

Universitat Autònoma de Barcelona

Facultat de Filosofia i Lletres Departament d'Art i Musicologia



Full Lace & Tuck

Identitats trans no-binàries en la música de Samantha
Hudson

Treball de Fi de Grau presentat per

Laura Jiménez Boix

Tutor/s

Anna Andreu Prats

Bellaterra, Juny 2025

Índex

<i>Introducció</i>	3
<i>Estructura</i>	3
<i>Justificació</i>	4
<i>Estat de la qüestió</i>	5
<i>Metodologia</i>	6
<i>Marc teòric</i>	7
Música queer	8
Performativitat de gènere.....	9
Binarisme de gènere.....	10
Identitats trans no-binàries	10
Disfòria de gènere.....	10
<i>Doll</i>	11
<i>Cos del treball</i>	13
Samantha Hudson: Música para Muñecas	13
Anàlisi videoclip Full Lace and Tuck	17
Seccions videoclip.....	19
<i>Conclusió</i>	23
<i>Bibliografia</i>	24

Introducció

Aquesta recerca es centrarà en l'estudi de les "*Identitats trans no-binàries dins l'àmbit musical*", a través del estudi de la artista Samantha Hudson. A través de l'anàlisi dels seu àlbum *Música para muñecas* (2025), així com un anàlisi del videoclip de la seva col·laboració amb Villano Antillano del tema "*Full Lace y Tuck*" (2025), es proposa examinar com les seves propostes artístiques construeixen, performen i qüestionen les categories de gènere des d'una òptica dissident.

Estructura

Aquest treball s'estructura en sis seccions diferenciades. La primera és la introducció, on s'expliquen els motius i la justificació de la investigació i es plantegen els objectius i les hipòtesis. Seguidament, hi ha l'estat de la qüestió, on es mostren investigacions, articles i llibres que tracten sobre el mateix tema, així com literatura que serà necessària per redactar el marc teòric. La tercera secció és el marc metodològic, on es relaten detalladament tots els passos que s'han seguit per dur a terme la recerca.

La següent secció és el marc teòric en el que s'exposen i discuteixen els conceptes: *queer* i teoria *queer*, performativitat de gènere, binarisme de gènere, identitats trans no-binàries, *doll* i la disfòria de gènere, ja que la investigació s'inscriu dins dels estudis *queer*, transfeministes i d'estudis de gènere i serà necessari tindre coneixement de conceptes que provenen del panorama *queer* per entendre l'anàlisi que es realitza. La cinquena secció és el cos del treball, on s'analitzen el videoclip *Full Lace and Tuck* i la lletra de la cançó *Disforia*, i es posa en relació amb els conceptes exposats en el marc teòric. Alhora, també es presenten les artistes implicades en la cançó, Samantha Hudson i Villano Antillano

Finalment, hi ha la secció de conclusions, on es mostren els resultats generals de l'estudi i es relacionen directament amb les hipòtesis i els objectius plantejats a l'inici de la investigació. A més a més, també hi ha l'apartat d'annexos on es podran trobar les lletres de les cançons *Disforia* (de Samantha Hudson) i *Full Lace and Tuck* (de Samantha Hudson i Villano Antillano).

Justificació

L'estudi de Samantha Hudson i de la seva obra musical des d'una perspectiva musicològica resulta imprescindible per a la comprensió de les noves dinàmiques identitàries i estètiques en la música popular contemporània de l'Estat espanyol. Hudson no només irromp com a artista, sinó que esdevé un agent disruptiu que qüestiona les estructures normatives de gènere, sexualitat i la indústria musical en sí. La seva proposta escènica, musical i performativa derrueix els límits del sistema binari de gènere i reclama un anàlisi que transcendeixi la seva descripció estilística per abordar la seva capacitat d'agitació social i cultural.

Aquest treball vol contribuir a omplir el buit existent en la musicologia hispànica en quan al estudi de les identitats trans no-binàries i el marc musical, que sovint són invisibilitzades tant en la programació com en la recerca acadèmica. En aquest sentit, Hudson esdevé una figura clau per entendre com els cossos dissidents esdevenen espais sonor i performatius de resistència, ja que la seva obra permet analitzar com la música pot ser una eina d'autoafirmació i construcció identitària.

L'abordatge musicològic d'aquesta recerca no es limita a l'anàlisi musical forma, sinó que es desplega gràcies a els estudis de gènere i les teories *queer* i transfeministes. Aquest enfocament permet entendre la música de Samantha Hudson com una pràctica cultural situada que posa en tensió les jerarquies de gènere i els dispositius de control cisheteronormatius.

Estudiar a Samantha Hudson ofereix la oportunitat de visibilitzar els processos de marginalització dins la mateixa indústria musical i, d'aquesta manera posar en relleu la necessitat de polítiques culturals que garanteixin una presència real de les artistes trans i no-binàries en espais visibles.

L'ús del terme *identitats trans no-binàries* al llarg d'aquest treball respon a una voluntat explícita de reconeixement i visibilització, i no pas a una intenció de categorització o separació. No parteixo d'una mirada externa o objectivadora, sinó des d'un lloc de complicitat, d'admiració, d'afinitat política i estètica amb les artistes que protagonitzen aquesta recerca, i a través els seus codis, gèneres musicals i *performativitat*, no són analitzades com a representants d'una alteritat, sinó persones que habiten el gènere des

de la dissidència i que fan de la música una eina per qüestionar, exagerar, subvertir o destruir la norma.

