

Una mirada queer hacia la música popular urbana: Análisis desde diferentes propuestas musicales con una sensibilidad queer común
Teresa López Castilla

Resum

Amb l'ajuda de l'enfocament *queer* en el context musicològic, intentaré descobrir els mecanismes extra i paramusicals que utilitzen artistes com *Peaches* i *Kumbia Queer* per a desnaturalitzar o des-categoritzar el gènere. Després de presentar breument l'actual musicologia *queer*, intentaré aplicar la seua metodologia en el context de la música popular urbana. Així, seguiré una lectura i narrativa *queer* per a assenyalar els elements *camp* i la performativitat de gènere, continguts en els casos d'estudi que propose com potents recursos utilitzats en la deconstrucció del gènere.

Paraules clau

Enfocament *queer*, *Camp*, performativitat de gènere, musicologia *queer*.

Resumen

Con la ayuda del enfoque *queer* en el contexto musicológico, intentaré descubrir los mecanismos extra y para-musicales que emplean artistas como *Peaches* y *Kumbia Queer* para desnaturalizar o des-categorizar el género. Tras presentar brevemente la actual musicología *queer*, intentaré aplicar su metodología en el contexto de la música popular urbana. Así, seguiré una lectura y narrativa *queer* para señalar los elementos *camp* y la performatividad de género, contenidos en los casos de estudio que propongo como potentes recursos usados en la deconstrucción del género.

Palabras clave

Enfoque *queer*, *Camp*, performatividad de género, musicología *queer*.

Abstract

Helped by the *queer* approach within musicology, I'll try to find extra and paramusical devices which are being used by artists like *Peaches* and *Kumbia Queer* for gender denaturing and gender decategorizing. After doing a brief of the current *queer* musicology, I'll try to apply its methodology in the context of the popular and urban music. So that, I'll follow a *queer* reading and a *queer* narrative to indicate the *camp* elements and the gender performance which are in the case study suggested as powerful resources in the gender deconstruction.

Keywords

Queer approach, Camp, Gender performance, Queer musicology.

1. MUSICOLOGIA QUEER

La acepción sémica que adquiere la palabra *queer* en el entorno musicológico, posee indudablemente un carisma activista y crítico en torno a la construcción de la identidad, ya que:

“Queer” anteriormente era un término opresivo –o para la propia opresión de los homosexuales– cuyas connotaciones han sido rehabilitadas en los últimos cinco años tanto en contextos políticos, por el grupo radical americano “Queer Nation”, como en los académicos, a través de la “Teoría Queer” (Brett, 1994: 370).

La reciente existencia de la musicología queer se abre paso superando sus propias hostilidades en el medio tradicionalista de la academia, junto a la Nueva musicología, la musicología feminista y los estudios culturales angloamericanos de finales de los años 80.

Como apuntó Philip Brett, hace apenas 25 años que se comenzó a tomar interés por las formaciones de identidad en torno a la música: «Y la reciente teoría gay y lesbiana ha enfatizado el grado de presión alrededor de la representación y performance de cualquier identidad fuera de la heterosexual, blanca, masculina y de clase media» (Brett, 1994: 370).

Además, se pone de relieve este interés en la música popular, donde la experiencia corporal encuentra su máxima expresión, razón por la cual quizá se consideraba “a menos”, entre otras cosas, por la academia de la musicología tradicional. Con todo esto, Brett propone que: «Lo que la musicología queer al menos puede hacer es forjar nuevas relaciones con otras ramas de la academia, así como comprometerse con la acuciante cultura contemporánea y los asuntos sociales a través de la música» (Brett, 1994: 374).

Dicho esto, me parece pues oportuno justificar la aplicación de una metodología *queer* en contextos donde las políticas del género se activan en torno a la música popular urbana. Ya que, como método de análisis:

[...] Es en cierto sentido, una metodología carroñera, que utiliza diferentes métodos para recoger y producir información sobre sujetos que han sido deliberada o accidentalmente excluidos de los estudios sociales del comportamiento humano. La metodología *queer* trata de combinar métodos que a menudo parecen contradictorios entre sí y rechaza la presión académica hacia una coherencia entre disciplinas (Halberstam, 2005: 35).

