



COMUNICACIÓN
COMUNITARIA,

SABIDURÍA COLECTIVA Y

CONVIVENCIA
DEMOCRÁTICA

Entre cables y beats: Trayectorias y estrategias de existencia en mujeres DJs y productoras portuguesas

BETWEEN CABLES AND BEATS: TRAJECTORIES AND STRATEGIES OF EXISTENCE AMONG PORTUGUESE WOMEN DJs AND MUSIC PRODUCERS

Silvia Escobar Fuentes

Universitat Pompeu Fabra, España

silvia.escobar@upf.edu

 0000-0002-3615-5480

Fco. Manuel Montalbán Peregrín

Universidad de Málaga, España

montalban@uma.es

 0000-0003-2854-4491

Vitor S. Ferreira

Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Portugal

vitor.ferreira@ics.ulisboa.pt

 0000-0001-8080-9288

Resumen

Este estudio explora las experiencias de mujeres DJs y productoras de música electrónica en Portugal, analizando las relaciones de género en la escena underground. A través de entrevistas en profundidad a 16 artistas, se identifican barreras como la subestimación profesional, el cuestionamiento y discriminación,

pero también estrategias de desarrollo y existencia: autogestión de eventos, colectivos femeninos y uso de plataformas digitales para visibilizar su trabajo y desafiar estructuras de exclusión.

Palabras clave

Música electrónica; mujeres DJs y productoras musicales; entrevistas; discriminación de género; trayectorias; participación cultural.

Abstract

This study explores the experiences of women DJs and electronic music producers in Portugal, analyzing gender relations within the underground scene. Through in-depth interviews with 16 artists, the research identifies barrier such as professional underestimation, questioning of legitimacy and discrimination. At the same time, it highlights strategies of development and existence, including self-managed events, female collectives and the use of digital platforms to increase visibility and challenge structures of exclusion.

Keywords

Electronic music; women DJs and music producers; interview; gender-based discrimination; trajectories; cultural participation.

Cómo citar/ How to cite: Escobar-Fuentes, Silvia; Montalbán-Peregrín, Fco. Manuel, & Ferreira, Vitor S. (2025). Entre cables y beats: Trayectorias y estrategias de existencia en mujeres DJs y productoras portuguesas. *IC, Revista científica de información y comunicación*, (22), 125-147. <https://dx.doi.org/10.12795/IC.2025.122.06>.

Sumario / Summary

1. Introducción / Introduction
 2. Marco teórico / Theoretical Framework
 3. Marco metodológico / Methodological Framework
 - 3.1. Muestra y criterios de selección / Sample and selection criteria
 - 3.2. Instrumento, procedimiento y confidencialidad de datos / Instrument, procedure and data confidentiality
 4. Resultados y discusiones / Results and Discussion
 - 4.1. Eje 1. Relatos de iniciación y trayectorias de mantenimiento / Axis 1. Narratives of initiation and maintenance trajectories
 - 4.2. Eje 2. Desigualdades y violencia simbólica en la escena / Axis 2. Inequalities and symbolic violence in the scene
 - 4.3. Eje 3. Estrategias de existencia y autoafirmación / Axis 3. Strategies of existence and self-affirmation
 5. Conclusiones / Conclusions
- Bibliografía / References

1. Introducción

La música electrónica constituye hoy en día una de las expresiones culturales más dinámicas y globalizadas del ámbito musical contemporáneo. Sin embargo, lejos de representar una escena homogénea, se manifiesta en múltiples subgéneros, eventos y circuitos, en muchas ocasiones interconectados, donde convergen dimensiones artísticas, tecnológicas y políticas. En Portugal, este fenómeno ha experimentado una expansión significativa desde la década de 1990, en un inicio en los entornos urbanos y en circuitos alternativos o *underground*. Actualmente, tiene una mayor representación en la escena mediática. Así, se realizan numerosos eventos de música electrónica como Sónar, Primavera Sound o el Boom Festival, entre otros, estando también muy presente en locales de ocio nocturno de numerosas ciudades portuguesas. No obstante, esta escena, que en apariencia se define por la libertad creativa, fácil acceso y horizontalidad, no escapa a las lógicas de desigualdad estructural de género que caracterizan otros campos culturales.

En este contexto, las mujeres artistas, particularmente DJs y productoras de música electrónica, enfrentan desafíos específicos relacionados con la representación, la legitimidad técnica y el acceso a redes de visibilidad (Bain, 2019; Koren, 2022). Si bien su presencia ha aumentado en los últimos años, las estructuras que configuran la escena musical electrónica portuguesa -tanto en términos de poder como de reconocimiento- continúan estando profundamente masculinizadas. La escasez de referentes femeninos *mainstream*, la distribución desigual del conocimiento técnico y de su representación en eventos, además de la persistencia de dinámicas sexistas tanto explícitas como simbólicas, sitúan a estas artistas en un escenario de tensión constante entre exclusión y autoafirmación.

A partir de este panorama general, este estudio se propone conocer las experiencias que dan lugar a narrativas y estrategias de existencia de mujeres DJs y productoras de música electrónica en Portugal, con el fin de analizar las relaciones de género que configuran la escena musical electrónica y las formas en que estas artistas desafían, negocian y (re)definen su posición dentro del medio. Desde una perspectiva cualitativa, las y los investigadores nos planteamos: ¿Cómo son las trayectorias artísticas de las mujeres (DJs y productoras) en la música electrónica portuguesa? ¿A qué obstáculos y dificultades se enfrentan en su ejercicio profesional? ¿Qué formas de existencia articulan para sostenerse y transformarse dentro de esta escena?

La presente investigación busca contribuir al campo de las expresiones culturales y musicales en Portugal, resaltando un área aún poco explorada: las trayectorias, experiencias y formas de existencia de las mujeres en la música

electrónica, cuyas voces han sido, y son todavía, relegadas a un segundo plano, pese a su creciente presencia y protagonismo en la escena.

Así, tenemos como objetivos específicos:

- Identificar las condiciones de acceso y permanencia de las mujeres en la escena electrónica portuguesa.
- Examinar las posibles formas de discriminación y exclusión que atraviesan en sus trayectorias.
- Explorar las estrategias de autoafirmación y existencia desarrolladas por estas artistas.

2. Marco teórico

Durante décadas, el análisis de las culturas juveniles se apoyó en el concepto de subcultura, especialmente en el marco teórico del *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) de Birmingham. En esta tradición, las subculturas eran entendidas como formas expresivas de colectivos cohesivos, relativamente estables, con un fuerte sentido de pertenencia, códigos compartidos, oposición explícita a la cultura dominante y una estética distintiva ligada a formas de resistencia simbólica. La identidad del grupo, el compromiso ideológico y la permanencia eran rasgos centrales (Hall & Jefferson, 1976; Hebdige, 1979). Sin embargo, desde finales del siglo XX, diversos estudios han cuestionado la aplicabilidad de este modelo, de manera generalizada, a las dinámicas culturales contemporáneas. En contextos marcados por la globalización, la fragmentación identitaria y la proliferación de estilos, el modelo subcultural ha resultado insuficiente para describir formas más flexibles, efímeras y eclécticas de sociabilidades juveniles. En este marco, conceptos como “escena”, “tribu urbana” o “microcultura” han ganado relevancia como categorías analíticas más sensibles a las transformaciones culturales actuales (Maffesoli, 1990; Bennett, 1999; Ferreira, 2008).