No utilitzo el terme *trans* per fixar una diferència essencial, sinó per posar en valor unes trajectòries vitals, creatives i socials que han estat expulsades de la història de la música. Aquest terme vol ser una eina de visibilització i no una frontera. En reconèixer-les com a subjectes trans o no-binàries, no pretenc definir la seva identitat ni reduir-les a ella, sinó escoltar com aquesta dissidència de gènere es tradueix, es viu i es transforma a través del so, de la veu i de l'escenari.

Aquest treball no busca parlar “sobre” les artistes, sinó parlar *amb* elles. Dones trans, persones no-binàries, cossos dissidents no com una alteritat, sinó com presències senceres i complexes que fan de la música un espai de resistència, de festa, de denúncia i d'existència.

Al tractar-se d'un treball de final de grau, no s'ampliarà extensament el contingut de la investigació a l'espera de continuar en un futur a través d'un treball de final de màster.

Estat de la qüestió

El material d'estudi es tracta d'un material sonor novíssim, publicat el darrer 23 de Maig d'enguany, per tant, la obtenció de dades que representen el contingut de forma fidedigna són les nombroses entrevistes publicades a medis de comunicació com ara Youtube o Instagram o la revista Vogue.

Actualment hi ha investigacions de Samantha Hudson com les de Pau Aguilera *Rap al Caudillo Trend: Tiktok's Queer Subversion of the Spanish National Imagery* (2023), i *Performance y activismo a través del Videoclip de «por España»* (2021) de Samantha hudson de Ion Goikoetxea Garcia, han estudiat la figura de Samantha Hudson a través del anàlisi d'un dels seus temes més famosos *Por España* (2021). Aguilera explora com la comunitat *queer* de TikTok (QueerTok) s'apropia d'aquesta cançó satírica per expressar el seu activisme i la seva resiliència davant del augment de l'extrema dret i les violències LGTBIfòbiques al Estat espanyol, a través d'un article que examina l'impacte de la cultura de la cançó i la tendència com a forma d'humor de la Generació Z i com els usuaris

reinterpreten símbols tradicionals per reivindicar un espai d'inclusió. Per altra banda, Goikoetxea es centra en el anàlisi del videoclip de la cançó, investigant com Samantha, a través de la *performance* i l'activisme construeix un discurs polític. S'examina la seva identitat artística i personal, així com els recursos estètics i sonors dels quals Samantha fa ús per crítica la ultradreta espanyola i reivindicar un espai per a les identitats marginalitzades.

Metodologia

Aquest treball adopta un enfocament qualitatiu basat en l'anàlisi de continguts de discursos culturals, amb l'objectiu d'explorar com es construeixen i es visibilitzen les identitats trans no-binàries en l'àmbit musical contemporani.

La figura de Samantha Hudson és el tema central de la recerca, ja que la seva rellevància dins del panorama espanyol ha contribuït explícitament a la visibilització de les identitats dissidents.

Per abordar aquesta recerca, s'han utilitzat principalment tres eines metodològiques que a través de la seva combinació permeten una aproximació interdisciplinària que posa en diàleg la teoria amb la pràctica cultural i artística.

- L'anàlisi de bibliografia especialitzada en estudis de gènere, teoria queer i musicologia crítica amb autores com Annamarie Jagose (1996), Judith Butler (1990), Lorenzo Bernini (2018), McKenzie Wark (2023), Abigail Romano (2024), LJ Müller (2022).
- L'anàlisi de contingut de diverses entrevistes a Samantha Hudson (n. 1999) disponibles públicament a la plataforma Youtube publicades al 2025
- Breu anàlisi musical i discursiu de l'àlbum *Música para muñecas* (2025) de Samantha Hudson.
- L'anàlisi visual i discursiva del videoclip *Full Lace and Tuck* (2025) de la mateixa artista en col·laboració amb Villano Antillano, per la seva càrrega simbòlica i estètica vinculada amb la transgressió de gènere.

S'han de tenir en compte les limitacions de la investigació, ja que es basa exclusivament en fonts accessibles al públic i no ha inclòs entrevistes directes a Samantha Hudson ni cap treball de camp amb el públic receptor. Per tant, les conclusions se centren en l'anàlisi discursiva i estètic, sense incorporar la percepció social ni dades quantitatives sobre la recepció o impacte de la seva obra.

Marc teòric

Aquesta investigació musicològica s'inscriu dins dels estudis queer, transfeministes i dels estudis de gènere, al mateix que estudis musicològics crítics sobre les corporalitats queer i el sexisme en el so.

Lorenzo Bernini a "*Las Teorias Queer*" (2018), exposa que, originalment el mot *queer* era un epítet despectiu en anglès per referir-se a minories sexuals al segle XVIII, derivat d'un adjectiu germànic que significava "transversal", "diagonal" o "oblic" i que a l'hora també provenia del verb llatí "torçar" o "doblegar", és a dir, l'oposat de *straight*, que es tradueix en "del dret" o "recte". Als anys 80-90 del segle XX, la comunitat LGTBQ+ va reapropiar-se d'aquells mots que estigmatitzen a les minories sexuals i amb *queer* n'era un d'ells¹, com un acte polític identitari.

