidos en el bosque. La historia que propone relata cómo un pueblo se rebeló contra su rey, una figura que, en primera instancia, podemos interpretar como alegoría de la institución patriarcal que sustenta las normas cisheteropatriarcales, aunque iremos viendo a lo largo del vídeo como se acaba subvirtiendo esta idea. El intento pedagógico de la protagonista, sin embargo, es recibido con desinterés por su audiencia, que prefiere escuchar “Perra” de Samantha Hudson, a lo

que el personaje accede con una resignación visible, exclamando “siempre igual, estos gays”.



Ilustración 63 La narradora y los "gays" en la escena inicial del videoclip de "Perra"

Esta introducción escenifica una tensión fundamental en las comunidades queer contemporáneas: la brecha entre la memoria histórica de la lucha LGTBIQ+ y el consumo cultural presente. Como señala Lisa Duggan (2002) al analizar la homonormatividad, existe una tendencia dentro de ciertos sectores, principalmente hombres cisgénero homosexuales, a despolitizar su identidad una vez alcanzados ciertos derechos, como el matrimonio igualitario, abandonando la solidaridad con otras realidades disidentes. Esta dinámica es precisamente la que Hudson pretende desestabilizar a través de su propuesta musical. En este sentido, como ya he señalado a partir de la propuesta de Frith (1996), la música popular constituye un espacio privilegiado para la articulación de narrativas complejas de resistencia política, precisamente porque su aparente ligereza permite introducir reflexiones críticas desde el terreno de la ficción y el entretenimiento, haciendo más digeribles discursos que de otro modo serían recibidos con mayor resistencia. Lo paradójico del videoclip es que, finalmente, la canción “Perra” se convierte en la narración del cuento que los gays se habían negado a escuchar por considerarlo aburrido,

cobrando vida más allá del artilugio de papel, transformándose en una experiencia inmersiva y afectiva. Como señala Gianni Rodari, “lo que cuenta en la lectura común sea cual sea la calidad es hacer pasar el libro de mero objeto de papel impreso a ‘mèdium’ afectuoso, a momento de vida” (2017: 38)⁷². Esta transformación del relato político en experiencia sensorial y afectiva a través de la música es precisamente lo que permite a Hudson introducir su crítica social de manera más efectiva, convirtiendo lo que podría haber sido rechazado como un sermón moralizante en una experiencia lúdica y deseada por su público.

El inicio de la canción en el videoclip nos sitúa en un escenario que podríamos denominar como un medievo reimaginado, claramente inspirado en series de ficción contemporáneas como *Juego de tronos* (2011-2019), con referencias tan explícitas como la aparición de un vaso de *Starbucks* en una mesa durante una escena de banquete, aludiendo al famoso error de producción de la serie. En este universo ficcional, Samantha se presenta inicialmente como una criada que nos guía a través de diferentes espacios de su vida cotidiana, aunque, como veremos, irá transformándose y adoptando diversos personajes a lo largo de la pieza. Lo que resulta particularmente significativo es la presencia natural y abundante de personas queer y visiblemente disidentes (drag queens, personas trans y diversas expresiones de género no normativas) en un contexto histórico en el que la representación mediática tradicional las ha invisibilizado sistemáticamente. Esta decisión estética no es meramente decorativa, sino profundamente política. Es importante, sin embargo, matizar esta cuestión considerando las reflexiones de Elizabeth Duval (2021) sobre la historicidad del género. Duval problematiza la noción simplista de que “las personas trans han existido siempre”, señalando que “la adquisición del género o el aprendizaje de esos códigos, el proceso por el cual aprendemos a hablar la lengua del género, tendría un vínculo directo con la etapa histórica que atraviesa en un momento dado ese idioma, con cómo se comporta y bajo qué códigos se rige en unas circunstancias determinadas” (2021: 41). La autora distingue entre categorías contemporáneas como “trans” y conceptualizaciones históricas como “travesti”, argumentando que proyectar

⁷² “el que compta en la lectura comuna sigui quina sigui la qualitat és fer passar el llibre de mer objecte de paper imprès a ‘mèdium’ afectuós, a moment de vida” (Rodari, 2017).

nuestras categorías actuales sobre el pasado constituiría un anacronismo que ignora los contextos específicos en que se han desarrollado las diversas expresiones de género. Lo que Hudson propone en su videoclip, entonces, no es tanto una afirmación sobre la existencia histórica de identidades queer contemporáneas, sino una intervención deliberada que cuestiona la falsa neutralidad heteronormativa con que tradicionalmente se ha representado el pasado. Esta estrategia encuentra eco en producciones contemporáneas como *Mary & George* (2024), que explora la presencia histórica de relaciones homosexuales en la corte del rey Jacobo I de Inglaterra, desafiando la heterosexualidad obligatoria que ha dominado la representación de épocas pretéritas. El juego con las temporalidades se convierte, por tanto, en un elemento central del videoclip, donde Hudson mezcla deliberadamente pasado, presente y futuro. Esta estrategia se materializa en la convivencia de elementos medievales con imaginarios de la bruja – figura históricamente perseguida por desafiar el orden patriarcal – y estéticas cercanas a la biomecánica del ciberpunk que nos remiten a futuros tecnológicos. Mediante esta ruptura cronológica, Hudson consigue desestabilizar las narrativas lineales de progreso que han servido tradicionalmente para justificar la exclusión de los cuerpos e identidades disidentes.



Ilustración 64 Imágenes del videoclip de "Perra"

Esta multiplicidad de escenarios temporales se complementa con la diversidad de personajes que Hudson encarna a lo largo del videoclip, desplegando una interpretación que juega con distintos arquetipos femeninos mientras cuestiona las jerarquías sociales establecidas. Inicialmente presentada como una criada al servicio de la corte medieval, Hudson se transforma sucesivamente en una cazadora de aspecto futurista, posteriormente en una mujer acomodada de alta sociedad reminiscente de las élites urbanas contemporáneas y, finalmente, en una bruja que conecta con imaginarios tanto tradicionales como contraculturales. La figura de la cazadora resulta particularmente significativa, pues se trata de una profesión tradicionalmente masculinizada, incluso en el universo de ficción al que se alude en el videoclip. Hudson reapropia este rol de poder tradicionalmente vetado a las mujeres y lo subvierte desde su posición como persona trans no binaria. Si bien encontramos precedentes de esta ruptura en personajes como Arya Stark o Brienne de Tarth en la propia *Juego de Tronos*, la encarnación de este arquetipo por parte de Hudson adquiere una dimensión política más profunda al cuestionar simultáneamente las categorías binarias de género y las narrativas históricas excluyentes.

Asimismo, me parece especialmente revelador que este personaje de la cazadora aparezca precisamente durante la primera estrofa de la canción: “Cuando me miras me pongo caliente / Y dejo de ser una chica inocente / Haces que saque mi lado salvaje / Cuando me pides que baje, que baje / Mira que suelo guardar el decoro / Pero es que te miro y me acaloro / Vente chulapo y acércame el morro / Que yo soy tu vaca y tú eres mi toro”. Como vemos, la letra establece un juego de poder sexual que subvierte las expectativas de la sexualidad heteronormativa. Así, la artista asume simultáneamente el rol de depredadora (cazadora) y de presa disponible (representada en la metáfora de la “vaca”), creando una tensión que desestabiliza las estructuras tradicionales de deseo y dominación.

La transición al siguiente personaje se produce precisamente cuando Hudson, consciente de la carga simbólica de esta identificación animal, se corrige a sí misma: “¿He dicho vaca? (¿Espera, ha dicho vaca?) / Quería decir / Perra, si me pide que haga guau digo woof”. En este momento, la artista aparece caracterizada como una mujer adinerada, en clara referencia al imaginario de las películas norteamericanas de los 2000 sobre familias privilegiadas y adolescentes de clase alta. Esta conexión con la cultura pop se refuerza explícitamente al final de la canción cuando, una vez concluida la instrumental y fuera ya del contexto narrativo principal, Hudson añade la frase “un chihuahua en

Beverly Hills”, aludiendo directamente a la película homónima (2008). Esta referencia aparentemente trivial cumple una función simbólica importante, ya que vincula la noción de “perra” con un imaginario de clase alta, lujo y privilegio, complejizando así la resignificación de un término tradicionalmente usado como insulto misógino.



Ilustración 65 Personajes interpretados por Samantha Hudson, sin incluir la criada, en el videoclip de "Perra"

Entre todos los personajes que Hudson interpreta en el videoclip (incluyendo también una joven medieval adinerada con estética ligeramente chulesca, o *choni*, que mencionaremos más adelante), el de la bruja merece especial atención por su potencial simbólico y transgresivo. Este personaje aparece precisamente durante la repetición extendida de la palabra “perra” en el estribillo, situándose en lo que parece ser un sótano o una cámara subterránea, espacio tradicionalmente asociado con lo oculto y lo prohibido. Aquí, Hudson se presenta leyendo un libro de conjuros y realizando movimientos corporales espásticos y extáticos que sugieren un trance ritual, integrándose físicamente con este arquetipo de la hechicera mediante una gestualidad que rompe con las normas de contención corporal femenina. La escena se completa con la imagen de un caldero en el que va introduciendo diversos elementos, reforzando la iconografía clásica de la brujería. La elección de este personaje durante la reiteración insistente de la palabra

‘perra’ establece un vínculo directo con la tradición misógina occidental que ha demonizado históricamente a las mujeres que se apartaban de los roles establecidos. La bruja representa precisamente la antítesis del ideal femenino que la literatura victoriana consolidó como el “ángel del hogar” (*angel in the house*) - aquella mujer sumisa, casta y dedicada exclusivamente al cuidado del espacio doméstico y familiar (Perkins Gilman, 1903; Schreiner, 1911; Woolf, 1931). Como han señalado autoras fundamentales en la recuperación del imaginario de la bruja desde perspectivas feministas, esta figura encarna la resistencia histórica contra el disciplinamiento patriarcal de los cuerpos y saberes femeninos (Ehrenreich y English, 1973; Federici, 2004). Hudson aprovecha esta rica tradición simbólica para establecer un nexo entre la bruja perseguida por la Inquisición y la “perra” contemporánea, sugiriendo una genealogía de la disidencia femenina y queer que atraviesa diferentes épocas históricas.

Un elemento particularmente significativo en esta secuencia es la aparición de una de las figurantes del videoclip, inicialmente vestida como criada, que se transforma en lo que podríamos interpretar como una integrante del aqüelarre de Hudson. Este personaje presenta una lengua bífida (probablemente un adorno corporal real de la bailarina) y muestra una manzana ante la cámara, estableciendo una clara referencia a la serpiente bíblica y la tentación del fruto prohibido. Sin embargo, este gesto es inmediatamente subvertido cuando la bailarina niega con el dedo mirando directamente a la cámara, en lo que parece una provocación deliberada y una declaración de autonomía, pues, aunque se presenta con los atributos visuales de la tentadora, rechaza explícitamente cumplir con ese papel asignado. Este momento encapsula a la perfección la estrategia fundamental del videoclip: la reappropriación de símbolos tradicionalmente utilizados para demonizar lo femenino y lo queer, para convertirlos en expresiones de agencia. De este modo, la serpiente-mujer ya no actúa para satisfacer la mirada masculina ni para cumplir con el guion patriarcal de la tentación y la caída, sino que establece sus propios límites y deseos, decidiendo por sí misma lo que está dispuesta a ofrecer.