En los contextos juveniles iberoamericanos, el término escena se ha convertido en una categoría significativa y ampliamente utilizada por los propios jóvenes para nombrar sus culturas de pares. En el caso de las escenas musicales, como la música electrónica de baile o el hip hop *underground*, estas dinámicas se manifiestan de forma especialmente clara. La participación no depende de una militancia cultural, sino de la implicación activa en prácticas específicas como asistir a eventos, producir música, compartir contenidos en redes o adoptar códigos estéticos particulares. Estas microculturas permiten articular formas de sociabilidad donde se negocian identidades de género, pertenencias étnicas y orientaciones sexuales, a menudo de forma más fluida y ambivalente que en los

marcos subculturales tradicionales. Estas experiencias no se articulan necesariamente en oposición a la cultura dominante, ni se organizan bajo estructuras fijas, sino que surgen de interacciones fluidas, afiliaciones múltiples y compromisos de baja intensidad (Feixa, 1998; Ferreira, 2008).

En este contexto contemporáneo de las culturas juveniles, las prácticas simbólicas, estilísticas y expresivas han experimentado una profunda reconfiguración. Si en el pasado eran comprendidas principalmente como formas de resistencia colectiva frente a estructuras sociales opresivas, hoy adquieren nuevos significados que se aproximan a lo que Michel Foucault denominó “artes de la existencia”, es decir, prácticas reflexivas y voluntarias mediante las cuales los sujetos no solo establecen normas de conducta, sino que también se transforman a sí mismos, dando forma a su vida como una obra dotada de sentido estético y ético (Foucault, 1984 [1994], p. 17 como se citó en Ferreira, 2016). Este giro no implica negar la dimensión política de tales prácticas, sino más bien reconocer que lo político se ha desplazado hacia el plano de la experiencia singular, donde los gestos estéticos —la forma de vestir, la música que se escucha, los espacios que se frecuentan o los cuerpos que se performan— devienen estrategias de autoafirmación, visibilidad social y libertad expresiva.

Desde una perspectiva crítica, Angela McRobbie y Jenny Garber (1997) ya señalaron los sesgos metodológicos presentes en los estudios del CCCS durante las décadas de 1970 y 1980, especialmente en lo referente a la omisión sistemática de lo femenino en los análisis sobre culturas juveniles. Esta exclusión estuvo estrechamente ligada al enfoque predominante en lo visible y lo público como espacios privilegiados de análisis, lo que llevó a una conceptualización marcadamente masculina de las escenas subculturales y musicales, aunque se presentara como universal y agénero.

En años recientes, esta problemática ha comenzado a recibir mayor atención en la investigación académica. A lo largo de las últimas cuatro décadas, la investigación académica ha analizado de forma sistemática las barreras que enfrentan las mujeres músicas en su aspiración por ser reconocidas como profesionales en distintos ámbitos musicales, entendidos como “mundos sociales” específicos (Becker, 1982). Estos estudios han abarcado géneros diversos como la música clásica, el jazz, el rock, el pop, el rap y la música electrónica de baile, revelando un patrón persistente de exclusión y desigualdad (Cohen, 1997; Whiteley, 2000; Buscatto, 2007). Se expone cómo las desigualdades de género siguen estando arraigadas tanto en la sociedad como en la industria musical, aún dominada por estructuras patriarcales (Guerra, 2022). Aunque las conclusiones coinciden en señalar que las mujeres lo tienen más difícil para establecer una carrera musical duradera, también aportan claves analíticas sobre cómo las prácticas de género y los procesos de racialización operan dentro de cada contexto

musical, condicionando el acceso a recursos, el reconocimiento artístico y las oportunidades de profesionalización (Gavanas & Reitsamer, 2013). No obstante, continúa existiendo una escasez significativa de investigaciones que analicen de manera profunda las experiencias de las mujeres en estas escenas creativas, especialmente en lo que respecta a las formas de organización y las condiciones laborales en el ámbito de la música popular (Guerra *et al.*, 2021).

Históricamente, la música electrónica tiene sus orígenes en la escena *warehouse* de la década de 1980, evolucionando posteriormente hacia las fiestas *raves* que emergieron en la década siguiente. No obstante, la música electrónica no constituye un fenómeno homogéneo, sino que está compuesta por numerosas escenas, géneros musicales, artistas y eventos musicales interconectados a nivel mundial (Jaimangal-Jones, 2017). En el amplio panorama de estilos musicales que conforman la escena actual, la música electrónica de baile ha logrado consolidarse como una de las expresiones sonoras más influyentes y representativas dentro de la cultura juvenil contemporánea (Ferreira, 2017). Esto se debe, principalmente, a su expansión global, la multiplicidad de festivales y su fuerte presencia en los espacios de ocio nocturnos (Redhead, 1993; 1997; Thornton, 1995, como se citó en Ferreira, 2017). Un buen ejemplo de lo mencionado es la proliferación de escuelas de DJs y producción musical en Portugal, señal del atractivo que ejerce sobre los más jóvenes, especialmente del género masculino, para una posible realización profesional en el ámbito del DJing o de la producción musical (Ferreira, 2017).

Los eventos de música electrónica funcionan como espacios sociales en los que se hacen visibles y se negocian las dinámicas de género y los procesos de formación identitaria. En el contexto del *clubbing*, se observa tanto la reproducción de estructuras tradicionales de poder entre hombres y mujeres, como la posibilidad de subvertirlas a través de nuevas formas de interacción social (Ferreira, *et al.*, 2010). De este modo, algunos entornos ofrecen marcos alternativos en los que las personas pueden explorar expresiones de género y vínculos interpersonales desde posiciones que se alejan de los patrones normativos.

El estudio de Anna Gavanas y Rosa Reitsamer (2013) subraya que numerosas participantes relataron cómo, especialmente en las etapas iniciales de sus trayectorias profesionales, fueron sistemáticamente ignoradas por las redes informales predominantes en la escena de la música electrónica, las cuales tendían a reproducir dinámicas de exclusión de género. Frente a esta invisibilización, las autoras resaltan que muchas de ellas encontraron apoyo en redes específicamente femeninas e internacionales, como: *female:pressure* (Austria), *Shejay* (Reino Unido), *Sister Sthlm* (Suecia), *Pink Noises* (EE.UU.) y *Rubina DJane* (Suecia). Estas plataformas resultaron fundamentales no solo por ofrecer referentes femeninos en el ámbito del DJing y la producción musical, sino también por facilitar

el intercambio de conocimientos técnicos, generar oportunidades de actuación y ofrecer espacios de retroalimentación y colaboración entre mujeres del sector.

