

**Investigaciones Feministas**

ISSN-e: 2171-6080

<https://dx.doi.org/10.5209/infe.78505> EDICIONES  
COMPLUTENSE

## Música, género y radiofórmulas: presencia femenina en las listas españolas de Los 40 en la década previa a la COVID-19

Narciso José López García<sup>1</sup>

Recibido: Octubre 2021 / Revisado: Marzo 2022 / Aceptado: Marzo 2022

**Resumen: Introducción.** El papel de las mujeres en la Historia de la Música ha sido silenciado durante siglos. Sin embargo, su capacidad creadora y la riqueza de sus aportaciones han traspasado los muros construidos por el patriarcado que, rindiéndose a las evidencias, se ha visto obligado a aceptar la importancia del arte femenino. **Objetivo.** En este sentido, esta investigación pretende dar a conocer el papel de las mujeres en la esfera del pop-rock español en los diez últimos años previos a la pandemia. **Metodología.** Para ello, se han analizado las listas de éxitos de la radiofórmula *Los 40* y se ha realizado un estudio comparativo con los datos obtenidos. **Resultados y discusión.** Este análisis ha permitido llevar a cabo un acercamiento a las cuotas de consumo de música pop-rock en España y al papel que ocupa la mujer actualmente en este género musical y en la industria que se encarga del mismo. **Conclusiones.** De este estudio pormenorizado se desprende que, si bien la importancia de las mujeres en la música popular moderna es indiscutible, aún queda mucho por hacer y, sobre todo, mucho por reconocer.

**Palabras clave:** música; género; radio; pop-rock, cantantes de pop-rock; mujeres en el arte; feminismo.

### [en] Music, gender, and radio formula: female presence in Spanish Top 40 in the decade before COVID-19

**Abstract: Introduction.** The role of women in the History of Music has been silenced for centuries. However, their creative capacity and the wealth of their contributions have crossed the walls built by the patriarchy who, surrendering to the evidence, has been forced to accept the importance of female art. **Objective.** In this sense, this research has focused on making known the role of women in the field of Spanish pop-rock in the last ten years before the pandemic. **Method.** For this, the radio-formula *Los 40* hit lists have been analysed and a comparative study has been carried out with the data obtained. **Results and discussion.** This analysis has allowed us to carry out an approach to the consumption quotas of pop-rock music in Spain and the role that women currently occupy in this musical genre and in its industry. **Conclusions.** This detailed study shows that, although the importance of women in modern popular music is indisputable, even much remains to be done and, above all, much to be recognized.

**Keywords:** music; gender; radio; pop-rock; pop-rock singers; women in arts; feminism.

**Sumario:** 1. Introducción. 1.1. Y, (¿de repente?), las mujeres llegan al pop-rock. 1.2. Historia y evolución del feminismo en España: visión panorámica. 1.3. El papel de la mujer en la historia del pop-rock español. 2. Música y radiofórmulas en España: el caso de Los 40. 3. Método. 4. Resultados. 5. Conclusiones. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** López García, N. J. (2022). Música, género y radiofórmulas: presencia femenina en las listas españolas de Los 40 en la década previa a la COVID-19, en *Revista de Investigaciones Feministas*, 13(1), pp. 207-222.

## 1. Introducción

Las mujeres son la mitad de la población mundial (Fernández, 2020). Sin embargo, parece que ni han sido actoras ni agentes imprescindibles de la historia. Esto ha derivado en un registro parcial de los acontecimientos más significativos del devenir de la humanidad, que se ha visto reflejado en la cultura y la sociedad de, prácticamente, todas las civilizaciones (Bernard et al., 2013). A pesar de ello, han sido capaces de hacer historia, aunque se les haya impedido conocer su propia historia (Lerner, 2019).

El patriarcado, aprendido y aprehendido generación tras generación, ha sumido a la mujer en una subordinación sexual y social que ya quedó instaurada en los primeros códigos jurídicos (Lévi-Strauss, 1987). Además, la llegada de los monoteísmos y la adoración a un dios hacedor masculino acabó con la visión de la mujer como

<sup>1</sup> Facultad de Educación de Albacete, Universidad de Castilla-La Mancha, España.  
narcisojose.lopez@uclm.es  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5665-5263>

diosa con la facultad exclusiva de engendrar descendencia, de generar vida; y esta ideología monoteísta es el espíritu de la civilización occidental actual (Gavilanes, 2008).