"*Queer*" és el que en anglès es coneix com *umbrella term*² i agrupa a les identitats dissidents lesbianes, gais, bisexuals, transsexuals, intersexe, no binàries i d'altres persones i col·lectius que no s'identifiquen amb l'heteronormativitat, un concepte que s'explicarà més endavant. La identitat *queer* sobretot, és una identitat fluida; rebutja les etiquetes tancades i implica una actitud conscientment dissident, i és important ressaltar que no tothom que forma part de la comunitat LGTBQ+ s'hi considera o fa ús del terme.

¹ Queer Nation (Nova York 1990)

² Terme utilitzat per acollir un ampli nombre de funcions o elements que pertanyen a una sola categoria comuna.

Les teories queer són aquelles eines acadèmiques per interrogar els dispositius de poder³ i els discursos normatius cisgènere⁴ heterossexuals i patriarcals, i es basen en una sèrie d'arguments de diverses disciplines, com ara la filosofia, els feminismes de la segona onada i postmoderns, i els estudis lèsbics i gais. De les nombroses teoritzacions del concepte de teories *queer*, la de Annamarie Jagose en el seu llibre *Queer Theory: An Introduction*, (1996), és la més adient per emprar en aquesta investigació com a eix central d'articulació, ja que, Jagose defineix “queer” no només com una identitat sexual o de gènere, sinó també un posicionament polític i epistemològic. Queer com una estratègia que desestabilitza les categories normatives binàries – home/dona o heterosexual/homossexual – i el que mostra és que d'entre aquests extrems binaris, hi ha un ventall d'identitats infinit d'identitats.

Música queer

Una de les primeres preguntes que proposa aquesta investigació és el efecte que té el *queer* en el fet musical i, quins són els efectes que produeix a la comunitat queer.

Eloy V. Palazón a *Terremotos Musicales* (2020) dona una definició del que és la música *queer*: “*La música queer seria tota aquella que des-estructura els elements sintàctics que històricament han configurat la música, és a dir, com una intervenció en l'objecte artístic*”. (Palazón, 2020, pàgs. 40-41). Aquesta música trenca les regles o estructures estipulades sobre el que ha de ser la música, per exemple, els ritmes regulars, les harmonies tonals i les formes cadencial previsible, es a dir, una subversió formal que qüestiona l'ordre musical. Aquesta música no només afecta a la composició musical, sinó també a la manera en com ens relacionem amb el so. “*Malgrat això, aquesta definició es queda curta si volem entendre a totes les ramificacions que connecten el queer amb les arts del so. Des d'una perspectiva més àmplia, la música queer pretén desidentificar al subjecte de les dimensions sonores i auditives (d'escolta), que normalment estructuren el discurs musical.*”, es dir, la música queer pot dissoldre la manera en com reconeixem i, ens reconeixem dins l'escolta. *Hearing the Sexism: Gender in Popular Music's Sound*

³ *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*. Michel Foucault (Madrid, 2024)

⁴ Persones les quals la seva identitat de gènere i sexe assignat al néixer són coincidents.

(2022) explora les representacions de sexisme i el gènere en el so de la música popular des d'una perspectiva feminista on s'hi examinen les convencions musicals i les tècniques vocals que creen "cossos" sonors que reforcen o desafien les nocions normatives de masculinitat i feminitat a través del rastreig de veus contra-hegemòniques.

Performativitat de gènere

Segons Judith Butler (1990), constitueix una crítica a la idea essencialista que les identitats de gènere són inalterables i troben el seu fonament en una heterosexualitat normativa i obligatòria i exposa que el gènere no és una essència immutable arrelada en la natura o en el cos, sinó que és un constructe cultural i històric.

Butler argumenta que el gènere no és una interpretació cultural d'un sexe preexistent, sinó que el sexe mateix és una categoria amb gènere i un producte de les normes de gènere, és a dir, un constructe històric i cultural. No es pot afirmar que els cossos tinguin una existència significativa abans de la «marca» del gènere. La noció que una persona neix amb un sexe és una ficció que serveix a propòsits polítics i socials, especialment a la sexualitat reproductiva.

El gènere es constitueix a través de la "performativitat", que no és un acte únic o una elecció voluntària, sinó una repetició i un ritual de gestos, moviments i estils corporals que aconsegueixen el seu efecte a través de la seva naturalització en el context d'un cos. Aquesta repetició d'actes dona la il·lusió d'una essència o una identitat de gènere «interior» o «substantiva» que no existeix realment. En altres paraules, *"no existe una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se construye performativamente por las mismas «expresiones» que, al parecer, son resultado de ésta"*. (Butler, 2006, pág. 35)

L'heterosexualitat obligatòria o *heteronormativitat*, no només pressuposa una relació causal entre sexe, gènere i desig, sinó que també exigeix una oposició entre «masculí» i «femení», definint-los per la seva atracció mútua, per tant, Butler sosté que les categories «home» i «dona» són categories polítiques i no fets naturals.

Binarisme de gènere

La construcció de les normes de gènere i sexualitat es basen en un sistema de classificació binari que, tot i ser perfecte i contradictori, s'ha imposat en la nostra comprensió de la sexualitat. Aquest sistema de classificació es redueix a només a dues categories antagòniques, masculí i femení. Això comporta que el sexe es defineixi pel cos sexual, és a dir, a través de determinats caràcters físics i biològics que distingeixen els homes i les dones, especialment en relació amb la seva funció reproductora, deixant de banda les possibles configuracions atípiques que van més enllà del binomi masculí/femení.

