

SEXISMO EN LA MUSICA POP ESPAÑOLA Análisis desde la autoría e interpretación.

Martínez Escribano, Luis Miguel
Didáctica de la Expresión Musical y Plástica
Universidad de Sevilla
lmescribano@us.es

RESUMEN

Dos hechos destacan en la historia de la música durante el siglo XX: por un lado, el desarrollo de las nuevas tecnologías permite la escucha pasiva de la música a la vez que su masiva difusión por el mundo. Por otro lado, la explosión de la música popular y su internacionalización, siendo actualmente el tipo de música más escuchada. A pesar de estos dos importantes hechos, la musicología académica no se ha preocupado hasta hace bien poco de su estudio de forma equivalente a la música llamada culta. La tradicionalidad de esta misma musicología es también una de las razones por la cual los estudios de género en la música se están incorporando aunque a menor ritmo que en otras disciplinas. La música pop y rock, base de la música popular, es considerada en todo su contexto como una actividad tolerante, rompedora y permisiva, y puede resultar contradictorio encontrar en el proceso musical aspectos que presentan claros sesgos discriminatorios. Herencia de una interiorizada tradición androcéntrica, recorreremos algunos aspectos de la producción de música popular española en los últimos años, centrándonos en la autoría de canciones de éxito y en la interpretación de las mismas, señalando los aspectos significativos desde la perspectiva de género.

PALABRAS CLAVE

Música popular, pop, rock, sexismo, género, composición, interpretación musical, autoría.

INTRODUCCIÓN

Aunque los orígenes de la música popular se remontan a los siglos XVIII y XIX, la gran eclosión de este tipo de música tuvo lugar a mediados del siglo XX. A su difusión contribuyó de forma decisiva el desarrollo tecnológico de nuevos medios de comunicación y reproducción, así como la fabricación en serie de nuevos y cada vez más económicos instrumentos musicales. El uso de las nuevas tecnologías es una de las características que definen la música popular, tipo de música que el Grove Music Online¹ define como *de menor valor y complejidad que la música culta y que está dirigida a un gran número de oyentes no educados musicalmente más que a una élite*.

Una definición más completa es la que realiza Tagg², para quien la música popular queda definida por su distribución masiva, audiencia heterogénea, almacenada y distribuida en soportes sonoros y ser objeto de consumo sujeto a las leyes del mercado. Fouce³ añade a esto que *“la audiencia, aunque masiva es una audiencia fragmentada; no implica una colectividad homogénea de oyentes”*. Desde mi posición, la escasa y corta historia de la investigación en música popular no nos permite afirmar otra cosa que lo obvio.

Otro punto de vista sobre la definición de música popular es el que nos dice John Shepherd⁴, para quien *“es cuestionable que haya músicas “clásicas”, “populares”, “folclóricas” y “tradicionales”*. Para Shepherd *“es más probable que existan discursos contruidos alrededor de prácticas musicales concretas que hacen a la música sumisa con respecto a varias formas de control social, político y económico”*. Bajo esta premisa, lo que interpretamos como verdad no es más que una construcción. La música popular pues, como constructo, estará condicionada por las leyes y normas aceptadas por la sociedad que la produce. Por tanto, una sociedad históricamente androcéntrica implica construcciones parciales –aunque consideradas “naturales”- que las nuevas tendencias en investigaciones de género y estudios sobre la mujer deben destapar.

La musicología tradicional ha excluido en sus investigaciones a las mujeres músicas, exclusión por la que debemos cuestionarnos la ideología que subyace en las investigaciones musicológicas tradicionales. Esta tradición va cambiando, aunque lentamente, con la inclusión de la perspectiva de género en la musicología. Pero si precaria es la situación de los estudios de género en música, más precaria aun es la situación si la dirigimos a los estudios de género en la música popular. La hermana pobre de las músicas en las investigaciones académicas no se merece una situación que para nada es acorde a su importancia social, económica y cultural.