Hernández y Fernando (2013) afirman que la mujer ha tenido, y tiene, grandes problemas a la hora de acceder a ciertos campos por culpa de una serie de prejuicios fuertemente asentados que masculinizan o feminizan determinadas facetas. Bolaño (2015), por su parte, señala que esto ha generado los denominados sesgos de género, que define como los prejuicios construidos tradicionalmente en las sociedades androcéntricas que han configurado estereotipos de género que determinan pautas de conducta e interacción, y continúa aseverando que el ámbito musical, en todas sus dimensiones, no ha quedado al margen de esta realidad.

Profundizando en este asunto, las mujeres han contribuido en la historia de la música de muy diferentes formas. Sin embargo, muchas de ellas han permanecido en un segundo plano o han sido olvidadas, a pesar de haber creado algunas de las obras más inspiradoras de la historia de la humanidad (Soler, 2018). Esta “invisibilización” y silenciamiento sistemáticos se ha debido, fundamentalmente, al pensamiento patriarcal que, como señala Ugalde (2019), en el campo de la música ha minusvalorado y, en ocasiones, despreciado la producción femenina por el simple hecho de provenir de las mujeres. Este fue el caso de Hildegard von Bingen, Barbara Strozzi o Lavinia della Pietà, entre otras, que vivieron la indiferencia, el miedo, incluso la prohibición por el mero hecho de crear (Forney y Machlis, 2011). En esta línea, Soler (2016) expone que uno de los grandes obstáculos de la mujer es que no ha tenido acceso ni a los medios necesarios ni a la formación adecuada para desarrollarse en el ámbito musical.

Con todo, las mujeres han sido capaces de romper los muros marcados por las diferencias de género, tanto como ejecutantes, como directoras de orquesta, como compositoras, en definitiva, como artistas de la música, ya sea clásica, popular o cualquiera de sus otras vertientes (Tolosa, 2019) y, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el discurso feminista en el ámbito musical comenzó a revelarse, a vibrar y a brillar sorteando las centurias de silencio impuestos por el patriarcado.

No obstante, el siglo XIX musical estuvo cargado de grandes dosis machistas que han quedado grabadas en escritos tan rotundos como los que nos dejaron George Upton: “la mente de una mujer simplemente no puede captar la lógica científica de la composición musical” (en Forney y Machlis, 2011, 398), o Felix Mendelssohn (Ugalde, 2019, 27):

Para ti [la música] solo puede y debe ser un ornamento. Te debes preparar con más presteza e interés para tu verdadera llamada, la única vocación para una jovencita. Quiero decir el estado de ama de casa... La música debería ser un acabado, un adorno y nunca una carrera para las mujeres.

Coincidiendo con la que Soler (2016) denomina primera ola de la historia del feminismo<sup>2</sup>, esta situación represiva de la mujer en el mundo de la música se convirtió en un tema social de primer orden a comienzos del siglo XX, y se vio reforzado por un importante movimiento femenino que se planteó afrontar una profunda reforma social. De este movimiento surgió Ethel Smyth, compositora inglesa comprometida con esas perspectivas feministas militantes que lucharon contra la discriminación por razón de sexo en la música (Forney y Machlis, 2011). A pesar de ello, la presencia de las mujeres en la historia de la música no ha sido notoria hasta bien entrado el siglo XX, viéndose excluidas de los círculos intelectuales y culturales, reservados a los hombres.

No será hasta la década de los 60 cuando aparezcan los primeros estudios sobre música y género (Soler, 2016). Estas publicaciones pioneras fueron presentadas desde el ámbito de la Musicología y se centraron, fundamentalmente, en mostrar la importancia de las mujeres en la denominada música “clásica” o música “culta” occidental. A partir de este momento, se produce un punto de inflexión que cambiará radicalmente la configuración de la investigación musicológica. Desde entonces hasta nuestros días, “el arte feminista no ha dejado de expandirse geográficamente” (Soler, 2016, 98).