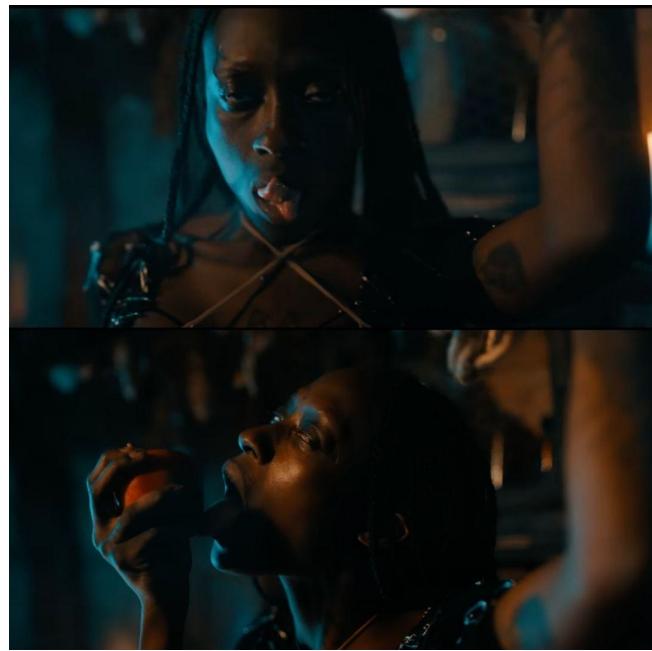


Ilustración 66 Imágenes del videoclip de "Perra"

Retomando la escena del caldero, considero que esta merece un análisis más detallado por la riqueza de su simbolismo y las múltiples capas de significado que Hudson muestra en esta secuencia. Inicialmente, observamos cómo la artista manipula diversas “pociones”, incluyendo un bote de lejía con la etiqueta “lágrimas de hetero”. Esta referencia al trabajo doméstico no es casual, sino que establece un vínculo directo con las labores históricamente asignadas a las mujeres según el ideal victoriano del “ángel del hogar”. El hecho de que sea precisamente una mujer trans quien realice esta acción adquiere una dimensión política adicional, pues supone una intervención directa en el imaginario feminista que ciertos sectores transexcluyentes han intentado monopolizar. Estos discursos esencialistas, que reivindican la figura de la bruja como exclusivamente ligada a una experiencia corporal específica, suelen argumentar que las mujeres trans “no se han enfrentado a esos arquetipos históricos”, ignorando deliberadamente las violencias específicas y adicionales que estas han debido afrontar. Hudson, al situarse dentro de esta genealogía femenina disidente, cuestiona estas exclusiones y reivindica una comprensión más compleja e inclusiva de las experiencias de resistencia al patriarcado.



Ilustración 67 Imagen del videoclip de "Perra"

La subversión se intensifica cuando Hudson comienza a introducir en su caldero objetos que trascienden la división binaria tradicional de roles de género. Un bote de purpurina rosa, una copia física (en CD) de una película ficticia llamada *Doncellas perversas*, un casete de música y una cerveza son algunos de los elementos que van siendo incorporados a esta poción simbólica, aportando cada una una nueva capa de significación. Así, la purpurina rosa representa aquello que ha sido excluido del ideal femenino normativo por llamar demasiado la atención o resultar excesivo, el CD de *Doncellas perversas* alude al acceso a artefactos culturales que cuestionan los roles establecidos, así como toda una declaración de intenciones por parte de los personajes del video; el casete de música simboliza la participación femenina en el ámbito cultural, aspecto que se refuerza posteriormente cuando Hudson, vestida como doncella adinerada, canta “Como una virgen cantaba Madonna / Ahora lo entiendo en primera persona”, estableciendo una continuidad explícita con referentes femeninos transgresores de la cultura pop; finalmente, la cerveza evoca el acceso al ocio y al alcohol, placeres tradicionalmente negados a las mujeres “respetables” según los códigos patriarcales. Este caldero funciona, por tanto, como una representación metafórica del proceso de construcción de la identidad, no solo del personaje que Hudson interpreta en la pieza, sino también de su propia persona musical. A través de esta alquimia simbólica, la artista realiza un recorrido por la memoria histórica tanto femenina como trans, sugiriendo que la identidad de género, lejos de ser un estado esencial o predeterminado, constituye una elaboración compleja que incorpora elementos culturales, sociales e históricos diversos. El caldero se convierte, así, en un espacio de creación y transformación donde Hudson

puede combinar ingredientes aparentemente dispares para dar forma a su propia expresión de género, desafiando las categorías binarias establecidas y reivindicando la capacidad de agencia en la configuración de la propia identidad.

La secuencia narrativa del videoclip continúa con la aparición de Hudson como doncella de alto estamento, acompañada por un séquito de amigas que, lejos de representar la contención y decoro esperados de las jóvenes nobles, exhiben una actitud deliberadamente gamberra y con claras referencias a la estética *choni* de los 2000. Esta elección estética resulta significativa en dos niveles. Por una parte, subvierte las expectativas sobre el comportamiento femenino aristocrático, introduciendo elementos de rebeldía y transgresión en un entorno tradicionalmente restrictivo, mientras que, por otra, establece una continuidad con la recuperación del imaginario dosmílero que veíamos en el análisis de Putochinomaricón, reclamando referentes culturales que a menudo fueron vetados a las personas queer por considerarse inadecuados o excesivamente femeninos. En este contexto, Hudson interpreta la estrofa: “Como una virgen cantaba Madonna / Ahora lo entiendo en primera persona / Como la Rispa me siento buchona / Me haces pasar de mormona a zumbona / Llevo dos horas sintiendo sudores / Pues mi entrepierna no exuda vapores / No puedo andar, sufro de temblores / Mis ingles se mueven como aspersores (Ch-ch-ch-ch-ch)”. La referencia a Madonna establece un diálogo intergeneracional con un ícono pop que ha subvertido constantemente las nociones tradicionales de feminidad y sexualidad (Viñuela, 2018), mientras que la mención a María Rispa, concursante notable por su personalidad extrovertida en un *reality show* de citas, opera como un elemento de cultura pop que difumina las fronteras entre la “alta” y “baja” cultura, estrategia característica del arte Camp que también observamos en la obra de Chenta Tsai.

Finalmente, la narración alcanza su clímax cuando alguien grita “¡Que viene el rey!” y hace su entrada La Dani, artista abiertamente queer conocida por su participación en películas como *Te estoy amando locamente* (2023). La elección de La Dani para interpretar al monarca constituye en sí misma una subversión del poder patriarcal tradicional, transformando la figura del soberano masculino en una representación queer que desestabiliza las jerarquías establecidas. Durante su estrofa, se produce un juego visual particularmente revelador cuando, al mencionar “Una perra por la noche, por la pena por el día”, la imagen alterna entre la bruja (noche) y la cazadora futurista (día), estableciendo una conexión explícita entre estos personajes aparentemente dispares. Esta

dualidad encierra un significado más profundo del que podría parecer inicialmente, pues la bruja representa ese aspecto de la disidencia que ha debido permanecer en las sombras, en lo nocturno, en espacios marginales y ocultos donde la sexualidad y el deseo pueden expresarse libremente, aunque sea de forma clandestina. Por contraste, la cazadora encarna una forma de resistencia diurna, visible, que opera desde la apropiación de roles tradicionalmente masculinos en el ámbito público y laboral. Esta dicotomía refleja la compleja realidad de las existencias queer y disidentes, que históricamente han navegado entre la necesidad de ocultarse para sobrevivir y la urgencia de ocupar espacios públicos como forma de activismo y visibilidad. Hudson, al encarnar ambos personajes, sugiere que estas estrategias no son mutuamente excluyentes sino complementarias en la lucha por la liberación de los cuerpos e identidades no normativas.

La secuencia culmina con una escena de rebelión colectiva donde todos los personajes se involucran en una pelea multitudinaria que concluye con la decapitación del rey, reminiscente del destino de María Antonieta durante la Revolución Francesa. Este acto simbólico de derrocamiento del poder establece una conexión con la moraleja del cuento que Hudson intentaba narrar al inicio del videoclip, sugiriendo que la historia aparentemente frívola de “Perra” contenía, de hecho, el mismo mensaje revolucionario que los gays habían rechazado por considerarlo aburrido. Cuando estos mismos personajes le preguntan quién mató al rey, Hudson responde apresuradamente “Samantha Hudson, con unos vaqueros”, momento que se ilustra con una imagen de la artista sosteniendo la cabeza decapitada del monarca mientras viste un conjunto provocativo de top estrecho y pantalones vaqueros de tiro extremadamente bajo que revelan un tatuaje con su nombre en la zona pública. Esta imagen final sintetiza perfectamente la propuesta disidente de Hudson. Según la narración, la victoria sobre las estructuras patriarcales no se logra a través del rechazo puritano de la sexualidad o la adopción de una estética sobria, sino mediante la exageración deliberada de aquellos elementos que han sido utilizados para encorsetar y, a su vez, estigmatizar los cuerpos femeninos, resignificándolos como herramientas de experimentación y transgresión.



Ilustración 68 Imagen final del videoclip de "Perra"

En suma, “Perra” de Samantha Hudson representa una exploración compleja de las posibilidades de representación queer en los espacios híbridos contemporáneos. A través de un viaje temporal que conecta pasado, presente y futuro, Hudson consigue articular una crítica a las estructuras cisheteropatriarcales mientras propone nuevas formas de habitar y resignificar identidades desde los márgenes. Al igual que Putochinomaricón con sus estrategias de tensión entre lo natural y lo artificial, Hudson utiliza la multiplicidad de personajes y la superposición de referencias temporales para crear un espacio donde las identidades disidentes podemos imaginarnos más allá de los límites impuestos por el discurso hegemónico. Así, la figura de la “perra”, como la del ciborg en el análisis de Tsai, funciona como un territorio simbólico desde el cual es posible articular nuevas genealogías y futuros alternativos para los cuerpos e identidades que no encajan en los modelos binarios tradicionales.

Continuando la exploración de las estrategias sonoras que utilizan los artistas para reescribirse como sujetos híbridos, me centraré ahora en la canción “Putón” de Luna Ki, incluida en su álbum CL34N (2021). Esta pieza representa un punto de inflexión en la evolución artística de Luna Ki, como veremos a continuación, pero también establece un diálogo directo con las estrategias de reapropiación que hemos identificado tanto en Putochinomaricón como en Samantha Hudson. Al igual que “Perra”, “Putón” recoge un insulto tradicionalmente misógino para resignificarlo desde una perspectiva queer y no

binaria, profundamente vinculada a la sexualidad explícita. Esto es algo que, de hecho, ya veíamos en el análisis previo de Luna Ki. Sin embargo, mientras que el estudio de “Septiembre” nos mostraba un universo sexual desde lo juvenil, donde el deseo disidente cuestionaba los límites entre la inocencia pueril y lo adulto, “Putón” representa un paso más radical en esta exploración, marcando una ruptura consciente con el personaje anterior. La canción evidencia este distanciamiento a través de referencias directas a personajes previos, como se hace evidente en versos como “Hello Kitty, bye, ya no estoy / Hello Kitty, Hello Kitty, bye”, estableciendo así una transición deliberada desde la estética PC music más kawaii que caracterizaba sus primeras producciones hacia una propuesta más agresiva y cercana al rock y a la estética ciberpunk. De este modo, es plausible afirmar que lo que presenciamos en “Putón” es precisamente el primer germen de ese alien del 2034 que se consolidará posteriormente en “Voy a morir”, tal y como he analizado en secciones previas. En esta etapa formativa, sin embargo, el personaje todavía está situado en su propio planeta - Plutón, como se explicita tanto en la letra como en el videoclip -, un espacio que funciona como territorio liminal para esta metamorfosis de la *musical persona*.



Ilustración 69 Luna Ki en el videoclip de "Putón"

Visualmente, el videoclip muestra a Luna Ki en un único escenario que representa este planeta distante, presentando una estética que combina elementos del glam rock y el punk con toques futuristas. Particularmente distintivos son los cuernos prostéticos que coronan su cabeza, estableciendo una conexión visual con el trabajo de la artista ORLAN,

cuyas intervenciones corporales han funcionado como manifestaciones físicas de la fluidez identitaria y la crítica a los estándares estéticos hegemónicos. Como señala Amelia Jones (1998) en su análisis sobre arte corporal, estas modificaciones temporales del cuerpo funcionan como estrategias performativas que cuestionan las narrativas esencialistas sobre el género al evidenciar su carácter construido y maleable. Esta dimensión performativa se intensifica mediante un vestuario de látex que fusiona referencias al universo emo de los 2000 con elementos de la estética BDSM. En este sentido, resuenan especialmente las ideas de Gayle Rubin (2011) en su estudio sobre subculturas sexuales. Siguiendo la teoría de la autora, podemos ver cómo estas prácticas tradicionalmente marginalizadas han proporcionado espacios para experimentaciones identitarias que desafian los binarismos tradicionales, permitiendo a las personas disidentes elaborar nuevas formas de corporalidad y relación que escapan a las lógicas heteronormativas. En el caso de Luna Ki, esta estética no solo funciona como simple recurso visual, sino como elemento vertebrador de una identidad híbrida que se materializa a través de prácticas que conectan directamente con los márgenes de la normatividad de la que intenta huir.