Desde que una canción se escribe hasta que el oyente la recibe, ya sea comercializada o por alguno de los muchos medios de comunicación, la música pasa por diferentes procesos y etapas relacionadas con la propia composición, la producción, la edición, distribución etc. Son muchas, por tanto, las etapas y personas que intervienen en el proceso productivo de la música popular, proceso que termina en la elección personal de cada uno de la canción que le gusta o que en un momento determinado quiera oír. Este trabajo, -como parte de una investigación más amplia sobre música popular, género y educación- analiza dos de estos aspectos de la música popular española para definir el papel de la mujer en ella: la interpretación y la composición. Aunque son solamente dos aspectos y tomados de una muestra reducida acorde a la extensión de este trabajo, los resultados son sintomáticos del patriarcado que subyace en una actividad

¹ Grove Music Online recurso electrónico.

² Tagg 1982

³ Fouce 2006

⁴ Shepherd 1993

considerada partícipe directa en los movimientos sociales que persiguen la igualdad como principio fundamental.

La música ha sido una actividad donde la mujer ha sido relegada históricamente a un terreno privado cuando no ha sido directamente invisibilizada. Los primeros trabajos musicológicos feministas trataban de sacar a la luz a las compositoras y a sus obras, pero esto implicaba perpetuar los métodos tradicionales⁵. A partir de la segunda mitad del siglo XX las nuevas corrientes investigadoras continúan con el propósito de hacer visibles aquellas actividades musicales realizadas por mujeres que permanecían en el anonimato e implica tanto la aparición de nuevos temas de investigación como replantearse los métodos tradicionales que situaban a la mujer en una clara posición inferior respecto a los hombres.

Un problema con el que nos encontramos a la hora de investigar sobre música popular es el uso de una metodología específica. Son varias las diferencias entre la música culta y la música popular que impide aplicar metodología de análisis de la primera a la segunda. Un análisis perfectamente válido para la música culta como es el análisis armónico o formal, en la música popular carecería de sentido por llevarnos a resultados bastante pobres⁶. En cambio, la investigación sobre música popular se ha preocupado de aspectos en los que los estudios de música culta o no han entrado o lo han hecho superficialmente: audiencias, marketing, identidades, etc. encargándose de ello disciplinas como la Antropología, la Sociología, especialistas de los *cultural studies*, etc.

Deben desarrollarse por tanto nuevas corrientes de investigación que cuestionen los planteamientos ideológicos de la musicología tradicional y abran nuevos campos de investigación, entre ellos el de la música popular. Que este tipo de música esté presente prácticamente a diario en cada uno de nosotros y no tenga su justa correspondencia como disciplina académica implica un conocimiento parcial de todo lo que supone social, económica, cultural y artísticamente, e impide nuevos planteamientos con vistas al futuro.

Aunque con menor desarrollo que en otras disciplinas, los estudios de la mujer en la música van abriéndose camino poco a poco. Desde los primeros estudios que trataron de visibilizar a la mujer hasta hoy, algo se ha avanzado; pero el camino es largo y difícil, pues no se trata solamente de visibilizar a la mujer, sino de deconstruir todo lo que subyace bajo la ideología que ha sido capaz de hacer que las propias mujeres interioricen su papel secundario frente al hombre.

Al hablar de investigar sobre música y género, no estamos hablando de una única manera de hacerlo. En todas ellas es importante la posición del investigador, la cual por ética profesional, debe ser reconocida públicamente. Bajo este prisma, este trabajo no es nada más que el comienzo de lo que espero sea una larga relación entre la música popular, los estudios de género y un servidor. No creo en las verdades absolutas, y sí en el trabajo científico como un medio más de llegar al conocimiento. Esta comunicación no es, por tanto, un trabajo terminado; sólo es el principio.

⁵ Ramos 2003

⁶ Viñuelas 2003

OBJETIVOS

Este trabajo pretende hacer un diagnóstico sobre la situación de la mujer en la música popular española a través de un análisis de compositores/as e intérpretes de canciones incluidas en las listas de éxitos y ventas durante el periodo 2003-2010. Los principales objetivos son:

- Determinar la participación de la mujer en los procesos de composición musical y autoría de canciones de éxito de música popular.
- Determinar la participación de la mujer en la interpretación de canciones de éxito de música popular.
- Valorar los resultados desde la perspectiva de género.
- Explicar las diferencias desde la herencia de la tradición patriarcal.

Estos objetivos pretenden responder a las siguientes preguntas de investigación:

- ¿Existen diferencias sustanciales entre el número de autores y autoras de las canciones dependiendo de quién las interprete?
- ¿Qué relación existe entre el número de canciones cantadas por intérpretes masculinos y las cantadas por intérpretes femeninas?
- ¿Cuál es la relación autoras/autores?
- ¿Está relacionada la autoría de las canciones con las interpretaciones solistas o grupales?