Desde los años 90, varias son las publicaciones aparecidas dando voz a este apartado de la musicología feminista y *queer*, donde se ponen de relieve cuestiones tan “espinosas” como “incómodas” hasta ahora para la academia.¹

Así, en apenas dos décadas, y siempre desde la escuela anglo-americana, la musicología *queer* ha analizado temas –cuerpo, sexo, identidad de género, raza, etc–. que «[...] la musicología firmemente politizada, en un esfuerzo por ser una disciplina racional masculina, ha ignorado resolutivamente» (Brett, 1994: 374).

SUBCULTURA QUEER

Los casos de estudio que propongo forman parte de un contexto subcultural desde donde el activismo *queer* tiene toda su fuerza política. Por tanto, en el sentido *interactivo* que propone Halberstam (2006: 10), ofrezco mi alianza académica a estas artistas *queer* como archivista y teórica cultural, que de alguna manera participa de estas subculturas. Pues, como dice Judith Halberstam: «Donde tales alianzas existen, los académicos pueden jugar un gran rol en la construcción de los archivos y la memoria queer» (2006: 6).

En definitiva, en términos de George Lipsitz, las subculturas *queer* «pueden producir un “bloque histórico”, o una coalición de grupos opositores unidos alrededor de ideas contra-hegemónicas» (citado en Halberstam 2006: 5).

Las subculturas *queer* no surgen en un grupo de jóvenes *en crisis*, como contraposición edípica de la cultura de sus padres en un ámbito de dominación masculina –algo analizado por Dick Hebdige, Stuart Hall o Angela McRobbie–. De forma diferente se localizan en torno a un género de expresión cultural y se oponen no solamente a la hegemonía de la cultura dominante, sino también al *mainstream* de la cultura gay y lesbiana.

Judith Halberstam completa el eslabón perdido en el estudio de las subculturas, diciendo que tenemos que repensar la relación entre teóricos y participantes subculturales en una faceta más permeable entre ambos. Así también, dice que la mayoría de las teorías subculturales están contadas «como una actividad heterosexual masculina adolescente» a la que se ciñen las mujeres heterosexuales. Por esto, el enfoque *queer* aportaría a todos los demás sujetos que quedan en los márgenes. Y por último, subraya la necesidad de teorizar la escena queer «trazando escenas subterráneas» de su historia y memoria (ambas citas en: Halberstam, 2006: 8).

2. ALGUNAS MANERAS DE PROBLEMATIZAR EL GÉNERO EN NOMBRE DE LA MÚSICA: PERFORMATIVIDAD DE GÉNERO Y ESTILO CAMP EN DOS CASOS DE ESTUDIO

El concepto *camp* y la *performatividad de género*, van a ser recursos válidos usados en la des-categorización y des-naturalización de género que llevan a cabo *Peaches* y *Kumbia Queer*, las artistas que traigo como caso de estudio. Ciertamente, estos conceptos han sido tratados en la música popular, aunque como dice Freija Jarman-Ivens:

«estos textos a menudo son solo nominalmente sobre música» (2009: 190). Generalmente, se ha analizado cómo lo *camp* puede operar políticamente en relación con la homosexualidad y la identidad *queer* desde los elementos visuales de la música popular. Algunos autores han hecho interesantes observaciones entre lo *camp* y la voz (Dickinson, 2001; Wood, 1994). Freija Jarmans-Ivens en un intento de sustraer connotaciones *camp* de lo puramente musical nos dirige hacia la interpretación de la música, donde se pone en juego lo estrictamente corporal en un sentido de «exageración, exuberancia, y juego» (Jarmans-Ivens, 2009: 202).

Me interesa específicamente, en el contexto musical subcultural que traigo a la mesa, la visión *camp* que nos sugiere Moe Meyer: «como una clase de parodia que implica un sentido de performatividad y un énfasis sobre las prácticas significantes sobre el significado del contenido» (citado en Jarmans, 2009: 191).

Además, Meyer describe el concepto *camp* como una crítica cultural *queer* donde lo *camp* es político.

En definitiva, para identificar los elementos *camp* en la música tendremos en cuenta «texto, contexto e interpretación» (Jarman-Ivens. 2009: 202).

En cuanto a la construcción de género, en términos butlerianos lo entendemos como: «una reiteración estilizada de actos» del cuerpo quedando así legitimado socialmente (Butler, 2007: 273). Esta performatividad reiterada y ritualizada del género «consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente» (Butler, 2007: 17).

Tanto *Peaches* como el grupo *Kumbia Queer* usan la performance como un acto político, subvirtiendo y des-naturalizando el género a través de sus canciones, actitud y vestuario, mientras dan paso a otras subjetividades.