Concretamente, el colectivo *female:pressure* es una red internacional de artistas, DJs, productoras, compositoras, investigadoras y profesionales vinculadas a la música electrónica y las artes digitales, que se identifican como mujeres, personas trans, no binarias o de género fluido. Fundada en 1998 por la DJ y productora austriaca Susanne Kirchmayr, conocida como Electric Indigo, esta plataforma tiene como principal objetivo visibilizar el trabajo de personas excluidas por razones de género dentro de la industria musical, especialmente en contextos dominados por hombres, como el de la música electrónica y el *clubbing*. La red funciona como una base de datos colaborativa y un espacio de apoyo mutuo, intercambio profesional y acción política. Además, facilita el establecimiento de conexiones entre artistas de todo el mundo.

En los estudios sobre música electrónica de baile se ha observado una tendencia a centrar la atención en los vínculos entre los hombres y la tecnología, destacando su rol como figuras clave en la escena musical y en el uso de dispositivos de producción sonora. Autores como Kodwo Eshun (1998), Steve Goodman (2010) y Timothy D. Taylor (2001) han reforzado esta narrativa al analizar la relación entre masculinidad y maquinaria electrónica. En contraste, las mujeres DJs y productoras han sido frecuentemente marginadas o directamente omitidas tanto en la literatura especializada como en productos culturales representativos del género. Esta vinculación, en muchas ocasiones naturalizada, entre masculinidad y tecnología también puede afectar, y condicionar negativamente, a que muchas mujeres quieran comenzar a ser DJ o productoras musicales (Gavanas & Reitsamas, 2013). El estudio realizado por Hillegonda C. Rietveld (2014) subraya que aunque podría parecer que la transición entre mezclar música como DJ y crear remezclas o producir pistas originales se da de forma espontánea, en la práctica dar el salto de mujer DJ a productora musical es complejo, implicando superar obstáculos, sobre todo, de índole sociocultural.

Magdalena Olszanowski (2012) subraya que el trabajo de investigación en *electronic dance music* no tiene un amplio, ni exhaustivo, recorrido académico y si incluimos la variable de género el número de estudios es mucho menor, no encontrando apenas trabajos académicos donde el foco de estudio sitúe en posición protagonista/privilegiada a las mujeres como DJ, productoras o artistas sonoras. Esto se asemeja a otros campos musicales, donde las voces de las mujeres, sobre todo en los inicios, casi siempre, ha estado excluida e invisibilizada.

Existen datos que evidencian la persistente infrarrepresentación de mujeres DJs en la escena globalizada, aunque se observan avances graduales hacia una mayor equidad de género en la industria de la música electrónica. Según el informe FACTS de la red *female:pressure*, la proporción de mujeres en los carteles

de festivales, a nivel mundial, de música electrónica aumentó del 9,2 % en 2012 al 29,8 % en el periodo 2022–2023. Sin embargo, los festivales de mayor tamaño tienden a tener una menor representación femenina, mientras que los eventos más pequeños y aquellos con dirección artística femenina presentan una mayor diversidad de género (Green Events, 2024). Si aterrizamos en países europeos, entre 2020 y 2021, las mujeres representaron el 30,6 % de los actos en festivales, según datos de *female:pressure*. Aunque esta cifra muestra una tendencia positiva, aún existe una significativa brecha de género (Scarpa, 2022). En 2024, solo 14 mujeres figuraron en el Top 100 de DJ Mag, y únicamente Peggy Gou alcanzó el Top 10. Esto refleja una mejora respecto a años anteriores, pero aún indica una notable desigualdad en la visibilidad y reconocimiento de las mujeres en la escena (Herrero, 2024).

En el contexto de la música popular en Portugal, persisten dinámicas de desigualdad de género similares a las observadas a nivel internacional. La escena de la música electrónica de baile continúa siendo predominantemente masculina, tanto en lo que respecta a la producción como al consumo (Lopes, *et al.*, 2010). Esta sobrerrepresentación masculina se observa cuando los hombres ocupan mayoritariamente los roles de DJs, productores y promotores de eventos. En contraste, la presencia femenina suele concentrarse en funciones auxiliares no relacionadas con la actividad musical, como la venta de entradas o de bebidas (Grácio, 2017).

3. Marco metodológico

Este estudio adopta una metodología cualitativa de carácter exploratorio e interpretativo, orientada a comprender las trayectorias, experiencias y estrategias de existencia de mujeres en la escena de la música electrónica *underground* en Portugal. Se empleó como técnica de producción de información empírica la entrevista en profundidad semiestructurada, con el objetivo de captar el significado que las propias participantes atribuyen a sus vivencias. La lógica de producción de datos se centró en la densidad simbólica de los relatos y no en su representatividad estadística, buscando construir conocimiento desde una perspectiva situada y feminista.

3.1. Muestra y criterios de selección

La muestra estuvo compuesta por un total de 16 mujeres portuguesas activas en el ámbito de la música electrónica, concretamente 7 productoras musicales y 9 que desempeñan funciones tanto de DJs como de productoras. La selección de

las participantes fue intencional, priorizando la diversidad en cuanto a trayectorias profesionales y niveles de formación académica. Se buscaba a mujeres portuguesas que fueran DJ y/o productoras, con actividad sostenida y reciente, dentro de la escena electrónica portuguesa.

Para identificar a las participantes, se elaboró un mapeo inicial a partir de búsquedas en internet y redes sociales, así como el rastreo de colectivos de mujeres DJs y productoras en Portugal. El contacto inicial se realizó mediante dos vías: (1) correos electrónicos institucionales con una carta de presentación, contextualización del estudio, objetivos y consentimiento informado; y (2) mensajes privados a través de Instagram desde la cuenta personal de uno de los investigadores. Posteriormente, se concertaron entrevistas tras reuniones informales de explicación del proyecto y resolución de dudas. Tras cada entrevista, se aplicó la técnica de bola de nieve para ampliar la muestra.

Se realizaron entrevistas hasta alcanzar el criterio de saturación. En otras palabras, en el momento en que se constató una recurrencia significativa en los relatos, con independencia de las diferencias individuales entre las participantes, se concluyó la fase de realización de entrevistas. En total, las entrevistas se llevaron a cabo entre los meses de mayo y julio de 2023, en formato presencial (principalmente en Lisboa) y virtual (a través de Zoom), con una duración media de 45 minutos, acumulando un total de 12 horas y 20 minutos de grabación. Recordamos que, desde un enfoque cualitativo, este estudio no pretende alcanzar representatividad estadística, sino acceder a un abanico de experiencias y comprender en profundidad las vivencias, significados y estrategias que las participantes atribuyen a esas experiencias en la escena musical electrónica. Todos los contactos establecidos y, posteriormente las entrevistas, fueron realizados por la investigadora del equipo, lo que probablemente facilitó la interacción, la generación de confianza y la empatía en la relación con las entrevistadas, creando condiciones favorables para la producción de narrativas más ricas y densas.