### 1.1. Y, (¿de repente?), las mujeres llegan al pop-rock

El rock nace en Estados Unidos, en la década de los 50 del pasado siglo XX, como respuesta de los jóvenes a las necesidades de una sociedad de posguerra que, de pronto, se vio inmersa en un estado de bienestar que les proporcionó una relativa libertad, provocando un importante conflicto generacional con sus padres. En esta realidad, la mujer ocupó una posición secundaria, favoreciendo la asociación de este género musical con una iconografía claramente masculina y el dominio de los hombres en la industria musical que lo sustentaba (Sales, 2010).

En este punto, es importante recordar a Rosseta Nubin (*Sister* Rosseta Tharpe), considerada la creadora del *rock and roll* y la guitarrista femenina más importante de este género musical. El hecho de ser religiosa, mujer y de raza negra, la convirtió en una de las figuras más silenciadas y ninguneadas por la historia del rock durante años. Afortunadamente, hoy es reconocida como una auténtica pionera y recordada como la gran rockera olvidada (Ramos, 2019).

<sup>2</sup> La autora define tres olas fundamentales del movimiento feminista: primera ola, finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX; segunda ola, entre los años 60 y 80 del siglo XX; tercera ola, que se produce en la última década del siglo XX.

Volviendo al hilo, los adolescentes comienzan a sentirse atraídos tanto por esta música como por su estética, pero, mientras que los jóvenes músicos se lanzan a formar bandas y a componer temas con una importante carga sexual, las chicas tienen grandes dificultades para hacerse hueco entre los artistas masculinos. Esto las condenará a entrar en la música rock como meras espectadoras o dominando la escena detrás del escenario, pero siempre desde un papel pasivo, como fans y admiradoras. Nace, así, el término *groupie* que, como señala Sales (2010, 996), hace referencia al papel de la adolescente cuya “liberación sexual representa la sumisión femenina a la sexualidad masculina”.

Por otro lado, uno de los inconvenientes más importantes a los que se enfrentará la mujer artista en estos primeros años del rock será la dificultad para conciliar las esferas pública y privada, dependiendo su éxito o su fracaso de su capacidad de combinar ambos roles de manera equilibrada.

La segunda ola feminista luchó por reconstruir la categoría de mujer alejándose de las perspectivas androcéntricas. Los movimientos por los derechos de las mujeres resurgieron con fuerza y artistas como Janis Joplin, Aretha Franklin, Joan Baez, Judy Collins, Carole King o Joni Mitchell, consiguieron entrar en el mundo de la música popular. Esta necesaria y merecida irrupción se vio amparada por la llegada del denominado pop británico y su rápida extensión geográfica; mientras que el rock mantenía su acentuada iconografía masculina, el pop destacaba por su sencillez y, desde sus inicios, fue asociado a lo femenino, aunque el papel principal de las mujeres quedara definido más como vocalistas que como instrumentistas (Hernández y Fernando, 2013).

Los años 70 se caracterizaron por la búsqueda de lo femenino en las letras, por la introspección y el intimismo. Por su parte, la década de los 80 sorprendió por el constante desafío de las artistas a los estereotipos de género a través de identidades femeninas andróginas, que cuestionaban los tradicionales modelos de feminidad. Esta tendencia se vio auspiciada por la popularización del videoclip, que se convirtió en “un instrumento extraordinariamente poderoso” (Sales, 2010, 999).

La tercera ola del movimiento feminista se produce en la última década del siglo XX, momento en el que empiezan a publicarse los estudios de género más importantes relacionados con la música y, especialmente, con la música popular. Así, los trabajos de McClary (1991), Reynolds y Press (1995), Bayton (1998), Manchado (1998) y Green (2001), entre otros, se convierten, como afirma Viñuela (2003), en el paradigma de las investigaciones relacionadas con la música, en cualquiera de sus variantes, y las identidades de género. Estos estudios, a diferencia de aquellos que recogen el papel de la mujer en la música clásica, centrados en el análisis formal y armónico de composiciones musicales, se han preocupado de aspectos muy diferentes como audiencias, marketing, identidades, etc., y vienen desde la Antropología, la Sociología o los *Cultural Studies* (Martínez, 2011).

Aunque las conclusiones de los mismos ponían, de nuevo, en evidencia la situación de “invisibilización” que la mujer música arrastraba a lo largo de la historia, sirvieron para avivar, aún más si cabe, la lucha de los movimientos artísticos feministas por conseguir un reconocimiento explícito hacia las mujeres compositoras, intérpretes o relacionadas, de alguna forma, con este ámbito, que mostraban una actitud especialmente poderosa en la esfera musical pasada y presente (Hernández y Fernando, 2013).