A ESCENARIO... PEACHES!

Esta cantante, productora y Dj canadiense afincada en Berlín desde hace diez años, lanzó su primer disco en 1995 bajo su nombre real, Merrill Nisker. Será en el año 2000, ya como *Peaches*, cuando se de a conocer a una mayor audiencia en la cultura del pop, poniendo un pie en territorio *mainstream*² pero sin dejar el otro en el *underground*.

Su música se desarrolla en un estilo electropunk, también definido como electroclash, donde combina potentes bases rítmicas con sonidos sintetizados y un uso vocal dinámico. Es característico en sus canciones un estilo vocal próximo al rap, donde el texto se presenta más declamado que cantado. Pero esto lo intercala con fragmentos vocales en una tesitura aguda-media. El resultado es una mezcla sonora entre lo anguloso y ondulado, agresivo y suave, rítmico y melódico. La estructura rítmico-armónica de sus canciones es electrónica principalmente, aunque en algunas canciones –por ejemplo en el álbum *Impeach my Bush* de 2006– hay instrumentos electrificados más próximos al rock como guitarra o teclado acompañados de batería.

Pero sin duda, lo que la distingue y peculiariza son sus letras inteligentes, lascivas y descaradas, que junto con su imagen y vestuario, exuberante y único –una mezcla de postpunk y glam rock–, sobrepasan los límites de la categorización sexual, musical y artística en definitiva.

En el foco de atención de su puesta en escena, está presente un juego constante con la identidad de género, el cuerpo y el sexo, introduciendo siempre un sentido crítico y transgresor contra sus límites normativos.

Hacer un análisis *queer* de su performance y música es muy fácil porque sus mensajes son explícitamente directos al respecto. Por ejemplo, en el álbum que sacó en 2003 con el nombre de *Fatherfucker* –hijo de puto– aparece ella misma en la portada con una gran barba –recurso recurrente en muchos de sus videos–. Y explica que el nombre que da título al álbum es una forma de hacer justicia cambiado de género a un insulto ya que normalmente se dice *motherfucker* –hijo de puta–.



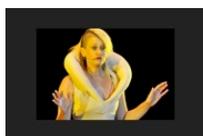
Portada del Álbum *Fatherfucker*, 2003.

La multifacética artista va más allá de la música para ofrecer una performance alrededor de la misma. Más que desnudarse, en su peculiar *burlesque*, se viste de múltiples cuerpos híbridos *multisexuados*. Su construcción corporal se *desorienta* hacia un futurismo o ficción que traspasa cualquier categoría sexual. Su representación corporal a través del vestuario, maquillaje, peinado, luces, etc. ficciona de una forma *camp*, es decir, exagerada, irreal, galáctica, y también inquietante, grosera, imposible... Podemos pensar que Peaches usa la indumentaria como una forma de imprimir carácter a la performance que lleva a cabo tras el vestido y eso también le ayuda por supuesto, en un

sentido butleriano, a performativizar el género hasta el límite. Esto forma parte también de su ser *camp* y por eso no en vano ella misma colabora con los diseñadores de los trajes que saca al escenario. Así, la podemos ver vestida con claras y explícitas representaciones sexuales del cuerpo femenino y masculino ofreciendo su genuina versión transgénero e hiperrealista.



Peaches en directo con un traje que alude a los labios de los genitales femeninos, tanto en la forma como en el color



Cuellos *vulva* en diferentes trajes de *Peaches*.

Para entender el significado del *traje* no es suficiente con ver la foto de *Peaches*, es necesario entenderla en el escenario interactuando con su cuerpo *vestido*, para comprender que su propósito como mínimo es inquietar, remover, cuestionar, romper esquemas, incluso por qué no, divertir ironizando.



Peaches con pechos y pene postizos para su película *Peaches Does Herself*, 2012.

Sin duda, estas representaciones más allá de la ambigüedad transgénero son algo que desde el *mainstream*, nadie podría decir le confieren un halo sexy y por supuesto erótico. Sin ir más lejos, no es propósito de *Peaches* asomarse así al *mainstream*. Por el contrario, su estratégica representación alcanza una subjetividad ya *no femenina*, ya *no masculina*, consiguiendo salir así los binarismos y alcanzar, lo que Beatriz Preciado -2003- llama las *multitudes queer*, esa multiplicidad de cuerpos que deslegitiman la categoría sexopolítica de mujer, hombre, gay, lesbiana, etc.