Tabla 1

Descripción de la muestra

Participantes	Edad	Profesión	Nivel de estudios
1	35	DJ y productora	Licenciada
2	+30	Productora	Licenciada
3	37	DJ, productora y peluquera	Curso
4	31	DJ y productora	Dos cursos profesionales
5	45	Ex Productora y cantante	Licenciatura

Participantes	Edad	Profesión	Nivel de estudios
6	+40	DJ y productora	Curso
7	24	DJ y productora	Licenciatura
8	20	Productora	Décimo segundo año
9	30	DJ, experimentación sonora y programación cultural.	Cursos
10	32	DJ, productora y diseñadora	Licenciada
11	33	Productora y cantante	Licenciada
12	25	Productora	Estudios portugueses filosóficos
13	32	Productora	Licenciatura y maestrado
14	26	DJ y productora	Licenciatura
15	44	DJ, productora, bailarina y osteópata	Dos licenciaturas
16	37	Artista (DJ y productora)	Licenciatura

3.2. Instrumento, procedimiento y confidencialidad de datos

Las entrevistas fueron semiestructuradas, organizadas en tres bloques temáticos: (1) carrera profesional, (2) mujeres en la profesión y (3) el futuro de las mujeres en la música electrónica. El formato semidirectivo permitió adaptar el guion a cada entrevista, profundizando en aspectos relevantes para cada entrevistada. Al inicio de cada entrevista se solicitó el consentimiento informado verbal, en las entrevistas virtuales, o por escrito, en las entrevistas cara a cara. En este se informaba de la naturaleza voluntaria del estudio, de su carácter confidencial, de la posibilidad de abandonar la participación en cualquier momento, y del uso académico del material. Todas las entrevistas fueron grabadas, transcritas íntegramente y tratadas de forma anonimizada. Por lo tanto, después de realizar las entrevistas, se comenzó con el proceso de transcripción de la información. Y, a continuación, se desarrolló el análisis de la información.

3.3. Análisis de la información

El proceso de análisis de los datos cualitativos se estructuró siguiendo el enfoque de análisis temático desarrollado por Virginia Braun y Victoria Clarke (2006), el cual se compone de seis etapas interrelacionadas. En primer lugar, se llevó a cabo una fase de familiarización profunda con el contenido, que consistió en una lectura atenta y reiterada de las transcripciones de las entrevistas, acompañada por la elaboración de anotaciones iniciales que ayudaron a captar impresiones preliminares y aspectos relevantes del discurso.

A continuación, se procedió a la codificación inicial, en la que se identificaron y etiquetaron segmentos significativos del texto vinculado con los temas centrales de la investigación, como los imaginarios derivados de la diada masculino-femenino y los procesos de construcción de identidad. Esta etapa permitió fragmentar los datos en unidades más manejables y conceptualmente relevantes.

La tercera fase implicó la identificación de patrones temáticos, mediante la agrupación de códigos afines en categorías más amplias que comenzaban a revelar significados latentes en el material analizado. Posteriormente, en la cuarta etapa, se realizó una revisión crítica de los temas emergentes, evaluando su coherencia interna y su relación con el conjunto del corpus, así como realizando ajustes o subdivisiones cuando fue necesario.

La quinta fase consistió en la definición y denominación precisa de los temas, afinando el contenido teórico y conceptual de cada categoría para garantizar su claridad y delimitación. Finalmente, se llevó a cabo la elaboración del informe analítico, seleccionando citas textuales representativas que ejemplificaran de forma clara los significados identificados, y que, a su vez, ayudaran a sostener los argumentos interpretativos del estudio.

4. Resultados y discusiones

Tras el análisis de resultados, se han detectado 3 ejes principales: 1) Relatos de iniciación y trayectorias de mantenimiento; 2) Desigualdades y violencia simbólica en la escena; y 3) Estrategias de existencia y autoafirmación. La Tabla 2 muestra una síntesis estructurada de los ejes principales y sus respectivas categorías:

Tabla 2

Ejes temáticos y categorías

Ejes temáticos	Categorías
Eje 1. Relatos de iniciación y trayectorias de mantenimiento	Referentes masculinos
	Autodidactismo
	Acceso técnico
Eje 2. Desigualdades y violencia simbólica en la escena	Invisibilización
	Hipersexualización
	Cuestionamiento capacitador
	Crítica al <i>underground</i>
Eje 3. Estrategias de existencia y autoafirmación	Creación de redes
	Búsqueda de autenticidad
	Rechazo a la meritocracia

A continuación, se desarrollarán y profundizará en cada uno de los siguientes ejes.

4.1. Eje 1. Relatos de iniciación y trayectorias de mantenimiento

Este eje aborda las diversas formas, pero también desiguales, en que las mujeres acceden y se mantienen dentro de la escena de la música electrónica *underground*. Las trayectorias se configuran en un terreno desigual, donde el capital técnico y simbólico necesario para legitimarse se encuentra atravesado por marcadores de género. En concreto, este eje está conformado por tres categorías: referentes masculinos, el autodidactismo y el acceso técnico.

En primer lugar, nos gustaría destacar el papel de los “referentes masculinos”. Numerosas entrevistadas señalaron que su entrada al mundo de la producción o del DJing estuvo mediada por hombres -parejas, amigos o colegas- que las introdujeron el equipo, compartieron conocimientos o invitaron a eventos. Aunque este acompañamiento puede entenderse como un puente de entrada, también refuerza una dependencia simbólica de lo masculino como garante de acceso legítimo. La ausencia de modelos femeninos, en paralelo, refuerza la percepción de que los lugares de poder y de *gatekeeping* “no son espacios para

nosotras". De ahí que muchas participantes realcen, constantemente, la visibilización de las mujeres.

En segundo lugar, el "autodidactismo" se configura como una de las principales formas de entrada al mundo de la producción: frente a la falta de espacios de formación o mentorización donde las mujeres se sientan cómodas y seguras -dado que se trata de espacios mayoritariamente ocupados por hombres, tanto en calidad de estudiantes como de profesores (Ferreira, 2017)-, muchas productoras relatan procesos autodidactas de aprendizaje. Como podemos comprobar en el fragmento de la tabla 3, esta práctica puede vivirse con orgullo y como forma de autonomía.

Y, por último, es interesante resaltar el peso de la socialización de género en el "acceso técnico". En otras palabras, el acceso desigual a la dimensión técnica de la música (uso de equipos, software de producción, mezcla) aparece como una barrera estructural. La socialización temprana marca el acceso diferencial a estos saberes, históricamente asignados a lo masculino. Concretamente, se vincula a los hombres con la tecnología como si fuera un marcador de masculinidad (Straw, 1997). Este saber técnico, transmitido en espacios de socialización predominantemente masculinos, refuerza dinámicas de exclusión hacia las mujeres, quienes históricamente han sido marginadas del acceso a estos circuitos especializados (Leonard, 2007; Straw, 1997).