Aquest sistema no només organitza la identitat personal, sinó que també regula rols socials, expectatives, cossos i comportament, i alhora exclou o invisibilitza totes les altres formes de viure el gènere que no encaixen en aquesta dualitat estricta. És un dispositiu que funciona com una mena de matriu que condiciona com es construeix la subjectivitat i com es reparteix el poder i privilegis de la societat.

Identitats trans no-binàries

Quan parlem de identitats trans no-binàries ens referim a aquelles persones que no viuen el gènere de forma binària, es a dir, fora de la dicotomia home/dona. Les identitats trans no-binàries representen un àmbit complex i dinàmic dins de la comprensió de gènere, desafiant les categories binàries tradicionals i posant de manifest la fluïdesa i la multiplicitat de l'experiència humana del gènere.

Disfòria de gènere

Per tal de comprendre un dels temes que s'analitzaran del àlbum *Música para muñecas* (2025) es vital entendre la crítica que el doctor Juan Carlos Jorge (2015) fa de la disfòria de gènere, una categoria diagnòstica problemàtica que es refereix a un estat de desajust

emocional que pot experimentar una persona en relació amb la incongruència entre el seu sexe assignat al naixement i la seva identitat de gènere. No obstant, no hi ha un consens mèdic sobre l'entitat patològica específica que s'assenyala. Segons l'autor, hi ha sis aspectes claus per entendre què és la disfòria de gènere:

- Evolució diagnòstica: la categoria de disfòria de gènere va ser introduïda en la cinquena edició del Manual Diagnòstic i Estadístic dels Trastorns Mentals (DSM) el 2013.
- Manca de fonament científic: no pot ser reconeguda com una entitat patològica discreta segons la nosologia, la ciència que classifica les malalties.
- Ús semàntic: el terme disfòria s'utilitzava tradicionalment per a estats emocionals alterats presents en diversos trastorns psiquiàtrics. Per tant, els trastorns relacionats amb el gènere formen un conjunt heterogeni amb implicacions psiquiàtriques diverses.
- Susceptibilitat a pressions polítiques: el DMS ha modificat altres diagnòstics per pressions socials o polítiques. La inclusió de la disfòria de gènere reflecteix aquestes influències, malgrat les oposicions.
- Arbitrarietat i aplicació a la intersexualitat: hi ha canvis contradictoris en la manera com el DSM aplica el diagnòstic a les persones intersexuals, mostrant la manca de criteris coherents i l'absència d'una base científica sòlida.

Conseqüències: el diagnòstic de disfòria de gènere pot limitar l'autonomia de les persones per definir la seva identitat i comporta riscos ètics.

Doll

El concepte de “doll” forma part de la cultura transsexual contemporània, sobretot en els cercles d'alta moda, vida nocturna i *glamour*. Originàriament, el terme sorgeix de la cultura de *ballroom* predominantment negra i llatina dels Estats Units, i la popularització que va tindre en un inici va ser mediada per dones transsexuals vinculades a la indústria de la moda a finals dels anys vuitanta. Posteriorment, les encarregades de la seva repopularització van ser les dones transsexuals en la premsa de la moda del segle XXI, com les revistes *Candy*, *Paper* o *Interview*. Per tant, la popularitat de la “doll” il·lustra la

continua influència de la realitat LGBT negra i llatina en la lingüística, l'imaginari i la cultura de la comunitat LGBT en general (Romano, 2024).

El concepte de *doll* ha tingut diferents definicions, tant acadèmicament com dins de la comunitat transsexual. En el món acadèmic, McKenzie Wark (2023) defineix *doll* com una subcategoria de dones transsexuals que són altament femenines i, que degut a la discriminació transfòbica que pateixen, estan excloses del treball i oci diürn, per tant, es mouen a la nit. D'altra banda, Quinn J. Troia (2023) el concepte "doll" l'utilitza com a terme dins del grup per referir-se a persones transfemenines que s'assimilen a una dona cisgènere.

Tot i que aquestes definicions reconeixen la centralitat femenina, divergeixen en la percepció de com les *dolls* per tant, per tal d'entendre millor el concepte, s'ha de recórrer a definicions proposades per gent de la pròpia comunitat transsexual i de la premsa.

Shon Faye, en una entrevista amb Otamere Guobadia del 2022, defineix *doll* en el context de la naturalesa sintètica de la hiperfeminitat de les dones transsexuals, on una dona transsexual està orgullosa de ser 'espectacularment' femenina i de l'aparença natural que ha aconseguit a partir d'operacions estètiques i del ús de cosmètics. Per tant, ser una *doll* implica una afirmació ostentosa del valor i l'opulència que un món transfòbic li nega per dret de naixement, on aquesta artificialitat és un mitjà per una veritat d'una feminitat negada. D'altra banda, Hari Nef i Michael Love Michael (2023) relacionen el concepte de *doll* com una 'falsificació' d'una dona, actuant com una forma d'artificialitat per guiar el desig de feminitat de les dones transsexuals i com una forma de realitat per reforçar la seva feminitat real.