Asimismo, la transformación que presenciamos incorpora elementos clásicos de la performance drag, como la emblemática peluca rubia platino extremadamente larga que veíamos en los otros análisis y el maquillaje exagerado que, si bien evoca una hiperfeminidad tradicional, la subvierte simultáneamente mediante un punto deliberadamente abyecto. Esta tensión entre lo hiperfemenino y lo monstruoso nos remite directamente a la tradición del glam rock, donde artistas como David Bowie, Marc Bolan o incluso Kiss – artistas que la propia Luna menciona reiteradamente en entrevistas al hablar de referentes musicales – utilizaban también el maquillaje, propiciando una lectura ambigua de sus expresiones de género. Como señala Philip Auslander (2006) en su trabajo sobre performance en la música popular, el glam rock representó un momento crucial en el que la ambigüedad sexual y de género se incorporó conscientemente como estrategia artística, permitiendo a los músicos construir personajes que trascendían y desestabilizaban las categorías tradicionales establecidas.

En esta instancia, es fundamental examinar cómo Luna Ki utiliza estratégicamente elementos visuales para desestabilizar las configuraciones tradicionales de género. Un momento clave en el videoclip de “Putón” ocurre cuando la escena, aun manteniéndose en el mismo planeta alienígena que funciona como escenario principal, se transforma para

mostrar a la artista conduciendo una motocicleta a gran velocidad, sin abandonar la estética rock glam y futurista que la caracteriza durante toda la pieza.



Ilustración 70 Luna Ki conduciendo una moto en el videoclip de "Putón"

Esta imagen de Luna Ki sobre la motocicleta constituye un claro ejercicio de subversión de los roles de género tradicionales. Desde esa hiperfeminidad monstruosa que hemos visto previamente - materializada en la peluca exagerada, el maquillaje excesivo y el látex ajustado -, la artista explora simultáneamente códigos tradicionalmente asociados a la masculinidad hegemónica: las motocicletas, la velocidad y la adrenalina. Como señala Jack Halberstam (1998) en su trabajo sobre masculinidades femeninas, esta apropiación de símbolos masculinos por parte de sujetos no leídos como hombres cisgénero no constituye una mera imitación, sino una reconfiguración radical que, de nuevo, expone el carácter artificial de estas asociaciones culturales. La moto, en particular, ha funcionado históricamente como símbolo de masculinidad dentro de la cultura audiovisual occidental, desde la imagen del rebelde sin causa hasta la del motero rudo e independiente de aquellas películas de los 2000, como *A tres metros sobre el cielo* (2010). La incorporación de estos imaginarios en el universo visual de "Putón" evidencia cómo Luna Ki manipula conscientemente estos códigos culturales para construir una identidad híbrida que trasciende las dicotomías tradicionales. Esta estrategia visual me recuerda particularmente al videoclip de "Becky's so hot" (2022) de FLETCHER, donde la artista sáfica también aparece sobre una motocicleta en un escenario onírico, estableciendo así un diálogo con otras expresiones contemporáneas de disidencia sexual en el mainstream musical. En ambos casos, la motocicleta funciona como vehículo literal

y metafórico para explorar territorios tradicionalmente vetados a las identidades no masculinas cishetero, permitiendo a las artistas “conducir” su propia narrativa a través de un paisaje cultural hostil. Como propone Ann Cvetkovich (2018) en su análisis sobre las culturas públicas lesbianas, estas representaciones visuales de disidencia no solo visibilizan experiencias marginalizadas, sino que además crean una audiencia colectiva para dichas experiencias, generando espacios de identificación para otros espectadores queer.



Ilustración 71 FLETCHER en el videoclip de "Becky's so hot"

Por otro lado, la velocidad y el movimiento asociados a la motocicleta también refuerzan la sensación de transición y metamorfosis que caracteriza toda la pieza. Así, Luna no está estática en su planeta, sino en constante desplazamiento, simbolizando ese proceso de transformación personal que culminará en el personaje alienígena más consolidado de producciones posteriores. Como canta en el estribillo: “¿Quién quiere una moto, que me pongo como una? / Me llaman Luna porque soy Luna / El culo grande y la cabeza no”. Este juego entre la movilidad física (representada por la moto) y la fluidez de la identidad establece una correlación directa entre el vehículo y la capacidad de la artista para reinventarse constantemente. Asimismo, el hecho de que estas escenas transcurran en un planeta distante -Plutón, como se menciona explícitamente en la letra - subraya la

naturaleza extraterrestre, extraña y ajena de esta nueva identidad en formación. “Estoy en Plutón, tonto / Te espero en la estación, bobo / Me siento un putón / En tu cara mejor”, canta Luna Ki, situando esa exploración de la identidad en un territorio literalmente fuera de este mundo, donde las reglas terrestres del género y la sexualidad normativa pueden ser suspendidas y reconfiguradas según sus propios términos.

Siguiendo con el análisis del videoclip, la exploración de la masculinidad desde la disidencia no binaria se manifiesta también a través de otro elemento central en el videoclip, visible en la relación sexualizada que la artista establece con la guitarra eléctrica. Este instrumento, clave en el universo rock y glam, adquiere en “Putón” una dimensión que trasciende su función musical para convertirse en objeto de experimentación identitaria y sexual. La guitarra eléctrica ha ocupado un lugar central en los estudios sobre música popular, tratado por múltiples autores como símbolo fálico (Frith & McRobbie, 1990; Walser, 1993). En dichas escenas, Luna juega conscientemente con esta connotación culturalmente asentada de la guitarra, generando una relación ambivalente en la que simultáneamente se apropiá de su poder simbólico como ícono masculino y subvierte los significados tradicionalmente asociados a este instrumento en la escena musical. Particularmente significativa encuentro la manera en que alterna movimientos corporales de distinta naturaleza. Por un lado, se expresa con gestos secos, duros y agresivos tradicionalmente codificados como masculinos, aunque, por otro, que en ocasiones adquieren una cualidad casi robótica, reforzando la identidad ciborgiana y biomecánica del personaje, mientras que, por otro, exhibe movimientos fluidos y explícitamente eróticos que desestabilizan la asociación tradicional entre virtuosismo instrumental y masculinidad hegemónica. Esta misma dualidad corporal se extiende a su interacción con otros elementos musicales, como el micrófono, que en determinadas secuencias parece utilizar para simular una felación, estableciendo un continuum entre la expresión artística y la sexual que disuelve las fronteras entre ambas esferas. Sin embargo, es en su relación con la guitarra donde esta exploración adquiere mayor complejidad, pues el instrumento funciona simultáneamente como prótesis y como objeto de deseo.



Ilustración 72 Imágenes del videoclip de "Putón"

Viendo estas imágenes, me parece interesante hacer un breve apunte acerca de las teorías de Preciado. A partir de esta línea de pensamiento, podemos interpretar esta utilización de la guitarra como un ejemplo de lo que el autor denomina “tecnologías de resistencia”. Según este, el dildo – y por extensión, cualquier objeto que se incorpore al imaginario sexual desplazando la centralidad de los órganos genitales – opera como dispositivo que desnaturaliza las prácticas sexuales normativas. En su *Manifiesto contrasexual*, Preciado afirma:

Si el dildo es disruptivo, no lo es porque permita a la lesbiana entrar en el paraíso del falo, sino porque muestra que la masculinidad está, tanto como la feminidad, sujeta a las tecnologías sociales y políticas de construcción y de control. El dildo es el primer indicador de la plasticidad sexual del cuerpo y de la posible modificación prostética de su contorno” (2000: 101)

Esta idea nos permite entender cómo Luna Ki, al utilizar la guitarra simultáneamente como extensión corporal y como objeto sexual, está cuestionando las bases mismas de la heterosexualidad como régimen político, así como la identidad masculina que intenta experimentar desde esa corporalidad disidente de la hiperfeminidad abyecta. Así, como se ve en la ilustración anterior, en determinados momentos del videoclip, Luna Ki empuña la guitarra apropiándose de su valor simbólico, resignificándola como prótesis que extiende su capacidad de acción y placer más allá de los límites anatómicos tradicionales. En otros, sin embargo, la artista adopta una posición

más pasiva, simulando contacto sexual con el instrumento y subvirtiendo así la relación tradicional músico-instrumento. Esta alternancia entre posiciones activas y pasivas refleja lo que Preciado denominaría un “contrato contrasexual”, donde los roles sexuales se vuelven intercambiables y fluidos, desafiando cualquier asignación estable de identidad.

Además, la explicitación pública de estas prácticas sexuales no normativas conecta con lo que Ann Cvetkovich señala sobre cómo “las bollerías que escriben sobre sexualidad y vulnerabilidad han sacado la sexualidad fuera del dormitorio y de la intimidad de la pareja, y la han convertido en el centro de conversaciones colectivas sobre el sadomasoquismo (S/M), la relación butch-femme, los dildos, entre otras cosas” (2018: 19). Aunque Luna Ki no se enuncia explícitamente desde una identidad sáfica sino desde una disidencia más amplia y fluida, su propuesta visual participa de esta tradición política que visibiliza sexualidades disidentes en el espacio público, creando un referente de deseo al que muchas personas no hemos podido acceder en espacios culturales *mainstream*. En este sentido, es importante no obviar que, mientras las prácticas descritas por Cvetkovich se articulan principalmente desde identidades lesbianas relativamente definidas, Luna Ki opera desde un territorio deliberadamente ambiguo que rechaza cualquier categorización estable. Su propuesta no consiste simplemente en invertir o apropiar códigos de género existentes, sino en crear un espacio de indeterminación donde las fronteras entre lo masculino y lo femenino, lo orgánico y lo tecnológico, lo activo y lo pasivo, quedan suspendidas. Esta indeterminación se materializa precisamente en el estribillo, cuando canta “¿Quién quiere una moto, que me pongo como una? / Me llaman LUNA porque soy LUNA / El culo grande y la cabeza no”, donde la artista juega deliberadamente con la imposibilidad de ser reducida a categorías binarias. La mención explícita a la corporalidad (“el culo grande y la cabeza no”) subraya además cómo esta identidad disidente se construye no solo discursivamente sino también físicamente, a través de una corporalidad que reclama el derecho a existir fuera de las categorías normativas.

Para cerrar este análisis, vemos cómo esta revisión de la propuesta estética y performativa de Luna Ki en “Putón” nos permite observar cómo la artista desarrolla sus propias estrategias de reescritura corporal del sujeto híbrido. A diferencia de “Perra” de Samantha Hudson, donde la multiplicidad de personajes históricos y la subversión de jerarquías medievales servían para cuestionar narrativas lineales de progreso, Luna Ki sitúa su exploración en un planeta distante donde una entidad alienígena experimenta con los límites del género y el deseo. A través de su relación prostética con la guitarra y su

performance hiperfemenina pero simultáneamente masculinizada, Luna Ki materializa una corporeidad disidente que no solo rechaza categorías binarias, sino que propone un espacio completamente nuevo donde estas categorías ni siquiera llegan a existir.

CONCLUSIONS

Hybrid music scenes as spaces of queer resistance

This thesis has explored how hybrid music scenes in Spain function as spaces of resistance, expression, and community-building for queer identities. Through the analysis of three contemporary artists – Samantha Hudson, Luna Ki, and Putochinomaricón – I have examined how digital and physical spaces intertwine to create new possibilities for identity exploration, challenging binary conceptions of gender, sexuality, and corporeality.