METODOLOGÍA

Para la consecución de los objetivos y para responder a dichas preguntas, se ha realizado un análisis descriptivo de la música popular española contabilizando y comparando el número de intérpretes hombres e intérpretes mujeres así como de autores y autoras. Posteriormente se han buscado relaciones entre las diferentes frecuencias de aparición. Para la interpretación se han utilizado datos del periodo 2003-2010 y para la autoría de las canciones del periodo 2005-2010. La diferencia del periodo estudiado en ambos casos se debe a la ausencia de datos para los años 2003 y 2004 referente a temas individuales de los que podamos averiguar la autoría. Sí existen, en cambio, para esos dos años, datos de venta globales y que sí hemos utilizado en el análisis referente a la interpretación.

La muestra ha sido recogida de las listas oficiales que publica la Asociación PROMUSICAE, Asociación de Productores de Música de España, compuesta por 91 miembros y que representa el 95% de la actividad nacional del sector de música grabada⁷. Incluyen tanto ventas en soporte físico como digital.

Las listas de ventas de estos 8 años incluyen canciones internacionales y nacionales. Del total de 180 canciones, sólo se han tenido en cuenta las interpretadas por un/a artista nacional, ya

⁷ Según datos obtenidos el 25 de abril de 2011 de la página web de PROMUSICAE.

sea en solitario, en grupo, o haciendo grupo con otro artista extranjero. De esta forma, la muestra para este estudio consta de 79 canciones.

Estas 79 canciones se han analizado según la autoría de las mismas y su interpretación. Para la autoría se han tenido en cuenta los datos de la Sociedad General de Autores y Editores (en adelante Sgae), entidad que gestiona los derechos de autor de las obras. En este caso se han computado tanto españoles como extranjeros, haciendo la distinción solamente por el hecho de ser mujer u hombre.

Respecto a la interpretación, se han clasificado en cinco grupos diferentes: solista femenina (sf), solista masculino (sm), grupo con voz femenina (gf), grupo con voz masculina (gm) y dúo mixto (dm). El dúo mixto se ha considerado formado por una mujer y un hombre y al menos uno de ellos español, independientemente de la nacionalidad del otro componente, teniendo ambos el mismo o similar protagonismo en la interpretación de la canción.

RESULTADOS SOBRE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

Periodo estudiado 2003-2010

Las listas de PROMUSICAE sobre éxitos de ventas incluyen 50 álbumes por año, excepto la lista del año 2003 que la forman 20 discos. Del total de 370 discos, los nacionales son el 54,1 %, lo que supone que se han clasificado 200 discos con la siguiente distribución según las categorías anteriormente descritas.

	Año								
	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	TOTAL
Sf	2	7	9	6	7	8	8	1	48
Sm	7	14	7	6	7	9	9	16	75
Gf	2	1	3	4	4	3	5	2	24
Gm	1	8	5	4	8	6	6	7	45
Dm	1	1	1	2	2	1	0	0	8

Sf: solista femenina

Sm: solista masculino

Gf: grupo musical con voz principal femenina

Gm: grupo musical con voz principal masculina

Dm: dúo mixto con ambas voces protagonistas

Reducimos algo más estos datos y obtenemos la siguiente distribución:

Solistas	Mujer	39 %
	Hombre	61 %
Grupos	Con voz mujer	35 %
	Con voz hombre	65 %

Lo primero que podemos comprobar es que es claramente superior la presencia de intérpretes y grupos masculinos en las ventas de disco, siendo la situación más desigual en los grupos que en los solistas.

Estos datos nos van a servir posteriormente para su comparación con los obtenidos referentes a la composición y autoría de los temas.

RESULTADOS SOBRE LA AUTORÍA DE CANCIONES

Periodo estudiado 2005-2010.

Para estudiar la autoría de canciones se han tomado los datos de las listas de singles más vendidos tanto en formato físico como a través de operadores de internet. Las listas la conforman, según datos de PROMUSICAE, 10 singles para los años 2005, 206 y 2007, y 50 singles para los años 2008, 2009 y 2010. Esta diferencia no afecta a nuestro estudio centrado en la autoría de los temas, independiente de la cantidad de temas analizados por años.