Otra faceta interesante de *Peaches* es su trabajo en el teatro, ópera y cine. Además, como *Dj Extravaganza* -su nombre de Dj- son interesantes sus interacciones-performance con el público.

Su peculiar incursión en *L'Orfeo* de Monteverdi, -teatro Hebbel and Ufer de Berlin, 2012- donde *Peaches* hace papel de Orfeo, daría para otro artículo. El texto de la propia producción del teatro HAU dice que: «se enfatizarán cuestiones de género y sexualidad en el escenario construyendo una utopía emancipatoria queer contra la paralizante presencia de la muerte». [3](#)

Además de esto, en 2010 hizo su propia versión de la opera rock *Jesucristo Superstar* para el Institute of Contemporary Art de Boston. Con un escenario y vestuario minimalista, Peaches consigue la atención del público intercambiando personajes (María Magdalena, Jesús y Judas) sólo con cambios tímbricos de su voz y acompañada por un piano.⁴

Su último trabajo ha sido el estreno de *Peaches Does Herself* ⁵, una película autobiográfica en formato de opereta-vodevil estrenada en septiembre de 2012 en el festival Internacional de Cine de Toronto. Este denominado *anti-jukebox musical*, transcurre en torno a 22 temas de la carrera musical de la artista, mientras el guión nos cuenta cómo Peaches llega a ser transexual para agradecer lo que sus fans esperan de ella.

Para la prensa de este festival de cine donde se estrenó la película, Peaches respondió a cinco preguntas, y la que más delata su claro activismo queer es⁶:

- *Vanguard*: ¿Quién te gustaría que viera la película además de tus fans?

- *Peaches*: Vladimir Putin, Todd Akin, and Rick Santorum.

Un corrupto presidente ruso que encarcela a las *Pussy Riot*, opresor del movimiento LGTB. Un polémico senador republicano de Missouri que “legitima la violación” en un intento de prohibir el aborto. Y otro Senador americano próximo al Opus Dei y obtuso en el reconocimiento de gays y lesbianas.

VIDEOCLIP - PEACHES: “DOWN TOWN”

(Album *Impeach my Bush*, 2006)

Aquí, podemos ver a Peaches, representándose así misma como sujeto pivotante entre los dos géneros mientras se seduce así misma en un juego homoerótico. Con un sonido electrónico y envolventes graves emplea su característica voz, intercalando el texto rapeado -voz rasgada- y los fragmentos melódicos agudos, que en este caso coinciden con el estribillo de la canción. Tal vez se pueda considerar este uso vocal como un *sonido travestido* -sonic cross-dressing- siguiendo la idea de “voz safónica” apuntada por Elisabeth Wood -1994-. Este uso vocal apoya la ambigüedad y juego de roles en la música de *Peaches*.



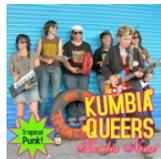
Fotograma del video *Down Town*, 2006.

La canción viene a contar un juego de seducción destructivo y fatal que transcurre en la habitación de hotel de una gran ciudad. Interpretado por la misma *Peaches*, travestida en diferentes roles sexuales, los intercambia y gestualiza a lo largo de la canción de forma paródica y *camp*. La imagen de unos bustos de mujer, maniquíes con barba, en un momento del videoclip, subraya esta connotación *camp* y performática del género característica de *Peaches*.

A ESCENARIO... KUMBIA QUEER!

Este proyecto musical, denominado como punk tropical o *tropipunk*, está formado por seis chicas argentinas y mexicanas que comenzaron a hacer covers a ritmo de cumbia -The Cure, Madonna, o los Ramones en su primer álbum *Kumbia Nena!*, 2007- con letras llenas de poesía queer y mucho humor. Actualmente se han consolidado en el género de la cumbia con temas propios en su último trabajo en 2012, *La gran estafa del tropipunk*, haciendo temas sobre chicos para chicas:

La nueva variación se llama Cumbia Villera o Cumbia de Barrio y es una reacción a la cumbia romántica. La música no habla de amor, sino que cuenta historias sobre la vida en los barrios: violencia, problemas con la policía, alcohol, drogas y sexo.⁷



Portada del álbum *Kumbia Nena!*, 2007.