Samantha Hudson exposa que *doll* s'utilitzava per denominar a les dones trans que s'havien sotmès a múltiples operacions estètiques, i degut a això anaven plenes de plàstic i per això els hi deien *muñecas*. (Hudson, 2025)

Finalment, la definició més completa és la de Romano (2024):

A doll is a transsexual woman who is interested in high fashion, participates in nightlife that has been traditionally been patronized by homosexual men (disco, house, techno,

pop, raves, circuit parties, etc.), is on hormone replacement therapy or wants to be on hormone replacement therapy but because of severe financial barriers, is unable to get hormonal treatment, even on the black market, has had / wants facial feminization surgery, sexual reassignment surgery, and other plastic surgeries that involve making the body more feminine, and has a desire to be glamorous (Romano, 2024, pàg. 8).

Cos del treball

Samantha Hudson: Música para Muñecas

Samantha Hudson (León, 1999) es una artista, cantant, actriu i *performer* que va iniciar la seva carrera musical a arrel d'una gran polèmica que va originar un treball que va realitzar per a la assignatura de audiovisuals del seu institut, quan tenia 15 anys. El treball consistia en el videoclip d'un tema que ella mateixa va compondre i interpretar anomenat "*Maricón*"⁵ (2015) i que es va tornar viral d'una manera exponencial. La polèmica es va generar quan les autoritats catòliques de les Illes Balears i associacions ultra conservadores van reaccionar-hi agressivament, arremetent contra la professora que l'havia avaluat i contra la pròpia Samantha, la qual va ser excomulgada per el bisbe de Mallorca. Es aquí quan la seva figura pública es va configurar a través de les xarxes socials, on publicant contingut radical i contundent es va convertir en a un personatge subversiu que ha basat gran part de la seva obra en exposar el seu malestar degut al rebuig de la societat per la seva orientació sexual, identitat de gènere i estètica radical *camp*, que caracteritza per utilitzar la ironia, la paròdia, la teatralitat o l'humor per realitzar una crítica social. Els seus temes musicals giren en torn a la dissidència de gènere, temàtiques sexuals i festives, a través de lletres atrevides i directes. Ha publicat tres àlbums; *Liquidación Total* (2021), *AOVE Black Label* (2023), "*Música para muñecas*" (2025).

Música para muñecas s'articula al voltant de les experiències vitals d'una dissident de gènere en una gran ciutat i en comparació a la seva obra musical es el àlbum que tracta temes més transcendents. Es un àlbum dedicat a com moltes persones trans, durant la seva infància projectaven en les seves nines seves fantasies de feminitat més íntimes i la

⁵ https://www.youtube.com/watch?v=0rMoKUI7_4U

imatge que sempre havia somiat de sí mateixa. De les tres imatges que representen el àlbum dos d'elles ens mostren la figura de la artista amb les extremitats amb el mateix tipus de cos que els de les nines de plàstic, una imatge que distorsionada la perspectiva del que és hegemònic, retorçant el seu propi cos d'una manera molt exacerbada per generar unes línies irreals corporals. La tercera imatge, portada del àlbum, ens mostra a una Samantha que mira directament a càmera amb una actitud poderosa i desafiant.



El gènere musical que predomina a l'àlbum de “*Música para muñecas*” (2025) és el *techno* concretament el estil *bakala* o *bakalao*. Les músiques de club, com el *techno*, constitueixen un dels àmbits més rellevants per entendre les relacions entre música, cos i dissidència. Més enllà de la seva funció lúdica, aquestes músiques generen espais de resistència i formes alternatives de construir comunitat. El seu vincle amb les corporalitats *queer* no és circumstancial; els clubs són espais històricament habitats per la comunitat LGTBIQ+ tornant-se en espais de protecció, socialització, expressió i politització.

A diferència d'altres pràctiques musicals orientades a l'escolta contemplativa, les músiques de club situen el cos en el centre de l'experiència sonora. El ball no és una activitat perifèrica, sinó que és una part constitutiva d'aquest fenomen musical perquè, la música es produeix, es percep i viu a través del moviment. Com argumenta Muñoz (2009), aquestes pràctiques performatives generen espais utòpics on la temporalitat es desvia de les cronologies heteronormatives, i la corporalitat adquireix noves maneres de sentir-se i de sentir-se al món. El cos s'allibera momentàniament de les normes que el regulen i esdevé obert a la transformació. Així doncs el club es configura com un espai contrapúblic (Warner, 2002), on es desenvolupen pràctiques de sociabilitat que queden excloses dels espais públics normatius. Aquesta dimensió no només genera un espai de refugi, sinó també un escenari de visibilitat i de creació de nous imaginaris col·lectius.

El *techno*, en particular, ha estat identificat com una pràctica musical que desestabilitza les estructures binàries a través de la seva repetició hipnòtica i la seva orientació cap al plaer sensorial.

A finals dels anys vuitanta una nova cultura d'oci nocturn començava a prendre forma en el territori valencià. La societat espanyola ja quasi havia deixat en el passat el franquisme i amb ell la repressió moral i social que l'havia caracteritzat. El model de festa de revetlla popular es va traslladar a l'interior de les discoteques on la música electrònica va anar guanyant cada cop més el protagonisme i és en aquest context d'alliberació, on els joves dedicaven els seus caps de setmana a un recorregut de discoteques a través d'una ruta, popularitzant així la *Ruta del bakalao*. La música que va sorgir d'aquest ambient va ser el *bakalao o bakala*¹. Aquesta música electrònica es caracteritza per un patró rítmic de bombo en compàs quaternari 4/4, amb una accentuació regular i persistent en cada pulsació, i d'aquesta manera generar una base estable i reiterativa que faciliti la immersió corporal i el moviment continuat. Aquest batec sostingut s'articula amb caixes de percussió *hit-hats* sincopats i *snare drums*. La combinació de les dinàmiques d'aquesta música genera uns efectes d'hipnosis sonores a través de les seves melodies simples amb *patterns* àcids i les línies vocals que solen ser curtes i repetitives.