The development of internet culture and social media has transformed how we relate to others and build communities. My analysis of TikTok has shown how “sounds” play a decisive role in establishing connections, with their narrative function allowing users to associate specific ideas and experiences with song fragments or dialogues. This ritualization of performance creates a format where different profiles follow similar video styles to share experiences, connecting diverse groups and forming communities based on shared interests or identities, as seen in QueerTok. The case of Samantha Hudson's song and the “Rap al Caudillo” trend demonstrates how digital activism merges with humor to create cathartic spaces for dissident people who share experiences of fear and rejection. Contemporary meme culture, with its characteristic irony, has given younger generations tools to express anxieties through satire and camp aesthetics. As my research shows, digital trends extend beyond app-specific environments to create real-world impact.

Throughout this research, I have illuminated how voice production technologies signify beyond mere vocal correction. Through Luna Ki's songs, I have demonstrated how production technologies challenge hegemonic gender constructs by creating a separation between body and voice. In “Toke manga”, through deeper sounds and distortion associated with masculinity, the artist reclaims space symbolically through queerness. This approach allows them to challenge expectations about bodies read as feminine and explore dissident forms of masculinity that, as Halberstam (2019) noted, thrive in the gap between femininity and masculinity. In “Dispara”, Luna Ki creates characters with distinctive vocal tonalities that interact with each other, showing how vocal production becomes a narrative strategy to express deeply personal and vulnerable

processes. Finally, in “Tu tumba (raw)”, their vocal production strategy transcends human limitations through highly distorted voice, creating a “third space” where identity exists beyond binary restrictions.

The comparative analysis of Luna Ki, Samantha Hudson, and Putochinomaricón reveals that these three artists have developed diverse but complementary strategies to articulate dissident identities through production. Despite their stylistic and conceptual differences, they share the conscious and political use of vocal technology as a resistance tool against binary gender impositions. For Luna Ki, this vocal space exists between the masculine and the alien; for Samantha Hudson, it moves between hyperfemininity and the monstrous; while for Putochinomaricón, it shifts between physical and virtual realms, particularly marked by racialized experience. What unites these approaches is their ability to transform vulnerability into political power.

“El test de la Bravo y la Superpop” and “DM” by Putochinomaricón present two distinct visions of a common concern: identity representation in cultural products aimed at adolescent audiences. Positioned within sister scenes, both PC music and hyperpop create ideal spaces for mainstream critique, allowing artists to use camp references from popular culture to challenge binary structures reinforced by women's magazines or boybands. By exploring these influences on Putochinomaricón's identity formation, they reclaim references that allowed them to imagine themselves from perspectives forbidden by the masculine reading imposed on them since childhood, finding a hybrid space for self-recognition and reinvention.

This rewriting process relies on shared cultural codes between artist and audience, enabling the recontextualization of references in queer spaces. Through digital imagination, artists generate alternative, biomechanical universes that question physical space binarisms and hegemonic discourse. To escape compulsory heterosexuality and denaturalize binary gender foundations, a character emerges blending physical body with plastic elements, creating a dissident musical persona that resists rigid classification and liberates concert audiences, as performance spaces become safe havens for exploring and reimagining our bodies.

PC music and hyperpop, while often viewed as niche genres, have offered crucial spaces for exploring identity beyond normative boundaries. PC music emerged as a distinctive movement capturing the digital anxieties of the 2010s, using maximalist

production techniques and ironic aesthetics to comment on consumerism and digital existence. Its gradual decline coincided with hyperpop's rise, which pushed self-expression boundaries through even more radical sonic experimentation. The inherent hybridity of these scenes – existing between online and physical realms – has particularly resonated with queer artists seeking identity reimagination outside cisheteropatriarchal norms.

Hyperpop's DIY approach, conflicting influences, and internet-native references have created space where marginalized voices articulate experiences in novel ways. The scene's ability to represent late capitalism's chaotic nature while fostering community for those who faced stigmatization for their digital practices (Marwick and boyd, 2011) demonstrates its political potential. As I've argued, the connection between hyperpop and queerness isn't coincidental but fundamental, as the scene's rejection of musical purism mirrors queer resistance to rigid categorization. Through their music, artists reclaim previously denied cultural artifacts and create potential queer utopias in the borderlands between physical and digital worlds.

My analysis of Samantha Hudson, Luna Ki, and Putochinomaricón reveals three distinct approaches to queer activism in Spain's current music scene. Hudson employs irony and provocation as political tools, transforming viral content into mechanisms of shared resistance. Luna Ki opts for gender denaturalization through tools like AutoTune, establishing connections between vocal modification and bodily dissidence. Tsai chooses direct confrontation, placing intersectionality between racism and homophobia at their artistic project's core, never separating personal from political elements.

Social media has fundamentally transformed traditional queer resistance spaces in Spain. While LGBTQ+ people historically found refuge in specific urban areas, nightclubs, and alternative artistic circles, today's digital platforms have removed geographical barriers, enabling community formation without physical presence. This phenomenon connects with Fraser's concept of "counterpublics", now transferred to digital environments where identities and needs are articulated against recycled hegemonic discourses.

These artists' musical propositions represent direct responses to concrete social realities rather than isolated expressions. Hudson's "Por España" directly confronts rising far-right discourses in Spanish politics. Luna Ki's withdrawal from the Benidorm Fest

and subsequent release of “Voy a morir” challenges an industry that fails to recognize AutoTune as integral to a generation's sonic identity. Putochinomaricón's artistic name and songs like “Gente de mierda” and “Tú no eres activista” respond to everyday aggressions experienced by racialized and queer people in Spain, transforming insults into empowerment tools.

The comparative analysis of these artists' sonic, bodily, and visual strategies shows how each articulates their rewriting approach through different aesthetic languages that nonetheless share a common core: reimagining body and identity beyond traditional binary frameworks. Putochinomaricón explores tension between human and plastic elements, using mannequins and digital avatars as metaphors for identity's artificial construction. Samantha Hudson emphasizes collective and historical dimensions of queer identities, focusing on intergenerational knowledge transmission and shared physical spaces. Luna Ki presents liminal territories where explicit sexuality functions as a political tool reclaiming dissident bodies' desires, creating “communities of desire” where non-binary identities imagine themselves as fully desirable.

These approaches, while distinct in specific strategies, converge on several fundamental points. All understand identity as a complex, fluid construction rather than a fixed state. They recover and recontextualize pop culture elements, particularly from the 2000s, reclaiming cultural references historically denied to dissident people. Finally, all create liminal spaces – cyberpunk laboratories, pandemic discobunkers, alien planets – as territories where queer identities fully exist. These spaces function as what McKenzie Wark calls “temporal utopias”, possibility horizons where we momentarily inhabit identities for which normative physical spaces lack language.

As the boundaries between digital and physical increasingly blur, these resistance and creation spaces become fundamental for imagining more habitable futures for diverse bodies and identities. The strategies developed by Samantha Hudson, Luna Ki, and Putochinomaricón open paths for new generations of dissident artists who needn't choose between underground authenticity and mainstream reach but can strategically navigate both worlds. Yet challenges remain – digital visibility risks becoming an end itself, potentially emptying dissident expressions of political content, while algorithms governing social networks favor hegemonic discourses.

Against these threats, Spain's queer community develops new tactics subverting algorithmic logics, creating expressions that infiltrate mainstream culture to transform it from within. The enduring presence of songs like "Gente de mierda" or "Voy a morir" on social networks years after release demonstrates these dissident expressions have penetrated the collective imagination, opening spaces for dissident interaction and building futures where queer resistance grows increasingly visible in national culture.

In the final analysis, what emerges from this research is not merely an academic understanding of hybrid music scenes, but a testament to their transformative potential. These spaces – neither fully digital nor entirely physical – offer what traditional environments often cannot: the freedom to imagine identities beyond the confines of what is considered possible. Through electronically mediated voices, avatars that blur human and machine, and communities formed across physical distances, these artists have created cracks in seemingly impenetrable normative walls. As we navigate an increasingly hybrid existence, these musical experimentations and digital performances reveal themselves not as mere artistic expressions, but as blueprints for future ways of being – roadmaps toward worlds where dissident bodies and identities needn't justify their existence but can instead focus on the revolutionary act of flourishing on their own terms. In these hybrid spaces, between the physical and digital, between what is and what could be, lie the seeds of liberation that remind us that other worlds are not only possible but are already being sung into existence.

Further implications and future directions

The findings of this thesis have several important implications beyond the specific cases analyzed. First, they suggest a reconsideration of how we theorize the relationship between technology and embodiment in contemporary music practices. While traditional musicological approaches have often viewed technological mediation as potentially undermining "authentic" expression, the artists examined here demonstrate how technology can instead function as an enabler of new forms of embodied expression that would otherwise remain inarticulable within normative frameworks. This insight invites further exploration of how other marginalized communities might deploy similar technological strategies to articulate identities that resist conventional categorization.

The methodological approach developed throughout this research – combining digital ethnography, musicological analysis, and critical theory – offers a template for future investigations of hybrid cultural phenomena. As the boundaries between physical and digital experiences continue to blur, traditional disciplinary methodologies that presume clear distinctions between these domains will become increasingly inadequate. The interdisciplinary framework demonstrated here provides one possible model for approaching cultural practices that exist simultaneously across multiple experiential planes.

From a historical perspective, this research illuminates an important moment in Spanish cultural production – one characterized by unprecedented visibility for non-binary identities in mainstream and alternative spaces alike. The period analyzed for the case studies (2019-2023) coincides with significant legal and social transformations regarding gender recognition in Spain, including the passage of the Trans Law in 2023. Future research might productively investigate how these legal changes interact with cultural expressions of gender diversity, examining whether institutional recognition facilitates or potentially domesticates the radical potential of artistic expressions like those analyzed here.

This study also raises important questions about the market dynamics of dissident cultural production. While PC music's eventual dissolution might be read as evidence of capitalism's capacity to neutralize subcultural critique, such a reading oversimplifies the complex negotiations between resistance and incorporation that characterize contemporary cultural production. The enduring influence of these artists – evidenced by their continued presence in Spanish cultural discourse years after some of their most provocative interventions – suggests that even commercially viable expressions of dissidence can generate lasting transformations in cultural imaginaries. This dynamic merits further investigation, particularly as platforms like TikTok increasingly mediate the relationship between subcultural production and mainstream visibility.

The artists examined in this thesis not only articulate individual expressions of non-binary identity but collectively contribute to what might be termed an emerging archive of sonic dissidence – a repository of techniques, aesthetics, and performative strategies that future artists might draw upon to articulate their own experiences of gender beyond the binary. This archive exists not only in the formal documentation of recordings,

videos, and social media posts, but also in the embodied knowledge transmitted through community participation, fan practices, and the affective experiences generated in physical and virtual gathering spaces. Documenting and analyzing these informal modes of knowledge transmission represents an important direction for future research.

Finally, while this study has focused primarily on Spanish contexts, comparative research examining similar phenomena in other linguistic and cultural settings would significantly enhance our understanding of how local contexts shape the articulation of gender dissidence through music. The distinctive ways in which Spanish artists incorporate references to national cultural traditions, historical traumas, and local musical forms into their work suggests that expressions of non-binary identity, while sharing certain international influences, nevertheless remain deeply embedded in specific cultural contexts. A broader comparative framework would help illuminate both the transnational aspects of these musical movements and their locally specific manifestations.

Limitations and reflections

It is important to acknowledge certain limitations of this research. Despite efforts to maintain methodological rigor, the autoethnographic approach inevitably introduces elements of researcher subjectivity that may influence interpretations. While I have attempted to balance personal experience with critical distance, my own positionality as a queer person who has participated in these scenes necessarily shapes my analytic perspective. Rather than viewing this as compromising objectivity, however, I consider this positioned knowledge as offering valuable insights that might remain inaccessible to researchers without similar lived experiences.