Esta banda independiente y autogestionada, que edita con su propio sello, *Horario Invertido*, se presenta en su Myspace como: «Seis locas punk and rollers aburridas del rock actual deciden autoexplotar su lado kumbianchero y queer, haciendo canciones para chicas sobre chicas».8

Sin duda, el espíritu *Do It Yourself* elevado a la máxima potencia es el motor y base de su trabajo. Aquí, el concepto *camp*, activista y político a la vez que irónico y disparatado, se esparce cómodamente a través de sus letras, vestuario e interpretación en una forma peculiar de entender la cumbia.

En un estilo único que mezcla la fiesta con un mensaje político, *Kumbia Queer* se acompaña normalmente con los instrumentos usados en la Cumbia Villera -teclados, o keytar [mezcla teclado con guitarra], batería, guitarra eléctrica, bajo, güiro...- pero naturalmente confiriéndoles un sentido punk en la interpretación y uso.

Es interesante subrayar que este grupo de chicas se apropie particularmente de un estilo cumbiero urbano y subcultural que se empieza a desarrollar en los años 90's, la cumbia Villera. Este es un subgénero de la cumbia argentina llegada desde Colombia. Curiosamente, el nombre de *villera* le viene por dar voz a los habitantes de clases inferiores, marginales y desprotegidas socialmente. Existe pues una reapropiación del término usado peyorativamente por estratos sociales superiores, por los habitantes de las villas, para devolverlo cargado de identidad y orgullo de pertenencia al barrio. Este sentido identitario de *villera*, unido al término *queer*, que como explicaba al principio también subvierte su sentido peyorativo en una dirección de lucha identitaria, suman un activismo reforzado y consciente en la construcción de la identidad de género, raza y clase a través de la música.

VIDEOCLIP - KUMBIA QUEER: "CHICA DE CALENDARIO"

(Álbum, *Kumbia Nena!*, 2007)

En este video, podemos apreciar el sello característico y único de este grupo: ironía, diversión y crítica desde un enfoque *queer-camp* y una actitud punk. Efectivamente, la intención de su música es repensar los viejos clichés del punk rock, donde los adolescentes siempre se mostraban enfadados, para mostrar justamente lo contrario. Como vemos la parodia *queer-camp* se reapropia de elementos contenidos en la cumbia tradicional -(romanticismo, machismo, p. ej)- para cambiarle el significado y librarse paródicamente de ellos.



Fotograma del videoclip "Chica de calendario", 2007

El videoclip nos muestra a la banda exageradamente caracterizada para cantar en un contexto tan masculino como es un taller de coches ¡Y qué no hay más típicamente masculino y heterosexual que un calendario de chicas desnudas en un taller! De esta forma, el texto de la canción se transforma en boca de ellas para cantar desde el lado lésbico y de forma explícitamente sexual.

La caracterización en este caso de las *Kumbia Queer* (más cercana al estilo *butch*, *tomboy*, apariencias masculinas de chicas lesbianas) contrasta abiertamente con la imagen hiper-femenina, sensual y sugerente de la "chica del calendario" -imagen estereotipada de la mujer desde una visión heteronormativa-. Esta muestra de categorizaciones sexuales juega su dicotomía desde la parodia y la exageración.

CODA

Para cerrar este texto faltaría decir que la reapropiación del término *queer*, antes despectivo, y su uso contemporáneo como un sello de identidad autoafirmativo funciona a través de prácticas *camp* en contextos de subcultura musical como los presentados. De esta forma, es necesario hablar de la importancia que adquiere en

estos contextos musicales el sentido de interpretación musical unido al de performance, donde los elementos visuales abordan expresamente cuestiones relativas a las políticas del género. Tal como plantea Philip Auslander, apoyado por la psicología experimental: «la dimensión visual de la interpretación musical transporta información musical y forma la percepción de la audiencia de un evento musical» (Auslander, 2011: 303).

Si efectivamente, los aspectos visuales de la interpretación musical contienen elementos formales –percepción de características musicales e instrumentales– y afectivos –forma en que las intérpretes performativizan el género, por ejemplo podríamos decir que la narratividad social que se genera entre estos grupos musicales y su público es inevitablemente político y críticamente queer.

Tanto en el ejemplo de la artista *Peaches*, como en el de *Kumbia Queer*, la identidad de género en continua construcción cultural, queda en el eje central de su trabajo. En esta tarea, confluyen tanto los aspectos visuales –vestuario, interpretación– como los musicales, ya que los sonidos que sirven para orientar una nueva visión de el género –Peaches, electropunk; y Kumbia Queer, Cumbia Villera– quedan redefinidos por sus particularidades y aportaciones específicas quedando nombrados nuevamente como electroclash y tropipunk respectivamente.