A continuación, en la Tabla 3, se presentan los fragmentos verbatim que ilustran cada una de las categorías identificadas en este eje:

Tabla 3

Fragmentos verbatim representativos de las categorías del Eje 1

Categorías	Fragmentos verbatim
Referentes masculinos	"Ella me dijo que su novio no quería que fuera DJ... A veces no hay apoyo para que una mujer comience" (entrevistada 4, comunicación personal, mayo 2023). "Mi agente era un hombre y nunca pensaba desde la perspectiva de una mujer, ¿entiendes?" (entrevistada 6, comunicación personal, junio 2023).
Autodidactismo	"Muchas mujeres me preguntan qué equipo comprar. No tienen dinero para cursos" (entrevistada 12, comunicación personal, julio 2023). "Yo he tenido que aprender todo sola... con tutoriales, horas y horas de práctica" (entrevistada 13, comunicación personal, julio 2023).

Acceso técnico	<p>“Si desde pequeñas no usan cosas electrónicas, no es obvio que vayan a la producción musical, que es casi ingeniería” (entrevistada 11, comunicación personal, julio 2023).</p> <p>“Los chicos tienen más oportunidades de comenzar como DJs. Para las mujeres, no se abre ese camino tan fácilmente” (entrevistada 14, comunicación personal, julio 2023).</p>
----------------	--

4.2. Eje 2. Desigualdades y violencia simbólica

En este segundo eje se recogen las múltiples formas en que las desigualdades de género se manifiestan dentro de la escena, no solo de forma explícita, sino también de manera más sutil y estructural. Estas formas de desigualdad se podrían encuadrar dentro de la violencia simbólica. En este sentido, este eje aúna expresiones que ponen en evidencia cómo el género opera como filtro constante en la visibilidad, legitimidad y valoración del trabajo artístico. Este eje tiene un peso especial a lo largo de todas las entrevistas y se puede dividir en cuatro categorías: invisibilización, hipersexualización, cuestionamiento capacitador y crítica al *underground*.

La categoría “invisibilización” hace referencia a dos hechos primordiales y, a la vez, contradictorios. Por un lado, a la falta de oportunidades que tienen las mujeres en la escena al no ser tan habitual contar con ellas en los eventos. Y, por otro lado, a la crítica que hacen algunas participantes a las “cuotas de género” de artistas femeninas en los eventos. De esta forma, se expresa que son visibles por su género, pero invisibles como profesionales, es decir, como artistas. Este hecho reúne a detractores de las cuotas, tanto entre hombres como entre mujeres, que dudan de la “calidad” artística. A su vez, muchas mujeres se sienten instrumentalizadas por promotores *tokenistas* que buscan dar una imagen progresista e inclusiva de sus fiestas. Este tipo de tensiones han sido ampliamente documentadas en investigaciones sobre mujeres en la música. Tami Gadir (2017), por ejemplo, analiza el caso de Dani, una mujer DJ cuya experiencia ilustra la ambivalencia constante con la que muchas artistas deben relacionarse con la categoría de género: por un lado, expresa su frustración al ser contratada en función de su condición de “mujer” en eventos con carteles exclusivamente masculinos; por otro, se enfrenta a la discriminación precisamente por serlo. En esta línea, como señala Tara Rodgers (2010), las mujeres en estos contextos no pueden escapar de la noción de género, viéndose obligadas a lidiar con ésta de manera persistente, lo que genera sentimientos encontrados y contribuye a su constante posicionamiento como “representante de la otredad”, dentro del campo musical. De forma similar, las artistas entrevistadas en el documental de

Magdalena Olszanowski (2012, p. 9) manifiestan su deseo de “hablar de su música” sin ser encasilladas previamente por su género, reivindicando una escucha no reducida a identidades impuestas.

La siguiente categoría, “hipersexualización”, profundiza en cómo la apariencia física y el estilo personal son frecuentemente objeto de escrutinio, mucho más que en el caso de sus colegas hombres, pudiéndose decir que las artistas suelen estar sometidas a presiones estéticas para cumplir con unos cánones de belleza normativos y dominantes. Algunas productoras y DJs sienten presión por adaptarse a una estética “atractiva” para poder ser contratadas, enfrentándose a una doble carga: demostrar talento, mientras, además, se ajustan a expectativas corporales y estéticas patriarcales. En este sentido, en el estudio etnográfico sobre DJs en la costa oeste de Estados Unidos, Rebekah Farrugia (2012) identifica dos estilos de presentación corporal y estética que reflejan distintas estrategias para negociar la visibilidad y la credibilidad profesional. El primero, denominado *sex-kitten*, enfatiza deliberadamente en la feminidad y el atractivo físico como recurso visual, lo cual puede funcionar dentro del circuito comercial de la música EDM, aunque, al mismo tiempo, debilita la percepción de autenticidad/profesionalidad artística. El segundo, conocido como *tshirt DJ*, implica adoptar un estilo de vestimenta similar al de los hombres, con el objetivo de ser tomada en serio dentro del entorno profesional. Sin embargo, ninguna de las dos estrategias garantiza, necesariamente, una trayectoria exitosa en términos comerciales, especialmente dentro de una cultura dominada por valores estéticos hegemónicos. En síntesis, “las estrategias de las DJs oscilan entre los ideales de feminidad y las alternativas a las normas existentes” (Holland 2004, como se citó en Gavanas & Reirsamer, 2013, p. 10).

En tercer lugar, encontramos la categoría “cuestionamiento capacitador” centrada, sobre todo, en las capacidades técnicas y la legitimidad artística. Una constante relatada por las entrevistadas es la sospecha sobre su capacidad técnica que está constantemente puesta en entredicho. En contextos donde el equipamiento técnico y la producción musical son signos de prestigio, las mujeres deben “probarse” permanentemente, siendo más cuestionadas y menos reconocidas por el mismo trabajo. Tal y como expresan las participantes cuando acuden a los eventos, muchos hombres suelen ofrecerles su ayuda para conectar los aparatos electrónicos, obviando sus conocimientos técnicos (ver ejemplos en tabla 4). En este sentido, aunque muchas experiencias de discriminación no se expresan en términos agresivos o directos, sí se perciben formas de paternalismo: desde explicaciones condescendientes sobre cuestiones técnicas, hasta decisiones de programación tomadas sin considerar su autonomía artística. Estas ideas son reforzadas por la literatura académica donde diversos estudios (Puwar, 2004; Wahl et al., 2011, como se citó en Gavanas & Reirsamer,

2013) han señalado que las mujeres DJs suelen enfrentarse a un cuestionamiento constante, es decir, una reiterada sospecha respecto a si realmente cuentan con las habilidades técnicas y profesionales necesarias para desempeñar con legitimidad su trabajo en el ámbito musical.