Additionally, the rapidly evolving nature of digital platforms presents methodological challenges for research in this area. During the course of this investigation, significant changes occurred in the digital landscape, including the rise of TikTok as a primary platform for music discovery and community formation, as well as shifts in algorithmic governance across various platforms. These transformations affected not only how audiences engaged with the artists studied, but potentially also how the artists themselves navigated their public personas and creative choices. Future research

might benefit from more systematic attention to these platform dynamics and their impact on cultural production.

While this study has emphasized the potentially liberatory aspects of hybrid music scenes for non-binary expression, it is also important to recognize their limitations. Access to these spaces – both physical and virtual – remains unevenly distributed along lines of class, ability, and geographical location. The cultural capital required to participate meaningfully in these scenes (including familiarity with their referential codes and technological prerequisites) may inadvertently reproduce certain exclusions even as they challenge others. A more comprehensive analysis of these dynamics would require additional research specifically focused on questions of access and participation.

In closing, this thesis ultimately argues for understanding hybrid music scenes not as utopian spaces free from the constraints of normative society, but as contested territories where new possibilities for identity, community, and expression are constantly negotiated, challenged, and reimagined. The significance of artists like Samantha Hudson, Luna Ki, and Putochinomaricón lies not in having arrived at definitive solutions to the challenges of non-binary representation, but in their ongoing commitment to experimentation, vulnerability, and creative resistance in the face of normative pressures. Their artistic projects remind us that identity is never a fixed destination but a process of becoming – one that unfolds across physical and digital spaces, through individual and collective practices, and in continuous dialogue with both historical legacies and emerging possibilities.

In conclusion, this research confirms my main hypothesis: contemporary hybrid music scenes (PC music and hyperpop) provide queer artists with spaces for experimentation where they can develop strategies of self-representation that transcend normative limitations. Through detailed analysis of Luna Ki, Samantha Hudson, and Putochinomaricón, I have demonstrated how these scenes facilitate negotiation between the physical and digital, human and technological, personal and political, allowing for the articulation of non-binary identities that challenge hegemonic gender frameworks. Their musical practices are not mere aesthetic exercises but rather spaces of identity experimentation where possible futures are rehearsed for bodies and experiences that do not fit into established categories. In a Spanish context marked by growing political tensions around dissident identities, these hybrid spaces emerge as territories of resistance

where queer voices not only survive but flourish, generating affective communities that transcend geographical and temporal limitations to imagine more habitable worlds for everyone. Thus, the value of these artistic expressions lies not only in their capacity to represent non-binary identities but in their potential to crack open what we considered possible, reminding us that other forms of existence are not just imaginable but are already being sung into being.

BIBLIOGRAPHY

- Ackermann, J. (2023). Hyperpop, maxicringe. *Audimat*, 18(1), 11–31.
- Ackermann, J. (2024). *Hyperpop: La pop au temps du capitalisme numérique*. Façonnage éditions.
- Aguilera, P. (2020). *Arte suburbano y poética millennial : el (anti)trap de C.Tangana, Kinder Malo y The Tyets* [MA dissertation].
- Aguilera, P. (2021, May 6). *Espacios digitales y costumbrismo millennial: una historia de ironía, memes y cultura trash - Cultural Resuena*. Cultural Resuena - Revista Digital Cultural. <https://www.culturalresuena.es/2021/05/espacios-digitales-y-costumbrismo-millennial-una-historia-de-ironia-memes-y-cultura-trash/>
- Aguilera, P. (2025). Rap al Caudillo Trend: TikTok's Queer Subversion of Spanish National Imagery. *Musicologica Austriaca*, 79–101. <https://doi.org/10.71045/musau.2025.si.22>
- Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. Edinburgh University Press.
- Alegre González, L. (2021). Más allá de la abyección aural. Hacia una escucha híbrida de la diferencia. In L. Alegre González & J. D. García (Eds.), *Sonido, escucha y poder*, 9–26. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Amazon Music. (2023, February 20). *Hyperpop en español | Escena - EP1 | Mini Doc | Amazon Music*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=qp1qAhvubx4>
- Aronja, S. (2016). *Infancia con creatividad de género Identidades no binarias, cuerpos transgresores y despatologización trans** [MA dissertation]. <https://doi.org/10.30827/digibug.43282>
- Auslander, P. (1999). *Liveness : performance in an mediatized culture*. Routledge.
- Auslander, P. (2006). *Performing glam rock : gender and theatricality in popular music*. The University of Michigan Press.
- Auslander, P. (2021). *In concert : performing musical persona*. University of Michigan Press.
- Bainbridge, J. G., & Norris, C. (2013). Posthuman drag: Understanding cosplay as social networking in a material culture. *Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific*, 32, 1-11.
- Bardají, J. (2021, June 18). *Samantha Hudson y La Prohibida vencen al "muermo" con su single ultracamp* – jenesaispop.com. Jenesaispop.com. <https://jenesaispop.com/2021/06/18/414778/samantha-hudson-y-la-prohibida-estrenan-disco-jet-lag/>
- Barthes, R. (2005) [1981]. *El Grano de la voz*. Siglo XXI Editores.
- Baym, N. K. (2010). *Personal Connections in the Digital Age*. Polity Press.
- Bermúdez, J. (2023). Performing Beyond the Platform : Experiencing Musicking on and Through YouTube, TikTok and Instagram. In H. Rogers, J. Freitas, & J. F. Porfirio (Eds.), *Remediating sound: repeatable culture, YouTube and music*. Bloomsbury Academic.
- Bermúdez, J. (2024). *Musicking TikTok*. Bloomsbury.

- Besora, M., & Bagunyà, B. (2018). *Trapologia. Això va d'actitud*. Ara Llibres.
- Birgy, P. (2021). From Post-Punk to PC Music: Subcultural Discourses and Practices in Two Underground Scenes (1979, 2015). *Revue Française de Civilisation Britannique, XXVI*(3). <https://doi.org/10.4000/rfcb.8240>.
- Boffone, T. (2021). *Renegades : digital dance cultures from Dubsmash to TikTok*. Oxford University Press.
- Boffone, T. (2022). *Tiktok cultures in the United States*. Routledge.
- Born, G., & Devine, K. (2015). Music Technology, Gender, and Class: Digitization, Educational and Social Change in Britain. *Twentieth-Century Music, 12*(02), 135–172. <https://doi.org/10.1017/s1478572215000018>
- Born, G., & Haworth, C. (2017). From Microsound to Vaporwave: Internet-Mediated Musics, Online Methods, and Genre. *Music and Letters, 98*(4), 601–647. <https://doi.org/10.1093/ml/gcx095>
- Bosma, H. (2003). Bodies of evidence, singing cyborgs and other gender issues in electrovocal music. *Organised Sound, 8*(1), 5–17. <https://doi.org/10.1017/s135577180300102x>
- Bosma, H. (2016). Gender and Technological Failures in Glitch Music. *Contemporary Music Review, 35*(1), 102–114. <https://doi.org/10.1080/07494467.2016.1176789>
- Brophy, J. E. (2010). Developing a corporeal cyberfeminism: beyond cyberutopia. *New Media & Society, 12*(6), 929–945. <https://doi.org/10.1177/1461444809350901>
- Bulut, S. (2019, December 20). *The history of PC Music, the most exhilarating record label of the 2010s*. Dazed. <https://www.dazedsdigital.com/music/article/47273/1/pc-music-a-g-cook-history-end-of-decade-2010s-retrospective>
- Butler, J. (1993). *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of “Sex.”* Routledge.
- Butler, J. (1999) [1990]. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Butler, J. (2024). *¿Quién teme al género?* Ediciones Paidós.
- Caicedo Granados, A. (2023). El activismo performativo como consecuencia de la influencia del capitalismo en el carácter del individuo moderno, una aproximación teórica. *Sociológica, 39*(107), 235–268.
- Castro, E. (2019). *El trap. Filosofía millennial para la crisis en España*. Errata Naturae.
- Ceballos, A. (2005). Teoría rarita. In D. Córdoba, J. Sáez, & P. Vidarte (Eds.), *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Egales.
- Centeno Ortiz, A. (2014). Simbolismes i aliances per a una revolta dels cossos. *Educació Social. Revista d'Intervenció Socioeducativa, 58*, 101–118.
- Cervi, L. (2021). Tik Tok and Generation Z. *Theatre, Dance and Performance Training, 12*(2), 198–204. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19443927.2021.1915617>
- Charlotte Perkins Gilman. (1910) [1903]. *The home, its work and influence*. The Charlton.
- Christiana, A. (2021). Hyperpop: How Streaming Services Create and Control Genre Through Curation. *Hamilton Digital Commons*.

- Connor, S. (2000). *Dumbstruck - A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford University Press.
- Cook, M., Mills, R., Trumbach, R., & Cocks, H. G. (2007). *A Gay History of Britain*. Praeger.
- Córdoba, D. (2005). Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad. In D. Córdoba, J. Sáez, & P. Vidarte (Eds.), *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas trans, mestizas*, 21–63. Egales.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, 140(1), 139–167.
- Cvetkovich, A. (2018). *Un Archivo de Sentimientos: Trauma, Sexualidad y Culturas Públicas Lesbianas*. Bellaterra edicions.
- Dandridge-Lemco, B. (2020, November 10). How Hyperpop, a Small Spotify Playlist, Grew Into a Big Deal. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2020/11/10/arts/music/hyperpop-spotify.html>
- Dazed. (2022, January 28). *Goodbye hyperpop: the rise and fall of the internet's most hated “genre.”* Dazed. <https://www.dazeddigital.com/music/article/55293/1/the-rise-and-fall-of-hyperpop-the-internets-most-confusing-music-genre>
- De Certeau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life* (S. Rendall, Trans.). University of California Press.
- Denisova, A. (2016). *Political Memes as Tools of Dissent and Alternative Digital Activism in the Russian-language Twitter* [PhD thesis].
- Dickinson, K. (2011). “Believe”? Vocoders, digitalised female identity and camp. In S. Hawkins (Ed.), *Pop music and easy listening*. Routledge.
- Duggan, L. (2002). The new homonormativity: The sexual politics of neoliberalism. *Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics*, 10, 175–194.
- Duval, E. (2021). *Después de lo trans. Sexo y género entre la izquierda y lo identitario*. La Caja Books.
- Ehrenreich, B., & English, D. (1981) [1973]. *Brujas, parteras y enfermeras*. La Sal.
- Eidsheim, N. S. (2019). *The race of sound : listening, timbre and vocality in African American music*. Duke University Press.
- El Sentido De La Birra con Ricardo Moya. (2021, November 11). *Samantha Hudson: Dulce y Bautizada | ESDLB con Ricardo Moya #220*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Jw_UkxIEbd8
- Elefant Records. (2021). *PUTOCHINOMARICON “DM” Single Digital y Video*. Elefant Records. <https://elefant.com/grupos/putochinomaricon/noticia/1207/putochinomaricon-dm-single-digital-y-video>
- Esparza, C. (2025, January 22). *Sobre el activismo performático en redes*. Pikara Magazine. <https://www.pikaramagazine.com/2025/01/sobre-el-activismo-performatico-en-redes/>
- Euforia FTA. (2021, July 10). *Samantha Hudson: “Que una travesti estridente se posicione a favor del proletariado le resulta dispar a muchos sectores*