Tal com explica Eloy V. Palazón, la música *queer* reestructura els elements sintàctics i les formes previsibles de la música i aquesta desconstrucció es fa evident en aquest àlbum, on Samantha Hudson introdueix sons de nines, trencaments abruptes de ritmes i una estètica sonora que abraça el que és incòmode, tendre i dissident a l'hora. No només es qüestionen les convencions musicals, sinó que es transforma la relació de l'oient amb la

música portant-lo cap a una escolta activa que la convida a replantejar-se la seva pròpia posició dins del sistema normatiu.

Aquesta música no només parla de la dissidència, sinó que la fa audible i perceptible a través de referències i de la seva veu i, així genera cossos sonors que no entren dins de les categories tradicionals. Tornant a *Hearing the Sexism: Gender in Popular Music's Sound* (2022), Samantha fa evident el desafiament als arquetips vocals de la feminitat i la masculinitat jugant amb tonalitats, maneres de cantar, efectes sonors i filtres, per fugir del que s'espera d'una veu femenina, masculina o trans.

L'àlbum no busca establir una identitat concreta, sinó mostrar la seva multiplicitat i fluïdesa, tal i com defensa Judith Butler (1990) quan exposa que no existeix una identitat de gènere substancial darrere de les expressions de gènere, sinó que aquestes es construeixen i desestabilitzen constantment.

La crítica que fa l'àlbum de forma més explícita es cap al sistema binari. Les lletres desafien de forma oberta les categories *home/dona* i *masculí/femení*, no només des d'un pla discursiu, sinó des del sonor, abraçant la bellesa dissident.

Samantha Hudson visibilitza i reivindica les identitats trans no-binàries des de l'autonomia narrativa amb cançons que no demanen ni permís, ni validació i, que s'imposen com espais de resistència i d'afirmació de les existències dissidents. Hudson presenta una manera alternativa de viure la corporalitat trans sense que aquesta hagi de passar obligatòriament per narratives de patiment per marcs diagnòstics clínics.

Disforia es el tema de l'àlbum que serveix per evidenciar tot el marc teòric abans mostrat.

Tu concepto de sexo biológico es un veneno que me mata por dentro

Que maltrata y mutila, la belleza inocua de mi cuerpo

Mi género es la poesía, que cada día le regalo al mundo

Una retórica, mística profunda, que no cabe en tu alfabeto clínico

La lletra d'aquesta cançó funciona com una denúncia frontal a la estigmatització de les identitats dissidents, especialment a través del diagnòstic de disforia de gènere, exposat

anteriorment, que sovint s'ha utilitzat com a mecanisme de control i normalització dins dels marc biomèdics. Quan Hudson diu *“Tu concepto de sexo biológico es un veneno que me mata por dentro”*, assenyala com la lectura mèdica del cos, fixada en el binarisme sexe-gènere, produeix una violència simbòlica i física sobre les persones trans i no-binàries.

La frase *“Una retòrica, mística profunda que no cabe en tu alfabeto clínico”* és una crítica directa al discurs mèdic, que redueix la complexitat existencial del gènere a una sèrie de categories diagnòstiques i protocols normatius. El diagnòstic de disfòria de gènere, en aquest sentit, pot esdevenir una mena de gàbia epistemològica ja que, moltes persones trans es veuen obligades a passar per un filtre patològic que les classifica com a malaltes o com excepcions de la norma per a poder accedir a drets, reconeixements mèdics o tractaments hormonals.

La proposta que fa amb aquesta cançó és tot el contrari a quelcom estigmatitzat, ja que reivindica el gènere com una pràctica creativa, inassimilable dins de les estructures mèdiques tradicionals.

Anàlisi videoclip Full Lace and Tuck

Col·laboració musical de Samantha Hudson i Villano Antillano (Bayamón, 1995). Ambdues artistes comparteixen una perspectiva de desafiament a les normes, utilitzant la seva música per explorar la complexitat de la identitat de gènere i la lluita contra les expectatives socials, alhora que critiquen la superficialitat i la repressió en la societat. A través de la seva música desarticulen les associacions d'escolta de timbre i identitat que assignem com veu “masculines” a les veus amb timbres greus o “femenines” que per el contrari són les veus amb timbres aguts. Aquests codis de identificació són els que la música queer intenta derrocar per exemple, en el cas de Villano Antillano, qui amb el desplegament de la seva veu, que fluctua entre una tessitura de registres greus i mitjans, desestabilitza els codis binaris de gènere associats a les veus greus dins el *reggaeton*, associades amb la masculinitat hegemònica. La seva emissió directa i contundent pròpia de les veus del *rap* i la seva expressivitat vocal, són matisos que qüestionen les associacions convencional entre timbre i identitat. Samantha Hudson per altra banda té

un timbre lleuger i una articulació precisa que es situa entre el cant, el recitat i la *performance* i la seva vocalidad és una eina de provocació, amb la que jugant amb la ironia i la hipèrbola d'una feminitat exagerada que com Villano, també qüestiona les convencions socials i sonores del timbre.