BIBLIOGRAFÍA

- AUSLANDER, P. (2011): «Musical Persona: The Physical Performance of Popular Música» dentro SCOTT, Derek B. (Editor): *The Ashgate Research Companion to popular musicology*, UK: Ashgate.
- BUTLER, J. (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Ediciones Paidós Ibérica: Barcelona.
- BRETT, P. (1994): «Are You Musical? Is It Queer to Be Queer? Philip Brett Charts the Rise of Gay Musicology» *The Musical Times*, Vol. 135, No. 1816, 150th Anniversary Issue, Junio. pp. 370- 376, <http://www.jstor.org/stable/1003225>. [Consulta: 15 de octubre de 2012].
- BRETT, P. y otros (2006): *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. NY: Routledge.
- FULLER, S. y Lloyd Whitesell (2002): *Queer Episodes in Music and Modern Identity*. University of Illinois Press.
- HALBERSTAM, J. (2008): *Masculinidad femenina*. (Traducción Javier Sáez) Madrid/Barcelona: Editorial Egales.
- HALBERSTAM, J. (2006): «WHAT'S THAT SMELL? Queer Temporalities And Subcultural Lives» dentro WHITELEY, S. y J. Rycenga (Eds.): *Queering The Popular Pitch*. NY: Routledge. (pp. 1- 22).
- JARMAN-IVENS, F. (2009): «Notes on Musical camp» dentro DEREK B. Scott (Ed.) *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. UK: University of Leeds. (pp.189-203).
- PRECIADO, B. (2003): «Multitudes Queer. Notas para una política de los "anormales"», *Revista Multitudes*, nº 12.
- MCCLARY, S. (2002): *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- RODGER, G. (2004): «Drag, Camp and Gender Subversion in the Music and Videos of Annie Lennox». *Popular Music*. Cambridge University Press: Vol. 23, No. 1. (pp. 17-29).
- MEYER, M. (Ed.) (1994): *The Politics and Poetics of Camp*. London: Routledge.
- WHITELEY, S. (2000): *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*. London: Routledge.
- WHITELEY S. y J. Rycenga (Eds.) (2006): *Queering the Popular Pitch*. NY: Routledge.
- WITTIG, M. (2005): *El pensamiento heterosexual: y otros ensayos*. Barcelona: Egales.
- WOOD, E. (1994): «Sapponics» dentro BRETT, P. y otros *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology*. New York: Routledge. (pp. 27-66).

NOTAS

- Desde Susan McClary, con su escandaloso *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, 1991; hasta el aclamado Philip Brett, como editor de *Queering the Pitch*, en 1994. Más recientemente, aparecen dos publicaciones dedicadas al ámbito de la música popular exclusivamente: Sheyla Whiteley con *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity (2000)*; y junto a Jeniffer Rycenga (*Queering the Popular Pitch*, 2006).
- Son conocidas sus colaboraciones y dúos con algunos famosos como Christina Aguilera, Iggy Pop, Marilyn Manson o Joan Jett entre otros. Además, su música ha sido usada en bandas sonoras, por ejemplo una de sus canciones mas conocidas «Fuck the Pain Away» en la película *Lost in Translation*.
- <http://www.catch-fire.com/2012/04/peaches-does-monteverdi-lorfeo-by-daniel-cremer-hau-berlin/> [Consulta: 13 de febrero de 2013].
- «Peaches Debuts Her G-Rated 'Jesus Christ Superstar'», *Revista online Spin*. [Consulta: 12 de febrero de 2013].

5. Antes de llevarla a la pantalla, Peaches estrenó esta obra en el teatro, siendo representada diez veces en Berlín.
6. «PEACHES DOES HERSELF: 5 Questions for Peaches», Revista Vanguard, 13 de septiembre de 2012. [Consultada 12/02/13].
7. Información de la Banda en el sello Comfortzonemusic, para el que grabaron en 2010 el EP 'God save the queers'
<http://www.comfortzonemusic.com/sites/default/files/files/kumbia/kumbia-queers-bio-eng.pdf> -Consulta: 21 de enero de 2013-
8. En Myspace de *Kumbia Queer*.