Green (2001) y Bayton (1998) dieron a conocer dos de las claves relacionadas con las dificultades que las mujeres del mundo de la música encontraron en la década de los 90 del pasado siglo XX. Por un lado, Green (2001) exponía que el papel de la mujer se ceñía, casi en exclusiva, a ejercer de cantante, ya que este rol afirmaba los estereotipos patriarcales de la feminidad. Por su parte, el hombre estaba más involucrado en la dirección, la composición, el manejo de la tecnología y los instrumentos. Además, los casos en los que las mujeres brillaban como intérpretes, lo hacían con aquellos instrumentos que, históricamente, menos interrumpían estos estereotipos patriarcales, como son el piano y la guitarra utilizados, tradicionalmente, en el ámbito doméstico para la educación de los niños y niñas e indispensables en el acompañamiento del canto (Capsir, 2019).

Bayton (1998) presentó un excelente trabajo realizado con treinta y seis mujeres fundadoras de sus propias bandas de rock, en el que se les preguntó por las dificultades encontradas en este empeño. Bargueño (2019) resume de la siguiente manera sus puntos de coincidencia:

- Falta de independencia económica.
- Prejuicios sociales.
- Escaso apoyo de la familia.
- Recelo de los rockeros masculinos a tocar con ellas.
- Recelo de los músicos a compartir conocimientos o información técnica con ellas.

Aunque, hoy en día, existen investigaciones que siguen recogiendo y manifestando las dificultades actuales del feminismo en la música (Capsir, 2019; Soler, 2018; Duráes et al., 2018), el mundo del pop-rock ha comenzado a reconocer que las mujeres han implantado cánones, han roto límites y han ayudado a poner en valor este género tanto como los hombres. En este sentido, Bargueño (2019) afirma que la actual oleada feminista está dejando huella en la música y ha conseguido que la relevancia de las mujeres pertenecientes a este género musical esté en una curva ascendente que no para de crecer. Esto ya quedaba reflejado en 2018, año en que la *National Public Radio* (NPR) estadounidense nombró a Rihanna la cantante más influyente del siglo XXI.

Queriendo profundizar en este asunto, el objetivo principal de esta investigación se ha centrado en analizar el papel actual de la mujer en la esfera del pop-rock español y conocer cómo su presencia se ha visto reflejada en las listas de números uno de *Los 40*, emisora de radio con mayor proyección en la última década previa a la COVID-19 (2010-2019). Por otro lado, se han buscado conexiones con comportamientos del pasado que, actualmente, pudieran mantener una carga significativa de exclusión del arte femenino, con el fin de identificarlas y colaborar, en lo posible, en su erradicación.

## 1.2. Historia y evolución del feminismo en España: visión panorámica

Aunque, la conciencia feminista en España no emergerá hasta finales del siglo XIX, los escritos de Feijoo (*Teatro Crítico Universal*, 1726-1737) y de Josefa Amar de Borbón (*Discurso en defensa del talento de las mujeres y de su aptitud para el gobierno y otros cargos en que se emplean los hombres*, 1789), recogen las ideas de la Ilustración y de las revoluciones democráticas del siglo XVIII en relación al papel de la mujer en la sociedad española del momento (Postigo, 2014).

Pero será la *Declaración de sentimientos y resoluciones de Seneca Falls* (1848), la que marque un punto de inflexión, situando la cuestión femenina en el eje del proceso de construcción de una sociedad más libre e igualitaria. Estos efectos no llegarán a España hasta finales de siglo, con la aparición de un feminismo laico e interclasista que centrará sus esfuerzos en la consecución de derechos civiles, acceso a la educación, protección de la maternidad y otras mejoras sociales que, pese a sus esfuerzos, no podrá romper con la idea de la mujer subordinada al marido, al padre o al hermano, dentro de la estructura tradicional marcada por la sociedad patriarcal (Ballarín e Iglesias, 2018).