El tema *Full Lace y Tuck*, fluctua entre diferents estils de la música urbana com per exemple, el trap, les músiques de club i el *reggeaton*. Aquest híbridisme no es casual, ja que es posiciona dins de les sonoritats que representen els espais de ball *queer*, generant d'aquesta manera un espai de empoderament i d'afirmació identitària.

L'estructural del tema és força estàndard per a les músiques urbanes.

- Una introducció breu amb efectes que marquen un to picant i suggerent.
- Versos alternats entre Samantha Hudson i Villano Antillano que genera un diàleg sonor que evidencia la seva complicitat.
- Una tornada repetitiva i enganxosa.
- I amb un pont amb una variació lleugera en el ritme i que retorna la energia central al tema amb una petita pausa.

El ritme d'aquest cançó es binari i molt fluït, com el de reggeaton clàssic, tot i que en el cas d'aquesta cançó la producció es més definida i electrònica. Els *hit-hats* sincopats típics del trap i els greus profund donen cos al tema. Té una harmonia plana que permet centrar-se en el ritme i la veu, i els seus efectes electrònics generen capes sonores que aporten una textura molt rica. Els vocals es classifiquen en parla rítmica, *spoken word* i el rap i, tenen filtres de *auto-tune* i efectes que permeten jugar amb la identitat sonora creant un so artificial.

Aquest tema es una representació de la eufòria de gènere que viuen les dues artistes i tracta del apoderament dels espais per part de les persones dissidents. Des del *tuck*, que es una referencia directa a la tècnica de modificació visual dels genitals que s'utilitza en el *drag* fins a les perruques *full lace*, que són aquelles perruques d'altíssima qualitat que es fan servir a la cultura *drag* i *queer* per crear una il·lusió de cabells realista.

Seccions videoclip

- 1) El videoclip inicia amb el títol de la cançó en una estètica que evoca als dibuixos animats estil *Looney Tunes*, acompanyat d'una música de timbre càlid a través del so d'un saxòfon, que evoca directament a l'estètica de cinema *noir* i l'imaginari sensual associat a personatges com Jessica Rabbit. Aquesta introducció genera un atmosfera de paròdia i seducció.



- 2) La primera aparició de Samantha Hudson la situa en un paisatge estereotipat del *Far West* nord-americà. El seu vestuari es una clara declaració de intencions, ja que la veiem vestida amb un conjunt estampat de tigressa, llesta per a perseguir a la seva premsa. L'acompanya un home, i el detall rellevant de la escena es que es ella qui condueix la motocicleta, mentre que ell es deixar dur. Aquest acte es el primer trencament de la peça amb el estereotip que associa la conducció i la dominació de l'espai a la masculinitat.



- 3) Villano Antillano es presenta davant d'una casa estereotipada dels suburbis nord-americans, uns espais que sovint han estat associats amb la domesticitat heterosexual. Contràriament al que s'esperaria del context, ella assumeix el rols que tradicionalment s'ha associat als homes, com es el de fer-se càrrec de la barbacoa, mentre sosté un bebè de joguina en braços. Aquest contrast reforça la lectura crítica i humorística respecte a la construcció social dels rols familiars.



- 4) El videoclip inclou un cartell on es publicita una actuació de les dos artistes sota el títol "*The Hottest Girls in Town*". Aquesta imatge reforça la performativitat de la feminitat. A més, en següent es reitera la imatge de les artistes conduint la motocicleta, consolidant la seva autonomia.



- 5) El element que introdueix un element vampíric en el vídeo apareix en un primer pla de les dues artistes ens les mostra bevent un líquid vermell, clarament associat a la sang, des d'ampolles etiquetades com “*Chaser's Blood*”. Aquesta imatge tant potent es pot interpretar com que el caçador ara, ha sigut o serà caçat.



- 6) En aquesta escena es mostren a Samantha i a Villano acompanyades dels homes que han seduït anteriorment en un espai que funciona com un escenari clàssic de conquesta, un bar o un club, tot i que són elles quin ocupen el rol de subjecte actiu del diseg.



- 7) El clímax del vídeo culmina amb la metamorfosi de les artistes en vampiresses, que maten als homes amb l'ajuda de més vampiresses.



Aquesta última escena on es presenten a les cantants en la seva forma vampírica es pot relacionar amb la percepció històrica de les vampiresses com éssers hipersensuals lligats a la sexualitat desviada. Segons Hobson i Anyiowo (2016), la figura del vampir ha estat sempre present en pràcticament totes les cultures, actuant com a un mirall simbòlic de les pors, els desitjos i valors de cada societat. Aquest ésser ha transitat per múltiples narratives assumint rols metafòrics que reflecteixen les inquietuds humanes, com per exemple la tensió entre el bé i el mal, la por a l'ambigüitat i, la incomoditat envers a allò que s'escapa de la norma. Els vampirs inicialment estaven arrelats al folklore i servien per explicar fenòmens encara desconeguts com per exemple el estat de coma o la mort. Tot i el avenços de la ciència que van donar una explicació aquells fets sense cap ciència certa fins llavors, la figura del vampir no va desaparèixer i va esdevenir un símbol de càstig diví o de desviament moral i sexual en la cultura popular.