Y, por último, la categoría “crítica al *underground*” hace referencia a lo *underground* como un espacio, principalmente, masculino y mercantilizado. A pesar de posicionarse como alternativa a la industria, muchas voces subrayan que la escena *underground* replica muchas lógicas patriarcales del *mainstream*, a veces incluso de forma más violenta y misógina: exclusión, competencia feroz, invisibilización, etc. Esto lleva a muchas mujeres a cuestionar críticamente el mito del “*underground* igualitario” y señalar cómo también allí se (re)produce la desigualdad.

Seguidamente, se recogen extractos literales representativos de las distintas categorías que componen este eje:

Tabla 4
Extractos verbatim ilustrativos de las categorías del Eje 2

Categorías	Extractos verbatim
Invisibilización	“En una fiesta era la única mujer... claramente era para que no dijeran que era todo de hombres” (entrevistada 7, comunicación personal, junio 2023). “Muchas veces hay 80% de hombres en el cartel y una o dos mujeres claramente para cubrir la cuota” (entrevistada 4, comunicación personal, mayo 2023).
Hipersexualización	“El peso de la mujer pesa más que su música. Nos evalúan visualmente antes que por lo que hacemos” (entrevistada 11, comunicación personal, julio 2023). “Me rechazaron por mi apariencia y edad. Es triste, eso nunca les pasa a los hombres” (entrevistada 12, comunicación personal, julio 2023).
Cuestionamiento capacitador	“En el estudio, el ingeniero me explicaba cosas básicas... como si no supiera nada” (entrevistada 13, comunicación personal, julio 2023). “Al llegar a tocar, los técnicos ya suponen que no sabes. Eso es muy común entre nosotras” (entrevistada 2, comunicación personal, mayo 2023).
Crítica al <i>underground</i>	“El <i>underground</i> es muy masculino. Siempre contratan a los mismos, no hay espacio real para nuevas mujeres” (entrevista 8, comunicación personal, junio 2023). “Ya no estoy tanto en el <i>underground</i> porque es muy pesado, un mundo muy feo” (entrevistada 1, comunicación personal, mayo 2023).

4.3. Eje 3. Estrategias de existencia y autoafirmación

El último eje analiza las formas en que las mujeres construyen caminos de existencia simbólica, expresiva y política dentro de la escena. Estas estrategias no solo son reacciones ante la desigualdad, sino también modos creativos de afirmar subjetividades autónomas, comunitarias y, en algunos casos, feministas. Este eje está conformado por cuatro categorías: lo comunitario: creación de redes; búsqueda de autenticidad; disputa desde los márgenes y rechazo a la meritocracia.

El sentido de comunidad emerge como una dimensión fundamental en las trayectorias de las entrevistadas. De esta forma, la primera categoría gira en torno a lo comunitario como pieza central en la creación de redes. En un entorno marcado por dinámicas de exclusión, las mujeres han establecido diferentes espacios colectivos —fiestas, colectivos artísticos o pequeños círculos de afinidad— que permiten sostener su práctica musical y construir vínculos de pertenencia. Estos espacios, descritos como “refugios”, frente al aislamiento, facilitan tanto el apoyo emocional como la posibilidad de experimentar nuevas formas de expresión. En concreto, las participantes destacan la creación de redes y colectivos de mujeres como fuente de apoyo y capacitación. Varias entrevistadas destacan la importancia de espacios seguros y colectivos integrados por mujeres para compartir conocimientos, organizar eventos y fomentar referentes. Estos espacios permiten subvertir la lógica del aislamiento y disputar el poder simbólico en la escena, lo que es fundamental si se pone sobre la mesa la dificultad de las mujeres para acceder a redes de contactos profesionales (Gadir, 2017). En varias de las entrevistas del estudio realizado por Tami Gadir (2017) se menciona que establecer vínculos y conexiones resulta particularmente complejo, en gran parte debido a: “lo que los participantes de Rosa Reitsamer describen como «redes masculinas»” (2011, p. 33; véase también Farrugia, 2010, p. 89 como se citó en Gadir, 2017, p. 59).

Igualmente, la mayoría de entrevistadas expresan que las mujeres están aportando algo diferente a la escena de la producción y al DJing. En este sentido, destaca la categoría “búsqueda de autenticidad”. Frente a la presión estética y mercantilista, muchas mujeres priorizan por una ética de la autenticidad, apostando por la conexión emocional con ellas mismas, ser auténticas con su estilo y su forma de transmitir, y no dejarse influenciar tanto por la audiencia o la crítica. La autenticidad incluye también cuestiones relativas a la elección técnica (sonidos, pistas, etc.) y creación musical, incluso a la exteriorización, o visibilización, de la diversidad sexual. Sin embargo, estas cuestiones pueden verse invisibilizadas por la confrontación, casi constante, masculino-femenino.

En relación estrecha con la búsqueda de la autenticidad encontramos la tercera categoría “disputa desde los márgenes” que resalta las discrepancias frente a lo hegemónico. En este sentido, las mujeres DJs y productoras no solo buscan

sostenerse en un medio desigual, sino también transformarlo desde los márgenes. La afirmación de identidades femeninas en espacios dominados tradicionalmente por hombres y la creación de alternativas estéticas/musicales configuran una práctica activa de existencia-resistencia. Estos espacios, y actos, no solo desafían la hegemonía masculina, sino que reivindican la legitimidad de las mujeres como productoras de cultura y referentes simbólicos.

Y en último lugar, el “rechazo a la lógica meritocrática”. Desde una crítica feminista, varias entrevistadas rechazan la idea de que “si te esfuerzas lo suficiente, llegarás”, reconociendo que el acceso a las oportunidades no suele ser neutral. Esta idea ha sido ampliamente abordada por la literatura especializada que cuestiona cómo las lógicas meritocráticas, aparentemente neutrales en términos de género, encajan con los paradigmas neoliberales que promueven el esfuerzo individual como única vía al éxito. Tal como señalan Rebekah Farrugia (2012), Anna Gavanis y Rosa Reirsamer (2013) y Tami Gadir (2016, 2017), este modelo oculta desigualdades estructurales -sexismo, racismo, clasismo o edadismo- que impiden que muchas personas puedan siquiera competir en igualdad de condiciones. De este modo, frente a la competitividad individualista y las dificultades que determinan las experiencias en la escena musical, las entrevistadas proponen activamente formas de cooperación, co-creación y apoyo mutuo.

En la Tabla 5 se incluyen citas textuales que ejemplifican las categorías correspondientes a este eje:

Tabla 5
Fragmentos literales que ilustran el Eje 3

Categorías	Fragmentos literales
Lo comunitario: creación de redes	“Estoy 2% Rising, un colectivo de mujeres productoras e ingenieras de sonido” (entrevistada 13, comunicación personal, julio 2023). “Después del curso con Beats by Girls gané un premio y pude sacar mi primer EP” (entrevistada 10, comunicación personal, junio 2023). “En Portugal está comenzando. Hay un pequeño círculo de mujeres que nos ayudamos bastante y siento cierta conexión, no solo como productoras, sino también como artista en femenino” (entrevistada 13, comunicación personal, julio 2023).
Búsqueda de autenticidad	“Me enfoqué más en producir porque quiero que mi sonido sea mío, no interpretaciones de otros” (entrevistada 13, comunicación personal, julio 2023). “Producir es tener control sobre lo que hago, sin depender de nadie” (entrevistada 8, comunicación personal, junio 2023).