- reaccionarios de la izquierda” - Euforia. Euforia.*
<https://euforia.org.es/samantha-hudson-que-una-travesti-estridente-se-posiciona-a-favor-del-proletariado-le-resulta-dispar-a-muchos-sectores-reaccionarios-de-la-izquierda/>
- F. Jarman-Ivens. (2011). *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*. Palgrave Macmillan.
- Federici, S. (2010) [2004]. *Caliban y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de sueños.
- Fernández Odira, M. (2021, June 18). *Samantha Hudson y su nuevo single Disco Jet Lag con La Prohibida*. Neo2 Magazine. <https://www.neo2.com/samantha-hudson-la-prohibida/>
- Fisher, M. (2009). *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Zero Books.
- Fraser, N. (1990). Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. *Social Text*, 25(25/26), 56–80. <https://doi.org/10.2307/466240>
- Frith, S. (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Hardvard University Press.
- Frith, S., & McRobbie, A. (1990). Rock and sexuality. In S. Frith & A. Goodwin (Eds.), *On Record*. Routledge.
- Gallardo Nieto, E. M., & Espinosa Spínola, M. (2021). Sobre la imposición del sistema de género y la transfobia: historias de niñxs creativxs con el género y jóvenes trans*. *OBETS. Revista de Ciencias Sociales*, 16(1).
- García Manso, A. (2016). ¿Normas y géneros?: performatividad en Judith Butler y la teoría ciberfeminista. *Revista Latina de Sociología*, 6(2), 63–102.
- García Manso, A., & Silva, A. (2016). ¿Normas y géneros?: performatividad en Judith Butler y la teoría ciberfeminista. *Revista Latina de Sociología*, 6(2), 63–102.
- Gerehou, M. (2021). *Qué hace un negro como tú en un sitio como este*. Ediciones Península.
- Ginesi, G. (2013). ¡Baila toda la noche! Fragments of Electronic Dance Music. In S. Martínez García & H. Fouce (Eds.), *Made in Spain. Studies in Popular Music*, 135–143. Routledge.
- Goding-Doty, C. (2020). Beyond the Pale Blog: Tumblr Pink and the Aesthetics of White Anxiety. In A. McCracken, A. Cho, L. Stein, & I. Neil Hoch (Eds.), *A tumblr book. Platform and cultures*, 344–354. University of Michigan Press.
- Goikoetxea, I. (2022). *Performance y Activismo a Través Del Videoclip de “Por España” (2021) de Samantha Hudson* [BA dissertation].
- González Martínez, L. (2025). *Género e identidad en la música popular urbana en España: el rock indie* [PhD thesis].
- Green, L. (1997). *Music, gender, education*. Cambridge University Press.
- Greenberg, C. (1939). Avantgarde and Kitsch. *Harrison & Wood (Eds.): Art in Theory, 1990*.
- Halberstam, J. (1998). *Female Masculinity*. Duke University Press.

- Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Bodies*. New York University Press.
- Halberstam, J. (2011). *The queer art of failure*. Duke University Press.
- Hamad, R. (2020). *White Tears Brown Scars*. Trapeze.
- Hansen, K. A., & Gamble, S. (2021). Saturation Season: Inclusivity, Queerness, and Esthetics in the New Media Practices of Brockhampton. *Popular Music and Society*, 45(1), 1–18. <https://doi.org/10.1080/03007766.2021.1984019>
- Haraway, D. (1991). “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism en the Late Twentieth Century,” en Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature, New York, Routledge. In *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, 149–181. Routledge.
- Hawkins, S., & Nielsen, N. (2020b). Gaahl–Monster or Postmodern Prometheus? Masculinity, Class, and Norwegian Black Metal. In *The Bloomsbury handbook of popular music and social class*, 185–204. Bloomsbury.
- Hermanus, O., Cossen, F., & Winckler, A. (2024). *Mary & George*. Sky Studios Limited.
- Herrera, S. (2023, June 21). *El síndrome de salvador o salvadora blanca*. Volcánicas. <https://volcanicas.com/el-sindrome-de-salvador-o-salvadora-blanca/>
- Herrman, J. (2019, March 10). How TikTok Is Rewriting the World. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2019/03/10/style/what-is-tik-tok.html>
- Hesmondhalgh, D. (2019). *The Cultural Industries* (4th ed.). Sage Publications Ltd.
- Hine, C. (2015). *Ethnography for the Internet : embedded, embodied and everyday*. Bloomsbury.
- Iborra, Y. S. (2020, May 6). “Le dije al coproductor que quería sonar a NSYNC y pensó que le tomaba el pelo.” MondoSonoro. <https://www.mondosonoro.com/entrevistas/putochinomaricon/>
- Isaias Wannabe. (2024, September 23). *Analizando LITURGIA: los SECRETOS del nuevo video de Samantha Hudson*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xFJ2SCTxnZU>
- Jarman-Ivens, F. (2011). *Queer Voices: Technologies, vocalities, and the musical flaw*. Springer.
- Jenkins, T. (2016). *Keeping their marbles : how the treasures of the past ended up in museums ... and why they should stay there*. Oxford University Press.
- Jones, A. (1998). *Body Art. Performing the Subject*. University of Minnesota Press.
- Jordán González, L. (2022a). Agudeza y desconcierto en la voz de Chinoy. *Resonancias: Revista de Investigación Musical*, 26(51), 147–169. <https://doi.org/10.7764/res.2022.51.7>
- Kearney, M. (2023, June 19). *Nostalgia in trends: The 2014 Tumblr aesthetic has returned*. The Stony Brook Press. <https://sbpress.com/2023/06/nostalgia-in-trends-the-2014-tumblr-aesthetic-hasreturned/>
- Khosravian, L. (2021). What Has Changed in the Music Industry: From Traditional to Digitalization of Music and Platform Capitalisation Spotify Vs. TikTok [BA dissertation]. In American University of Armenia Yerevan, Armenia.

- Kornhaber, S. (2021, February 17). Noisy, Ugly, and Addictive. *The Atlantic*.
<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2021/03/hyperpop/617795/>
- Kreling, R., Meier, A., & Reinecke, L. (2022). Feeling Authentic on Social Media: Subjective Authenticity Across Instagram Stories and Posts. *Social Media + Society*, 8(1), 205630512210862.
- Leslie, F. (2021) [1993]. *Stone Butch Blues* (J. del Río & L. Martínez, Trans.). Antipersona.
- Levenson, J. (2022, February 1). *How the art of PC Music revolutionised a visual world for pop music and beyond*. Www.itsnicethat.com.
<https://www.itsnicethat.com/features/pc-music-graphic-design-010222>
- Lipovetsky, G. (2015) [1983]. *La era del vacío : ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama.
- Livingston, J. (Director). (1990). *Paris is burning*.
- Locke, J. (1986). *Ensayo sobre el entendimiento humano* (Rodríguez ArandaL., Trans.). Barcelona Orbis D.L.
- Loke, E. (2016). To be or not to be the queerest of them all: Investigating the freedom of gender performativity within the queer space of cosplay/cross play. *Gender Studies*, 16, 17.
- López Casilla, T., & Martínez García, S. (Eds.). (2025). *Resistencias musicales. Ensayos sobre memoria, raza, vulnerabilidad y prácticas queer*. Universidad de Jaén.
- López Castilla, T. (2015). *Música electrónica y cultura de club: un estudio postfeminista de la escena española* [PhD thesis].
- López Castilla, T. (2022). El silbido musical como espacio queer. *Anuario Musical*, 77, 209–223.
- López Castilla, T. (2023). Por Ciento “Nido,” Por Ciento “Ruido”: Disidencias de Género En La Música Electrónica de España y Latam. In C. Sánchez Olmos (Ed.), *REBEL GRRRLS!!! Desigualdad de Género, Discursos, Disidencias y Activismo Feminista En La Música Popular*, 259–282. Gedisa.
- López Gómez, I., & Platero, L. (2018). ¡Faltan palabras! Las personas no binarias en el Estado español. *Ex Aequo - Revista Da Associação Portuguesa de Estudos Sobre as Mulheres*, 38.
- Lorber, J. (1994). *Paradoxes of gender*. Yale University Press.
- LOS40. (2022, May 30). *Entrevista a LUNA KI: el mensaje sanador de CL34N + la maldad de la industria + LOLA ÍNDIGO* | LOS40. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=FM71x2ZdUNw>
- LOS40. (2024, February 18). *Entrevista a BAD GYAL: los entresijos de LA JOIA + ANITTA + su amistad con QUEVEDO* | LOS40. YouTube.
- Loza, S. (2001). Sampling (hetero)sexuality: diva-ness and discipline in electronic dance music. *Popular Music*, 20(03), 349–357.
<https://doi.org/10.1017/s0261143001001544>
- LUNA KI. (2022, January 24). *Un mensaje desde 2034, LUNA KI #Autotune*. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=6mwL5E2vBTQ>

- Malbert Directos. (2022, January 25). *La VERDAD y las MENTIRAS del ABANDONO de LUNAKI en BENIDORM FEST | MALBERT DIRECTOS*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=O01zSxfjuPY>
- March, L. (2022). Wrap You Up in My Blue Hair": Vocaloid, Hyperpop, and Identity in "Ashnikko Feat. Hatsune Miku – Daisy 2.0." *Television & New Media*, 24(8), 1–17.
- Marcilhacy, D. (2014). La Hispanidad Bajo El Franquismo: El Americanismo al Servicio de Un Proyecto Nacionalista. In S. Michonneau & X. M. Núñez Seixas (Eds.), *Imaginarios y Representaciones de España Durante El Franquismo*, 73–102. Casa de Velázquez.
- Marinas, L. (2024). *Fucked Feminist Fans*. Dos Bigotes.
- Marks, L. U. (1998). Video haptics and erotics. *Screen*, 39(4), 331–348. <https://doi.org/10.1093/screen/39.4.331>
- Martín Guillén, I. (2022). *Queering the voice. Técnicas y tecnologías del compositor/performer* [PhD thesis].
- Martinez Garcia, S. (2022). Música popular urbana y feminismos: mirando a eurovisión con perspectiva De género. *CHISCHAY Revista de Investigación Musical*, 1(1), 25–39.
- Marwick, A., & boyd, danah. (2010). I Tweet Honestly, I Tweet Passionately: Twitter Users, Context Collapse, and the Imagined Audience. *New Media & Society*, 20, 1–20. <https://doi.org/10.1177/1461444810365313>
- Mateos Ponciano, J. (2024). Lenguaje y género no binarios. *MariCorners: Revista de Estudios Interdisciplinares LGTBIA+ Y Queer*, 1(1), 317–348.
- Matsuno, E., & Budge, S. L. (2017). Non-binary/Genderqueer Identities: a Critical Review of the Literature. *Current Sexual Health Reports*, 9(3), 116–120.
- Mayoko Ortega, E. (2020, February 18). *Afrofeminismos en el Estado español: Cartografiar la blanquitud, desplazar la centralidad*. Pikara Magazine. <https://www.pikaramagazine.com/2020/02/afrofeminismos-en-el-estado-espanol-cartografiar-la-blanquitud-desplazar-la-centralidad/>
- McClary, S. (1991). *Feminine Endings : Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press.
- McPherson, T. (2012). Why Are the Digital Humanities So White? or Thinking the Histories of Race and Computation. In M. K. Gold (Ed.), *Debates in the Digital Humanities*. University of Minnesota Press.
- McRoberts, S., Ma, H., Hall, A., & Yarosh, S. (2017). Share First, Save Later. *Proceedings of the 2017 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*.
- Medina Serrano, J. C., Papakyriakopoulos, O., & Hegelich, S. (2020). Dancing to the Partisan Beat: A First Analysis of Political Communication on TikTok. *12th ACM Conference on Web Science*, 257–266. <https://doi.org/10.1145/3394231.3397916>
- Messner, E. (2022). *The Queer Sounds of Tiktok* [MA dissertation].
- Meyer, M. (1994). *The Politics and poetics of camp*. Routledge.
- Montejo, M. (Director). (2022). *Lola Índigo. La Niña*. Prime Vídeo.