La vampira com a representació negativa de la dona es va començar a utilitzar explícitament a la ficció des de mitjans del segle XIX, amb obres com *Carmilla* de Sherida Le Fanu (1871) i *Dràcula* de Bram Stoker (1897), quedant establert l'arquetip de seductora o temptadora hipersexual que s'hi mostra. Aquestes representacions negatives es van vincular amb les ansietats culturals de l'època, com la por a la sexualitat femenina desinhibida i incontrolada, ja que això podria subvertir els rols de gènere establerts i la passivitat i docilitat femenines lligades a les normes culturals, un bon exemple és, a *Carmila*, on s'il·lustraven les preocupacions de la època sobre el lesbianisme i la

sexualitat improductiva i degenerada de les dones que començaven a buscar rols fora del matrimoni i la maternitat. Aquestes dones exhibien una independència i autosuficiència que les feia sospitoses al poder masculí ja que podien derrocar els rols de passivitat i docilitat femenines.

Conclusió

Aquest treball ha volgut posar atenció a la capacitat de la música per esdevenir un espai de resistència, d'autoafirmació i de desestabilització dels dispositius de poder cisheternormatius a través de la música del àlbum *Música para muñecas* (2025) de Samantha i de la seva col·laboració musical amb Villano Antillano. A partir d'una mirada musicològica crítica, situada i transfeminista, s'ha exposat com la música queer no només destrueix les estructures formals de la música, sinó que també sacseja les formes d'escoltar, de reconèixer i de viure els cossos sonors.

La cançó i el videoclip analitzat no mostren la dissidència, sinó que la converteixen en un ritual compartit i de celebració mentre es derroquen els codis establerts sobre el gènere, la veu i el cos. Tant *Música para muñecas* com *Full Lace y Tuck* exemplifiquen com les identitats trans no-binàries poden ocupar l'espai públic, no des de la demanda d'inclusió, sinó des de la proclamació activa de les seves existències legítimes. La música de Samantha Hudson no s'articula des de la disfòria de gènere, sinó que ho fa des de la potència de l'eufòria de gènere.

Aquest treball ha permès evidenciar la necessitat d'ampliar la musicologia amb perspectives queer i transfeministes que posin en valor les trajectòries vitals i artístiques que han estat sistemàticament invisibilitzades. En aquest sentit, la recerca reafirma la urgència de generar polítiques cultural que no només incorporin, sinó que promoguin i sostingui la presència de les persones trans i no-binàries en l'escena musical.

Bibliografia

- Antillano, V. (2023 de Juliol de 19). Villano Antillano cuenta todo de la realidad Queer de su música | GQ México y Latinoamérica.
- Blánquez, J., & León, O. (2002, 2018). *Loops 1. Una historia de la música electrónica en el siglo XX*. Barcelona: Penguin Random House.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Expósito, M. *De lagarçonne a la pin-up. Mujeres y hombres en el siglo XX*. (2016) Cátedra. Madrid
- Guobadia, O. (2022). *Welcome to the Age of the Doll*. Entrevista recuperada de: <https://www.anothermag.com/design-living/13907/welcome-to-the-age-of-the-doll-otamere-guobadia>
- Hobson, A., & Anyiwo M. (2016) *Gender in the Vampire Narrative*. Sense Publishers. Rotterdam
- Hudson, S. (3 de Abril de 2025). *Samantha Hudson, Villano Antillano - Full Lace y el Tuck*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=1VTA1LxtyYY>
- Martínez, P. A. (s.f.). Rap al Caudillo Trend: TikTok's Queer Subversion of Spanish National Imagery. *Journal Of The Austrian Musicology Society*, 23.
- Michael Love, M. (2023). *On Barbie, Femininity, and the Year of the Doll*. Entrevista recuperada de: <https://www.nylon.com/entertainment/the-year-of-the-doll-barbie-movie>
- Nef, H. (2023). How I Learned to Stop Worrying and Love the Gay Bar. *New York Post*, 26 de maig de 1984 pàg. 6. Nova York. Recuperat de: <https://archive.ph/4cU18>
- Palazón, E. V. (2020). Romper el canon es también romper tus prejuicios: música queer, feminismo y lucha en la música actual. En P. Alcalde, & M. Hervás, *Terremotos musicales. Denarraciones de la música en el siglo XXI* (págs. 39 - 49). Barcelona: Antoni Bosch.
- PopNews. (1 de Juny de 2025). *SAMANTHA HUDSON presenta MUSICA PARA MUÑECAS, su nuevo disco | X-POSE 005*. Obtenido de Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=IqoIILdoRLI&t=820s>
- Romano, A. (2024). *Doll Tomorrow Parties: The Origin of Transsexual Glamour in Balls and Fashion and the Adoption of the Doll*. [Tesi Doctoral, University of Victoria].
- Serano, J. (2020). *Whipping girl. El sexisme y la demonización de la feminidad desde el puto de vista de una mujer trans*. Editori Ménades .
- Sicko, D. (2019). *Techno Rebels. Los renegados del funk electrónico*. Barcelona: Alph Decay.
- Taylor, T. D., Katz, M., & Grajeda, T. (2012). *Music, sound and technology in America*. Durham and London: Duke University Press.

Troia, Q. (2023). *Cyborgs, Dolls, and Passing Narratives: Trans-Femininity in Popular Music*. Universitat de Kentucky.

Wark, M. (2023). *Raving*. Buenos Aires: Caja Negra.