Categorías	Fragmentos literales
Disputa desde los márgenes	"A veces es necesario posicionarse... sobre todo en eventos con muchos hombres. Tenemos que defender nuestro lugar" (entrevistada 11, comunicación personal, julio 2023). "Es una forma de reivindicación: ser mujer, lesbiana, queer... y ocupar un espacio, ser referencia para alguien" (entrevistada 14, comunicación personal, julio 2023).
Rechazo a la meritocracia	"Dicen que es por mérito, pero si no nos dan espacio, ¿cómo lo demostramos?" (entrevistada 7, comunicación personal, junio 2023). "La competencia existe, sí, pero también tenemos que ayudarnos entre nosotras" (entrevistada 1, comunicación personal, mayo 2023).

5. Conclusiones

Este estudio ha permitido visibilizar las trayectorias, desafíos y estrategias de mujeres Djs y productoras portuguesas que participan activamente en la escena de la música electrónica. A través del análisis de sus narrativas, se pone en evidencia que el acceso y la permanencia en este campo artístico y técnico continúan estando profundamente atravesados por relaciones estructurales de desigualdad de género, que configuran tanto los espacios de oportunidad como las formas de exclusión simbólica.

En primer lugar, las trayectorias profesionales de las artistas revelan condiciones, de entrada, marcadas por la desigualdad y los obstáculos que salpican el camino. La invisibilización de referentes femeninos, el peso de la socialización masculinizada en el acceso técnico y la legitimidad artística por la que hay que esforzarse, sin olvidar la necesidad de recurrir al autodidactismo como vía de aprendizaje, evidencian cómo el capital cultural requerido en esta escena no circula de forma equitativa. En este sentido, las mujeres deben transitar un camino mucho más exigente para alcanzar reconocimiento, siendo constantemente evaluadas desde parámetros androcéntricos.

En segundo lugar, las desigualdades no se limitan al acceso, sino que se actualizan en forma de violencia simbólica en los espacios de actuación y creación. La hipersexualización, el cuestionamiento de sus capacidades técnicas, el paternalismo y la exclusión de los circuitos de poder muestran cómo la escena, a pesar de su aparente y reciente apertura, reproduce muchas de las lógicas jerárquicas y machistas propias de diferentes esferas de la industria musical. Incluso en colectivos supuestamente igualitarios, persisten tensiones variadas, no siempre evidentes, y paradójicamente dificultan una participación plenamente autónoma y horizontal.

Frente a este contexto, las entrevistadas despliegan múltiples estrategias de definición de existencia como, por ejemplo: la creación de redes entre mujeres, el autodidactismo en la adquisición de conocimiento técnico como forma de autonomía, la organización de eventos con criterios feministas y el rechazo a la competitividad neoliberal. En este sentido, es necesario resaltar lo comunitario como herramienta de existencia y visibilización. Estos ejemplos se consolidan como formas de agencia, ya que no solo permiten sobrevivir dentro del sistema, sino también (re)configurar sus reglas. Estas prácticas dan cuenta de una *política de la existencia* que, más allá de la resistencia reactiva, apuesta por construir espacios propios donde habitar la música de forma libre, creativa y colectiva. Estas prácticas colectivas descritas, junto con sus creaciones singulares desde los márgenes, configuran una especificidad de las artistas entrevistadas; en otras palabras, las entrevistas ilustran la puesta en práctica de formas alternativas de existencia que, aunque aún minoritarias, desafían las jerarquías patriarcales de la industria musical.

En definitiva, este trabajo contribuye a desmontar la idea de la música electrónica como un espacio neutral o igualitario (por su supuesta homogeneización a la entrada), y propone pensar las escenas musicales como espacios donde también se negocian, resisten y reconfiguran las relaciones de poder. Reconocer las formas en que las mujeres habitan y transforman estos espacios es imprescindible para avanzar hacia unas expresiones musicales más igualitarias y plurales.

Este estudio presenta ciertas limitaciones que es importante reconocer. En primer lugar, el número de participantes y el enfoque geográfico —centrado principalmente en el contexto portugués— limitan la generalización de los resultados, aunque permiten una comprensión profunda y situada de las experiencias analizadas. Asimismo, el estudio se ha centrado en mujeres cisgénero, por lo que sería necesario ampliar futuras investigaciones para incluir de forma más sistemática las voces de personas trans, no binarias y otras identidades disidentes dentro de la escena electrónica, cuyas trayectorias pueden estar atravesadas por dinámicas específicas de exclusión y resistencia. Por último, para indagar en investigaciones futuras se podrían incorporar metodologías complementarias —como la etnografía sonora, el análisis de redes o el estudio de prácticas performativas— que permitan ampliar la comprensión de cómo se configuran las relaciones de poder y las estrategias de existencia en distintos niveles de la escena musical electrónica. Además, se podría profundizar en las intersecciones entre género, etnia y clase dentro de los circuitos de producción, promoción y consumo musical.

Agradecimientos

Silvia Escobar Fuentes agradece a la Universidad de Málaga el contrato postdoctoral que le fue concedido en 2023 en el marco de su II Plan Propio de Investigación y Transferencia, gracias al cual fue posible la realización de la estancia y, por consiguiente, este estudio.

Política de autoría y contribuciones

Todas las personas firmantes de este artículo han contribuido de manera equitativa en cada una de las fases de la investigación.

Bibliografía

- Bain, Vick. (2019). *Counting the music Industry: The Gender Gap*. <https://www.ukmusic.org/wp-content/uploads/2020/09/Counting-the-Music-Industry-full-report-2019.pdf>
- Becker, Howard. (1982). *Art Worlds*. University of California Press.
- Bennett, Andy. (1999). Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the relationships between youth, style and musical taste. *Sociology*, 33(3), 599-617.
- Braun, Virginia, & Clarke, Victoria. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77-101.
- Buscatto, Marie. (2007). Women in Artistic Profession. An Emblematic Paradigm for Gender Studies. *Social Cohesion and Development*, 2(1), 69-77.
- Cohen, Sara. (1997). Men Making a Scene: Rock Music and the production of Gender. En S. Sheila Whitley (Ed.), *Sexing the Groove: Popular Music and Gender* (pp. 17-36). Routledge.
- Eshun, Kodwo. (1998). *More Brilliant than the Sun*. Quartet Books.
- Farrugia, Rebekah. (2010). 'Let's Have At It!': Conversations with EDM Producers Kate Simko and DJ Denise. *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, 1(2), 87-93.
- Farrugia, Rebekah. (2012). *Beyond the Dance Floor: Female DJs, Technology and Dance Music Cultures*. Intellect.
- Feixa, Carles. (1998). *De jóvenes, bandas y tribus*. Ariel.
- Ferreira, Vitor. (2008). Ondas, cenas e microculturas juvenis. *PLURAL, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP*, 15, 99-128.
- Ferreira, Vitor. (2010). Cenas Juvenis, Políticas de Resistência e Artes de Existência. *Trajectos, revista de Comunicação, Cultura e Educação*, (16), 111-120.
- Ferreira, Vitor. (2016). Aesthetics of youth scenes: from arts of resistance to arts of existence. *Young-Nordic Journal of Youth Research*, 24(1), 66-81. <https://doi.org/10.1177/1103308815595520>