- Montgomery, W. (2024). Becoming Spectral. *TSQ Transgender Studies Quarterly*, 11(2), 370–384.
- Moyano, J. (Ed.). (2023). *Guia gramatical de llenguatge no-binari*. Raig verd.
- Muchitsch, V. (2024). Sad Girls on TikTok: Musical and Multimodal Participatory Practices as Affective Negotiations of Ordinary Feelings and Knowledges in Online Music Cultures. *Popular Music and Society*, 47(2), 1–17. <https://doi.org/10.1080/03007766.2024.2320589>
- Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications : Queers of Color and the Performance of Politics*. University Of Minnesota Press.
- Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopia: the Then and There of Queer Futurity*. New York University Press.
- Murawsky, S. (2023). The struggle with transnormativity: Non-binary identity work, embodiment desires, and experience with gender dysphoria. *Social Science & Medicine*, 327, 115953.
- Nakamura, L. (2009). Don't Hate the Player, Hate the Game: The Racialization of Labor in World of Warcraft. *Critical Studies in Media Communication*, 26(2), 128–144. <https://doi.org/10.1080/15295030902860252>
- Narváez Funes, I. Y. P. (2021). ¿Has probado la leche travesti? In L. Platero (Ed.), *(h)amor 6 trans*. Continta me tienes.
- Navarro, F. (2021, October 16). *Samantha Hudson, la “bujarra” que da caña al fascismo español*. El País. <https://elpais.com/cultura/2021-10-16/samantha-hudson-la-bujarra-que-da-cana-al-fascismo-espagnol.html>.
- Nešović, D. (2021, October 8). *Now You See Me: Visibility of the Lesbian Identity on TikTok* «INC Longform. Institute of Network Cultures. <https://networkcultures.org/longform/2021/10/08/now-you-see-me-visibility-of-the-lesbian-identity-on-tiktok/>
- Obenauer, V. (2024). *Performing Cyber Tenderness* [BA dissertation]. https://very.digitale-grafik.com/performingcybertenderness/PCT_PDF_v3.pdf
- Orner, E. (Director). (2024). *Brandy Hellville & The Cult of Fast Fashion* [Max].
- Palao, A. (2021, June 18). *Samantha Hudson, Putochinomaricón y La Prohibida se unen en “Disco Jet Lag”: así surgió la colaboración*. LOS40. https://los40.com/los40/2021/06/18/videoclips/1624016483_054243.html
- Pardo, T. (2020). Un tío sin polla hablando de follar. Sobre la potencia política del deseo y lo que una mirada trans puede aportar a la educación sexual. In L. Platero (Ed.), *(h)amor 6 trans*. Continta me tienes.
- Partlow, C., & Talarczyk, P. (2021). Absurdism and Generation Z Humor: the Effects of Absurdist Content on Perceived Humor Levels in Generation Z Students. *Journal of Student Research*, 10(4). <https://doi.org/10.47611/jsrhs.v10i4.2011>
- Pierce, A. (2022). The Rise of Bimbo TikTok Digital Sociality, Postfeminism and Disidentificatory Subjects. In T. Krijnen, P. G. Nixon, M. D. Ravenscroft, & C.M.

- Scarcelli (Eds.), *Identities and Intimacies on Social Media. Transnational Perspectives*, 201–215. Routledge.
- Pink, S., Horst, H. A., Postill, J., Hjorth, L., Lewis, T., & Tacchi, J. (2016). *Digital ethnography: Principles and practice*. Sage Publications.
- playz. (2021, February 10). *Ley trans: ¿Por qué está siendo objeto de debate?* | Gen Playz. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=DGNtKV9w6tU>
- Portero, A. (2020). Cuidados. Mi experiencia como mujer trans en a institucionalización del amor familiar. In L. Platero (Ed.), *(h)amor 6 trans*. Continta me tienes.
- Portero, A. S. (2023). *La mala costumbre*. Seix Barral.
- Preciado, P. B. (2008). *Testo Yonki*. Espasa.
- Preciado, P. B. (2020) [2000]. *Manifiesto contrasexual*. Anagrama.
- Preciado, P. B. (2020). *Yo soy el monstruo que os habla : informe para una academia de psicoanalistas*. Anagrama.
- Provenzano, C. (2019). Making Voices: The Gendering of Pitch Correction and The Auto-Tune Effect in Contemporary Pop Music. *Journal of Popular Music Studies*, 31(2), 63–84.
- Rancière, J. (2016). *Dissensus: on politics and aesthetics* (S. Corcoran, Trans.). Bloomsbury.
- Rich, A. (1996). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *DUODA: Estudis de La Diferència Sexual*, 10(10), 13–37.
- Rius, A., & Adrados, J. (2019). *Yo también leía la Superpop*. Libros cúpula.
- Rodari, Gi. (2017) [2014]. *Escola de fantasia. Reflexions sobre educació per a mestres, pares i nens* (B. Olid, Trans.). Blackie Books.
- Rodgers, T. (2010). *Pink noises : women on electronic music and sound*. Duke University Press.
- Rodríguez, A. (2024). *¡Eres tan travesti! Breve historia del transformismo en España*. Egales.
- Romero, E. (2021, February 15). *Dios bendiga el TONTIPOP: la revolución de la música alegre para días tristes - Vanidad*. Vanidad. <https://vanidad.es/dios-bendiga-el-tontipop-la-revolucion-de-la-musica-alegre-para-dias-tristes/>
- Rooney, S. (2021). *Beautiful World, Where Are You*. Farrar, Straus and Giroux.
- RTVE.es. (2023). ¿Por qué Luna Ki no pudo participar en el Benidorm Fest? RTVE.es. <https://www.rtve.es/television/20230104/por-luna-ki-no-participo-benidorm-fest/2412659.shtml>
- Rubin, G. (2011). *Deviations : a Gayle Rubin reader*. Duke University Press.
- Ruge, J. (2017, August 3). *PC Music: el sonido hiperproducido que se está tomando internet*. VICE. <https://www.vice.com/es/article/pc-music-sonido-hiperproducido-londres-producto-era-digital/>
- Saldremos Mejores. (2025a, January 23). *SALDREMOS DE LOS MAGNATES TECNOLÓGICOS* (4x19). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=t0HI1lpCE3U&list=PLIc2PgSkOXAiQuIuR1HPcKGTeCKWX3CgG&index=8>

- Saldremos Mejores. (2025b, April 24). *SALDREMOS TRANSINCLUYENTES | 4x32*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Ixqq35140iA>
- Salinas Ruiz, M. (2021). Subvertendo as fronteiras de gênero: gênero não binários. *Research, Society and Development*, 10(2), e51610212801.
- Sánchez Olmos, C. (2018). Formatos y sectores en el branded content musical: videoclip y moda, pop stars de la musicidad. *Revista Mediterránea de Comunicación: Mediterranean Journal of Communication*, 9(2), 305–319.
- Sangster, E. (2022, September 6). *Why Is the 2014 Tumblr Grunge Aesthetic Trending Again?* Harper's Bazaar Australia. <https://harpersbazaar.com.au/2014-tumblr-grunge-aesthetic/>
- Schneider, R. (2011). *Performing Remains*. Taylor & Francis.
- Schreiner, O. (2010) [1991]. *Woman and labour*. JPM Ediciones.
- Scolari, C. A. (2021). *Las leyes de la interfaz : diseño, ecología, evolución, tecnología*. Gedisa.
- Sherburne, P. (2014, September 17). *PC Music's Twisted Electronic Pop: A User's Manual*. @Pitchfork; Pitchfork. <https://pitchfork.com/thepitch/485-pc-musics-twisted-electronic-pop-a-users-manual/>
- Shifman, L. (2013). *Memes in digital Culture*. The MIT Press.
- Skjerseth, A. E. (2022). *Music's Visual Waves: Popular Music Technology and Audiovisual Aesthetics* [PhD thesis].
- Sontag, S. (1964). *Notes on “Camp.”* Penguin Books.
- Sterne, J. (2013). *MP3 : the meaning of a format*. Access And Diversity, Crane Library, University Of British Columbia.
- Stryker, S. (2020). General Editor's Introduction. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 7(2), 149–151. <https://doi.org/10.1215/23289252-8141970>
- Suárez-Álvarez, R., & García-Jiménez, A. (2021). Centennials en TikTok: tipología de vídeos. Análisis y comparativa España-Gran Bretaña por género, edad y nacionalidad. *Revista Latina de Comunicación Social*, 79(79), 1–22. <https://doi.org/10.4185/rlcs-2021-1503>
- Sundén, J. (2003). *Material virtualities : approaching online textual embodiment*. Peter Lang.
- Sundén, J. (2015). On trans-, glitch, and gender as machinery of failure. *First Monday*, 20(4). <https://doi.org/10.5210/fm.v20i4.5895>
- Tandon, S., Vikram Singh, N., & Tripathi, D. (2022). Like, Share and Comment: GenZ and Political Memes on Social Media. *Specialusis Ugdymas.*, 1(43), 2973.
- Ter. (2018a, July 6). *Manifiesto en Defensa del Millennial*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1VuOVAZ97R8>
- Ter. (2018b, September 25). *Un concepto que me ha cambiado la vida: la “PERFORMANCE.”* <https://www.youtube.com/watch?v=G9rIdj1lyJ4>
- Ter. (2019, July 2). *¿Por qué se usan cruces en el TRAP?* [Www.youtube.com.
https://www.youtube.com/watch?v=hTfyJEqlETQ](https://www.youtube.com/watch?v=hTfyJEqlETQ)

- TikTok. (2019, August 16). *Creating Content Just Got Easier with TikTok's Sounds for Business*. Tiktok.com; Newsroom. <https://newsroom.tiktok.com/en-us/creating-content-just-got-easier-with-tiktoks-sounds-for-business>.
- Tsai Tseng, C. (2019). *Arroz tres delicias. Sexo, raza t género*. Plan B.
- Umberto Eco, & Weaver, W. (1987). *Travel in hyperreality : essays*. London Pan In Association With Secker & Warburg.
- Vainikka, E., Noppari, E., & Seppänen, J. (2017). Exploring tactics of public intimacy on Instagram. *Participations*, 14(1), 108–128.
- Van Dijck, J. (2016). *La cultura de la conectividad* (H. Salas, Trans.). Siglo XXI Editores.
- VICE en Español. (2018, October 1). *Noisy Meets: Putochinomaricón*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=IUVK7HtzoJ8>
- Viñuela, E. (2018b). *Bitch she's Madonna. La reina del pop en la cultura contemporánea. Dos Bigotes*.
- Vito, C. (2019). *The Values of Independent Hip-Hop in the Post-Golden Era Hip-Hop's Rebels*. Cham Springer International Publishing.
- Vodafone yu. (2022, May 22). “EL PEOR ADIVINA LA CANCIÓN DE LA TEMPORADA” con LUNA KI. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Fs99FMfwqMs>
- Walser, R. (1993). *Running with the Devil : power, gender, and madness in heavy metal music*. Wesleyan University Press.
- Wark, M. (2023). *Raving*. Duke University Press.
- Weeks, J. (2016). *Coming out : LGBT politics in Britain from the nineteenth century to the present*. Quartet.
- Weston, K. (1991). *Families We Choose*. Columbia University Press.
- Whiteley, S., & Rycenga, J. (2006). *Queering the popular pitch*. Routledge.
- Wittig, M. (1977) [1973]. *El cuerpo lesbiano* (N. Pérez de Lara, Trans.).
- Wittig, M. (2006) [1992]. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (J. Sáez & P. Vidarte, Trans.). Egales.
- Woolf, V. (1931). *Professions for Women*. Literature Cambridge. <https://www.literaturecambridge.co.uk/news/professions-women>
- Wray, D. D. (2023, August 8). *Powering down: the story and legacy of PC Music*. Loud and Quiet. <https://www.loudandquiet.com/short/powering-down-the-story-and-legacy-of-pc-music/>
- Yang, Y. (2022). The art worlds of gender performance: cosplay, embodiment, and the collective accomplishment of gender. *The Journal of Chinese Sociology*, 9(1), 9.
- Zona Rainpod. (2025, February 14). *ETERNAMENTE INDIE con CHENTA | Que Nos Pellen Confesadas #7*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=P2G3xaUrRck&list=PLGxtXQt3RyNITuL7kBnx-iHso4ArbVDgf>

ANEXOS

ANEXO 1: Glosario

TATE (The AutoTune Effect): Efecto de distorsión vocal deliberadamente audible, a diferencia de la corrección sutil de afinación, utilizado como herramienta estética y política en la música contemporánea.

Choni: Término del argot español que describe una estética de los años 2000 asociada con jóvenes de clase trabajadora urbana, caracterizada por ropa ajustada de marca, accesorios llamativos y maquillaje marcado. Originalmente despectivo, ha sido reappropriado en contextos artísticos y queer como reivindicación de una feminidad popular que desafía códigos estéticos hegemónicos.