De cada tema se ha buscado la persona responsable de su autoría, obteniendo la información de la base de datos de la Sgae. Ha sido bastante frecuente encontrarnos temas con más de un autor, de ahí la diferencia entre temas analizados y número de autores totales. Aunque el Registro de la Propiedad Intelectual corresponde a la Administración Pública, es la Sgae quien gestiona los derechos de autor y permite al mismo recibir su remuneración por obra registrada en la Sgae y publicada. Es práctica común, por tanto, que los/as autores/as registren sus obras directamente en la Sgae obviando el paso por el Registro de la Propiedad Intelectual.

Estimo, por obvio, que todo autor quiere recibir su correspondiente remuneración económica por su obra, no contemplando, por tanto, la existencia de (co)autores que figuren por altruismo del verdadero autor.

El total de temas estudiados ha sido 79, con la siguiente distribución de autoría por sexos:

Año	Nº de temas	Autor hombre	Autor mujer
2005	4	5	3
2006	3	6	0
2007	6	16	5
2008	30	65	9
2009	19	26	8
2010	17	28	1
TOTALES	79	146	26

Esta tabla nos da unos datos concluyentes

Autores **84,9 %**

Autoras **15,1 %**

Siendo interpretados estos temas en un 40,9 % por una voz de mujer, ya sea en solitario o en grupo y en un 59,1 % por una voz de hombre ya sea en solitario o en grupo.

Por otra parte relacionando la autoría de los temas con la tipología del intérprete, obtenemos los siguientes resultados

INTÉRPRETE	Nº DE TEMAS	AUTORES	AUTORAS
Solista hombre	19	40	1
Solista mujer	15	21	13
Grupo con voz hombre	20	34	0
Grupo con voz mujer	12	23	9
Dúo mixto	13	28	3

Si agrupamos estos datos por la voz que interpreta la canción, ya sea en solitario o en grupo, los resultados que observamos son

	Nº DE TEMAS	AUTORES	AUTORAS
Solistas y grupos voz mujer	27	44	22
Solistas y grupos voz hombre	39	74	1

La mujer no existe en la composición de temas que son interpretados por hombres. Y de forma bastante desigual respecto a los hombres en la composición de temas que son interpretados por mujeres.

La interpretación de estos datos nos dice que la intervención de la mujer en el proceso compositivo de la música popular en España es muy escasa, siendo el hombre quien abarca la mayoría del proceso. Es a la vez un resultado muy diferente del obtenido en lo referente a interpretación, cuestión que analizaremos en la discusión final.

CONCLUSIONES

En base a los resultados obtenidos, las conclusiones son

- La mujer-intérprete de un éxito musical está menos presente que el hombre-intérprete, en una proporción cercana, aunque sin llegar, a 2 mujeres por cada 3 hombres.
- Esta diferencia se agranda considerablemente en lo referente a la autoría de las canciones. Sólo el 15,1 % de las canciones de éxito están compuestas por mujeres.
- En las canciones de éxito interpretadas por hombres, la intervención de la mujer en la autoría y composición se sitúa en el 1,3 %. No existe.
- En el caso contrario, la participación del hombre en los éxitos interpretados por mujeres se sitúa en el 66,7 %.
- En las canciones de éxito interpretadas por mujeres, la participación de la mujer es del 33,3 %.
- La mujer tiene limitada su intervención en la composición musical exclusivamente en temas que son interpretados por mujeres.

DISCUSIÓN

La mujer está relegada a la parcela de su propia interpretación. El resto está copado por el hombre. ¿Cuáles son los motivos de esta diferencia? El espíritu creador que la historia medio escrita ha asignado en exclusiva al hombre ¿se mantiene y se expresa de esta forma en el siglo XXI? Responder a estas y otras preguntas debe ser un reto que las investigaciones sobre música deben perseguir.

Estos datos tomados de una pequeña muestra deben motivar a seguir investigando sobre esta materia. También, debemos tener en cuenta la internacionalización de la música, lo que implica

considerar la música popular como una sola, sin nacionalidades ni fronteras. Internet y las nuevas tecnologías implican un fácil acceso desde cualquier lugar del mundo a cualquier música del mundo. Cada región, cada sociedad, cada grupo tendrá sus matices propios, pero globalmente no deben encerrar grandes diferencias unos estudios de otros. En este caso por la dimensión del trabajo se ha recurrido a la música nacional, pero creo que si consideráramos toda la música que se interpreta y comercializa en España –que proviene de diferentes partes del mundo-, los resultados no serían muy diferentes.