- Ferreira, Vitor. (2017). Ser Dj não é só Soltar o Play: a pedagogização de uma nove profissão de sonho. *Educação & Realidade*, 42(2). <https://doi.org/10.1590/2175-623664318>
- Foucault, Michel. (1984 [1994]). *Historia da Sexualidade. O Cuidado de Si* (volumen 3). Relógio d'Água.
- Gadir, Tami. (2016). Resistance or Reiteration: Rethinking Gender in DJ Cultures. *Contemporary Music Review*, 35(1), 115-129. <https://doi.org/10.1080/07494467.2016.1176767>
- Gadir, Tami. (2017). Forty-Seven DJs, Four Women: Meritocracy, Talent and Postfeminist Politics. *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, 9(1), 50-72. <https://doi.org/10.12800/1947-5403.2017.09.01.03>
- Gavanas, Anna, & Reitsamer, Rosa. (2013). DJ Technologies, Social Networks and Gendered Trajectories in European DJ Cultures. En Bernardo A. Attias, Anna Gavanas & Hillegonda C. Rietveld (Eds.), *DJ Culture in the Mix. Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music* (pp. 51-78). Bloomsbury.
- Goodman, Steve. (2010). *Sonic Warfare. Sound, Affect and the Ecology of Fear*. MIT Press.
- Grácio, Rita. (2017). *Gender Distorting Genre Distorting Gender: Exploring Women's Rock Musicking Practices in Contemporary Portugal* [Tesis de doctorado]. University of Exeter. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/159614606.pdf>
- Green Events. (2024, 11 de junio). *FACTS report: gender distribution of artists at electronic music festivals*. *Geen Events*. <https://www.greenevents.nl/en/diversity-inclusion/facts-report-gender-distribution-of-artists-at-electronic-music-festivals/>
- Guerra, Paula, Hoefel, Maria, Severo, Denise O., & Sousa, Sofia. (2021). Tu é machista: música, ativismo estético-político e (re)configuração social e política nos tempos presentes. *NAVA: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagem*, 8(1-2), 267-297.
- Guerra, Paula. (2022). Os desacordes do fado e do folclore na modernidade tardia. Um trajeto pelos artivismos musicais do Fado Bicha e de Filipe Sambado. En C. S. Fernandes, M. Herschmann, R. de M. Rocha & L. S. Pereira (Orgs.), *A(r)tivismos urbanos. (Sobre) vivendo em tempos de urgência* (pp. 221-250). Sulina.
- Hall, Stuart, & Jefferson, Tony. (1976). *Resistance Through Rituals: Youth Cultures in Post-War Britain*. University of Birmingham.
- Hebdige, Dick. (1986, [1979]). *Subculture: The Meaning of Style*. Methuen.
- Herrero, Juan I. (2024, 6 de diciembre). Las djs alzan la voz en la música electrónica: "¡Basta, por favor!" *Los40*. <https://los40.com/2024/12/06/las-mujeres-alzan-la-voz-en-la-musica-electronica-basta-por-favor/>
- Holland, Samantha. (2004). *Alternative Femininities. Body, Age and Identity*. Berg.
- Jaimangal-Jones, Dewi. (2018). Analysing the media discourses surrounding DJs as authentic performers and artists within electronic dance music culture magazines. *Leisure Studies*, 37(2), 223-235. <https://doi.org/10.1080/02614367.2017.1339731>
- Koren, Timo. (2022) The Work that genre does: How musica genre mediates gender inequalities in the informal work cultures of Amsterdam's nightclubs. *Poetics*, 95. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2022.101713>
- Leonard, Marion. (2007). *Gender in the Music Industry: Rock, Discourse and Girl Power*. Ashgate.

- Lopes, João. T., Bóia, Pedro, Ferro, Lúcia, & Guerra, Paula. (2010). Género e música electrónica de dança: experiências, percursos e "retratos" de mulheres clubbers. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 62, 35-56.
- Maffesoli, Michel. (1990). *El tiempo de las tribus: el declive del individualismo en las sociedades de masas*. Icaria.
- McRobbie, Angela, & Garber, Jenny. (1997). Girls and Subcultures. En Ken Gelder y Sarah Thornton (Eds.), *The Subculture Reader* (pp. 112-120). Routledge.
- Olszanowski, Magdalena. (2012). What To Ask Women Composers: Feminist Fieldwork in Electronic Dance Music. *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, 4(2), 3-26. <https://doi.org/10.12801/1947-5403.2012.04.02.01>
- Redhead, Steve. (1993). Disappearing Youth? A Review Essay on Youth Culture. *Theory, Culture & Society*, 10(3), 191-200. <https://doi.org/10.1177/02632769301000300>
- Redhead, Steve. (1997). *Subculture to clubcultures: an introduction to popular cultures studies*. Blackwell Publishers.
- Reitsamer, Rosa. (2011). "The DIY Careers of Techno and Drum 'n' Bass DJs in Vienna". *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, 3(1), 28-43.
- Rietveld, Hillegonda C. (2014). Beyond the Dance Floor: Female DJs, Technology and Electronic Dance Music Culture (Rebekah Farrugia). *Journal of Electronic Dance Music Culture*, 6(1), 123-137.
- Rodgers, Tara. (2010). *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*. Duke University Press.
- Scarpa, Alfonso. (2022, 9 de marzo). Women made up 27% of music festival acts from 2020 to 2021, according to study. EDM. <https://edm.com/industry/women-made-up-27-percent-music-festival-acts-2020-2021#:~:text=A%20new%20study%20conducted%20by,collect%20single%20sets%20of%20data>.
- Straw, Will. (1997). Sizing Up Record Collections: Gender and Connoisseurship in Rock Music Culture. En Sheila Whiteley (Ed.), *Sexing the groove: popular music and gender* (pp. 3-16). Routledge.
- Taylor, Timothy D. (2001). *Strange Sounds: Music, Technology and Culture*. Routledge.
- Thornton, Sarah. (1995). *Club Cultures: Music, media and subcultural capital*. Polity Press.
- Whiteley, Sheila. (2000). *Women and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity*. Routledge.