Cuenta verificada: Perfil en redes sociales que ha recibido una insignia o marca oficial (generalmente un símbolo de verificación azul) por parte de la plataforma, confirmando la autenticidad de la identidad del usuario, generalmente otorgada a figuras públicas, celebridades, marcas o creadores de contenido con gran seguimiento.

Seguidor/follower: Usuario que se suscribe al contenido publicado por otro perfil en redes sociales para recibir actualizaciones de sus publicaciones.

Feed: Sección principal de redes sociales donde aparece el contenido nuevo y actualizado de las cuentas que un usuario sigue, organizado generalmente por un algoritmo.

Stories/Historias: Formato de contenido temporal en redes sociales (especialmente Instagram, Facebook y WhatsApp) que desaparece después de 24 horas, permitiendo compartir momentos más informales o espontáneos.

Reels: Formato de vídeos cortos (generalmente de 15-60 segundos) en Instagram y Facebook, similar a TikTok, que permite edición, efectos visuales y uso de música.

Sonido/audio de TikTok: Pista de audio que puede reutilizarse por múltiples usuarios en sus propios vídeos de TikTok, permitiendo crear tendencias basadas en canciones, diálogos o efectos sonoros específicos.

Kawaii: Término japonés que denota una estética y sensibilidad cultural centrada en lo adorable, tierno y encantador. Surgido en la década de 1970, el concepto trasciende la

mera apreciación de lo ‘lindo’ para convertirse en un fenómeno sociocultural significativo que influye en el diseño, el comportamiento social y las expresiones artísticas contemporáneas japonesas y globales.

Lyric video: Vídeo musical que muestra la letra de una canción sincronizada con su audio, generalmente con diseño gráfico simple, usado frecuentemente como alternativa a videoclips completos.

Trend/tendencia: Tema, hashtag, sonido o formato de contenido que gana popularidad rápidamente en redes sociales, provocando que múltiples usuarios participen creando su propia versión.

Dance challenge: Reto viral, especialmente en TikTok, donde usuarios replican una coreografía específica con una canción particular, añadiendo a veces sus propias variaciones.

Gif: Formato de imagen digital animada de corta duración que se repite automáticamente, usado frecuentemente en redes sociales para expresar emociones o reacciones.

Hashtag: Palabra o frase precedida por el símbolo # que sirve para categorizar contenido en redes sociales y facilitar su búsqueda (ejemplo: #QueerTok).

Quote tweet/citar tweet: Función de Twitter (X) que permite compartir una publicación añadiendo un comentario propio, generando un nuevo tweet que contiene el original.

Hilo: Serie de tweets conectados publicados por un mismo usuario para desarrollar una idea que excede el límite de caracteres de un solo tweet.

Discord: Plataforma de comunicación digital que permite crear servidores (comunidades) con canales de texto y voz, muy utilizada en comunidades de videojuegos y escenas musicales alternativas.

Streaming: Transmisión digital en tiempo real de contenido audiovisual sin necesidad de descarga, aplicado tanto a plataformas musicales (Spotify) como a retransmisiones en directo (Twitch).

Live/directo: Transmisión en vivo a través de plataformas digitales donde creadores interactúan en tiempo real con su audiencia.

Playlist/lista de reproducción: Colección de canciones seleccionadas y ordenadas según criterios específicos (tema, artista, género, estado de ánimo) en plataformas de streaming musical.

For You Page (FYP)/Para Ti: Sección de TikTok donde el algoritmo muestra contenido personalizado basado en interacciones previas del usuario, crucial para la formación de comunidades como QueerTok.

Filtro: Efecto visual digital aplicable a fotos o videos en redes sociales que modifica la apariencia del contenido (colores, luces, formas o facciones).

Meme: Contenido digital (imagen, video, texto) de carácter humorístico que se propaga rápidamente en internet, frecuentemente modificado y adaptado en nuevos contextos.

Thread/hilo: Serie conectada de publicaciones en redes sociales que desarrollan un tema extenso en fragmentos secuenciales.

Viral: Contenido que se difunde rápida y masivamente en internet a través de compartidos y reproducciones.

Influencer: Creador de contenido con una audiencia significativa y capacidad de influir en las opiniones, tendencias o decisiones de compra de sus seguidores.

DM/mensaje directo: Función de comunicación privada entre usuarios en redes sociales.

Troleo/trolling: Comportamiento provocativo en internet con la intención de generar reacciones negativas o conflictos por diversión.

Sticker: Imagen o animación digital, generalmente con diseños expresivos, que se puede añadir a mensajes o historias en aplicaciones de mensajería y redes sociales.

Rebranding: Proceso de renovación de la imagen pública de una marca o persona, que en el caso de artistas musicales suele implicar cambios estéticos, sonoros y eliminación de contenido anterior en redes sociales.

Algorithmic curation/curación algorítmica: Proceso mediante el cual los algoritmos de plataformas digitales seleccionan y organizan el contenido que ve cada usuario basándose en sus interacciones previas.

Community guidelines/normas de la comunidad: Reglas establecidas por las plataformas digitales que determinan qué tipo de contenido está permitido y cuál puede ser censurado o eliminado.

Y2K: Estilo estético inspirado en los años 2000, que mezcla influencias tecnológicas, futuristas y de la cultura pop de la época. Caracterizado por colores metálicos, logomanía, ropa de corte urbano y referencias a la tecnología emergente, este look ha resurgido en la moda y la música contemporánea, especialmente visible en artistas como Bad Gyal.

Cyberself: Representación o extensión digital del yo que se crea y mantiene en entornos virtuales, desde avatares en videojuegos hasta perfiles en redes sociales.

Vaporwave: Género musical y movimiento estético surgido en internet que remezcla música comercial de los 80s y 90s, caracterizado visualmente por referencias a la tecnología retro y la estética virtual primitiva.

ANEXO 2: *Playlist*⁷³

Canciones citadas en orden de aparición.



Hannah Diamond (2020). “Attachment” (orig. 2015, *PC Music volume 1*), single.
https://www.youtube.com/watch?v=CCNipTc8KlQ&list=RDCCNipTc8KlQ&start_radio=1

5 Seconds of Summer (2014). “She looks so perfect”, *5 seconds of summer*.
<https://www.youtube.com/watch?v=X2BYmmTI04I>

Charli XCX (2020). “Claws”, *how I'm feeling now*.
https://www.youtube.com/watch?v=WAo8X-rIt8k&list=RDWAo8X-rIt8k&start_radio=1

Putochinomaricón (2018). “No tengo wifi”, *Corazón de cerdo con ginseng al vapor*.
https://www.youtube.com/watch?v=5EdShWkmInI&list=RD5EdShWkmInI&start_radio=1

Charli XCX (2016). “Vroom vroom”, *Vroom vroom*.
https://www.youtube.com/watch?v=qfAqtFuGjWM&list=RDqfAqtFuGjWM&start_radio=1

SOPHIE (2015). “Lemonade”, *PRODUCT*.
https://www.youtube.com/watch?v=qfAqtFuGjWM&list=RDqfAqtFuGjWM&start_radio=1

SOPHIE (2017). “It's okay to cry”, *Oil of every pearl's un-inside* [2018].
https://www.youtube.com/watch?v=m_S0qCeA-pc&list=RDm_S0qCeA-pc&start_radio=1

SOPHIE (2018). “Faceshopping”, *Oil of every pearl's un-inside*.
https://www.youtube.com/watch?v=es9-P1SOeHU&list=RDes9-P1SOeHU&start_radio=1

Cher (1998). “Believe”, *Believe*. https://www.youtube.com/watch?v=es9-P1SOeHU&list=RDes9-P1SOeHU&start_radio=1

QT (2015). “Hey QT”, single. <https://www.youtube.com/watch?v=1MQUleX1PeA>

⁷³ Esta *playlist* se presenta en dos formatos. Por una parte, aparece aquí a modo de discografía, recogiendo las canciones citadas a lo largo del texto y ofreciendo enlaces directos a YouTube, donde se puede consultar el material audiovisual compartido por los artistas. Por otra, se ofrece un código QR que, al escanearlo con un dispositivo móvil, abre automáticamente una lista de reproducción con las mismas canciones. La intención de esta última es acompañar la lectura a través de un flujo musical continuo e independiente que sirva de banda sonora a esta tesis.

Rakky Ripper (2019). “Thai food”, *Neptune diamond* [videoclip 2020].
<https://www.youtube.com/watch?v=87eplA-xf6M>

Caroline Polacheck (2022). “Sunset”, *Desire, I want to turn into you* [2023].
https://www.youtube.com/watch?v=-YBP-D6vQIA&list=RD-YBP-D6vQIA&start_radio=1

María Escarmiento (2022). “Puedes contar conmigo”, single.
https://www.youtube.com/watch?v=-YBP-D6vQIA&list=RD-YBP-D6vQIA&start_radio=1

Samantha Hudson (2021). “Por España”, *Liquidación total*.
<https://www.youtube.com/watch?v=Amx9AXllumY>

Luna Ki (2022). “Toke Manga”, *CL34N*.
<https://www.youtube.com/watch?v=Amx9AXllumY>

Luna Ki (2022). “Dispara”, *CL34N*. <https://www.youtube.com/watch?v=9T9t18hw5KE>

Luna Ki (2022). “Tu tumba (raw)”, *CL34N*.
<https://www.youtube.com/watch?v=9T9t18hw5KE>

Putochinomaricón (2018). “El test de la *Bravo* y la *Superpop*”, *Corazón de cerdo con ginseng al vapor*. <https://www.youtube.com/watch?v=jAAvgQalD9c>

Putochinomaricón (2022). “DM”, *JÁJÁ ÉQUÍSDÉ* (*Distopía aburrida*).
<https://www.youtube.com/watch?v=jAAvgQalD9c>

Luna Ki (2021). “Voy a morir”, *CLE34N*.
<https://www.youtube.com/watch?v=jAAvgQalD9c>

Putochinomaricón (2018). “Gente de mierda”, *Corazón de cerdo con ginseng al vapor*.
<https://www.youtube.com/watch?v=NPRnCZYQ-3Y>

Putochinomaricón (2018). “Tú no eres activista”, *Corazón de cerdo con ginseng al vapor*.
<https://www.youtube.com/watch?v=eiOm9koYo6w>

Samantha Hudson (2021). “Demasiado coño”, *Liquidación total*.
<https://www.youtube.com/watch?v=RCies3kC1VU>

Putochinomaricón, dádá (2023). “Pero”, *Pasadas de moda*.
<https://www.youtube.com/watch?v=f-7c4wyhV-4>

Samantha Hudson (2021). “Dulce y bautizada”, *Liquidación total*.
<https://www.youtube.com/watch?v=XJIn8s5l2Tg>

Putochinomaricón (2022). “Chique de internet”, *JÁJÁ ÉQUÍSDÉ* (*Distopía aburrida*).
<https://www.youtube.com/watch?v=GL6hkPRbtvw>

Samantha Hudson, Zahara (2024). “Liturgia”, Single.
<https://www.youtube.com/watch?v=KPjLb9X8hQ0>

Putochinomaricón (2022). “Adulto incomprendido”, *JÁJÁ ÉQUÍSDÉ (Distopía aburrida)*. <https://www.youtube.com/watch?v=bVOnSfDcNmg>

Samantha Hudson, La Prohibida (2021). “Disco jet lag”, *Liquidación total*. https://www.youtube.com/watch?v=KQq6aLZlf_Y

Luna Ki (2019). “Septiembre”, *Unknown*, 2034. <https://www.youtube.com/watch?v=O3PFNCbIQk8>

Samantha Hudson, La Dani (2021). “Perra”, *Liquidación total*. <https://www.youtube.com/watch?v=IyMXeFLpoSw>

Luna Ki (2022). “Putón”, *CL34N*. <https://www.youtube.com/watch?v=XTxfBx2gLt4>