Estos datos son consecuencia, entre otras razones de la jerarquización de la música pop y rock⁸. El rock tiene la consideración de “auténtico”, eres libre creando e interpretando tu propia música y tu propia identidad, mientras que el pop, donde las mujeres brillan más, es una música al servicio de la industria musical, al servicio del poder. Y es este poder, a través de las instituciones, el que consigue que parezca que las desigualdades sean el modo en que las cosas son⁹.

Y todo esto ocurre en una actividad que en muchas ocasiones se pone al frente de diferentes actos reivindicativos a favor de la igualdad, contra las injusticias sociales y que lidera también en muchas ocasiones los movimientos por una conciencia social más justa. Es esto un claro ejemplo de la profundidad de las raíces del androcentrismo.

El reconocimiento social a la autoría de un éxito musical es evidente que ayuda a difundir un estándar de autor/a de éxito. Una considerable diferencia sólo en el número de mujeres y hombres que han logrado el éxito por sus composiciones ensalza al sexo predominante como proclive al éxito y posterga al otro a un segundo plano. Y lo peor es que esto se acepte como natural.

Este trabajo se ha centrado sólo en los aspectos de interpretación y autoría de canciones de música popular en España; de canciones de éxito que todos, alguna vez, hemos escuchado, disfrutado, bailado o simplemente nos han hecho compañía en nuestro quehacer diario. Pero son muchos más los aspectos que la investigación musicológica debe cubrir teniendo en cuenta la situación de la mujer: el proceso de grabación musical, los textos de las canciones, los títulos de las canciones, el marketing del artista, la puesta en escena en los conciertos, la imagen pública que da el/la artista, el uso de los instrumentos musicales, el fenómeno “fan”, las emisiones radiofónicas, etc.

No deja de ser contradictorio que una actividad tan reivindicativa como la música y todo lo que a su alrededor mueve, pueda expresar en términos de género unas diferencias tan sustanciales como las ofrecidas en esta comunicación. Quizá, aquello que parece justo y natural sigue estando catalogado bajo los conceptos de justicia y naturalidad heredados de nuestra media historia.

⁸ Ramos 2003, p.106

⁹ Cook 1998, p.133

BIBLIOGRAFÍA

- Cook, Nicholas (1998): *De Madonna al canto gregoriano*. Alianza Editorial, Madrid
- Fouce, Héctor (2006): *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural en España*. Velecioeditores, Madrid.
- Frith, Simon (1987): Towards an aesthetic of popular music (Richard Leeper y Susan McClary (eds.) *The politics of composition, performance and reception*. Cambridge, Cambridge University Press, pp 133-172), traducido por Silvia Martínez. Publicado en Francisco Cruces y otros (eds) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid. Ed. Trotta (2001) : 413-435.
- Green, Lucy (2001): *Música, Género y Educación*. Ed. Morata, Madrid.
- Ramos López, Pilar (2003): *Feminismo y música; introducción crítica*. Narcea Ediciones, Madrid.
- Rodríguez Suso, Carmen (2002): *Prontuario de Musicología. Música, sonido, sociedad*. CLIVIS Publicaciones, Barcelona.
- Sales Delgado, María Francisca (2010): "La rebelión femenina en la música rock: una cuestión de género" en Vázquez Bermúdez, Isabel (coord.) *Investigaciones Multidisciplinares en Género. II Congreso Universitario Investigación y Género*. Edición digital @tres S.L.L. Sevilla, 991-1000.
- Shepherd, John (1993): Difference and Power in Music. Ruth A. Solie (Ed.) *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley, University of California Press.
- Tagg, Philip (1982): "Analysing Popular Music: theory, method and practice" en *Popular Music*, 2 Cambridge University Press, Cambridge. 37-69.
- Viñuelas Suarez, Laura (2003): *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*, KRK Ediciones, Oviedo.
- Whiteley, Sheila (1997): *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. Routledge, London.

Documento electrónico

Grove Music Online

www.oxfordmusiconline.com.fama.us.es/subscriber/article/grove/music/43179?q=popular+music

Consultado 18 de abril de 2011