Estos movimientos de finales del siglo XIX tendrán especial calado en el primer tercio del siglo XX, cuando diferentes corrientes feministas formadas por mujeres intelectuales conseguirán incorporar a la Constitución de 1931 el derecho al voto de las mujeres españolas (Franco, 2004). El espíritu triunfalista nacido de este logro quedará interrumpido en los años de la Guerra Civil Española (1936-1939) y, fundamentalmente, a partir de 1939, con la llegada al poder del régimen dictatorial del General Francisco Franco (1939-1975), que paralizó todos aquellos procesos iniciados hasta la fecha relacionados con los derechos de las mujeres (Amorós, 1986). Las siguientes palabras de Pilar Primo de Rivera son un claro ejemplo del papel de la mujer en la sociedad franquista:

No aspiro a que mi lección sea una perfecta pieza oratoria ni a descubrir nuevas verdades. Las mujeres nunca descubren nada; les falta, desde luego, el talento creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles; nosotras no podemos hacer nada más que interpretar, mejor o peor, lo que los hombres nos dan hecho (Primo de Rivera, 1943, 7).

El desarrollo económico de comienzos de los 60, el *boom* del turismo de masas y, con ello, la entrada de las nuevas corrientes europeas, dieron lugar a nuevos planes de desarrollo y, sobre todo, a la promulgación de normativas que se hacían eco de las nuevas necesidades en el ámbito laboral y, por tanto, en el modelo familiar. Así, la *Ley de 22 de julio de 1961 sobre los derechos políticos, profesionales y de trabajo de la mujer* abrió las puertas de las funciones políticas, administrativas, laborales y educativas a las mujeres, aunque, por otro lado, se mantenían vigentes aspectos tan peculiares como que la mujer necesitara permiso expreso y por escrito de su marido para hacerse el pasaporte, firmar un contrato o abrir una cuenta corriente (Otaola, 2012).

Amorós (1986) señala el año 1975, con la celebración de las *I Jornadas Nacionales por la Liberación de la Mujer*, como el momento clave del movimiento feminista en España. Además, la muerte del General Franco (1975) dio paso a un periodo de transición política, que culminó con la redacción y aprobación de la Constitución de 1978 y la puesta en marcha de un proceso de democratización a todos los niveles.

Entre 1980 y finales del siglo XX, se consolida la democracia y se reafirma el papel de la mujer con el reconocimiento oficial de la necesidad de introducir medidas que acaben con la discriminación y promuevan la igualdad de sexos, y se inicia el camino gubernamental para fomentar y promocionar condiciones que faciliten su participación en la vida política, cultural, económica y social española (Ballarín e Iglesias, 2018). Además, la lucha por la desigualdad en el empleo y la redacción continuada de normas estatales encaminadas a disminuir la discriminación por razones de sexo, se convierten en dos de los pilares fundamentales que verán sus frutos a comienzos del nuevo siglo.

En estos primeros años del siglo XXI, Postigo (2014) reseña que se han producido cambios profundos que han comenzado a formar parte de la agenda política de nuestro país, como la formación del primer gobierno paritario y el desarrollo masivo de legislación específica y de publicaciones de estudios de género, convirtiendo el discurso feminista actual en algo habitual, cotidiano, enmarcado dentro de la complejidad del mundo global en el que vivimos.

## 1.3. El papel de la mujer en la historia del pop-rock español

La sociedad española, marcada por la dictadura (1939-1975), vivió durante años desconectada de las corrientes culturales y musicales provenientes de América y del resto de Europa. El interés de la dictadura por evitar

cualquier contacto con el exterior que pudiera suponer un problema originó un lento desarrollo del pop-rock en España y en español. En este sentido, Íñigo y Pardo (2005a) exponen que, a finales de los años 50, la canción ligera y la copla reinaban en la vida musical, mientras que las nuevas músicas que arrasaban en el resto del mundo eran unas auténticas desconocidas.

El aperturismo de comienzos de los 60 supuso un punto de inflexión a todos los niveles, también a nivel musical. Esto provocó la entrada de las nuevas corrientes musicales por tres vías diferentes: los viajes de empresarios a Estados Unidos, que volvían con vinilos de los grandes intérpretes de *rock and roll* del momento; los primeros pasos de las radiodifusiones de música norteamericana y europea; finalmente, la instalación de las bases militares norteamericanas en nuestro país, que favorecieron la transmisión de la cultura musical estadounidense (Bargueño, 2019).

El papel de la mujer artista en estos primeros años quedaba reducido a ser una cara bonita, intérprete de canciones escritas por otros que, además, estaban muy alejadas de las nuevas corrientes del exterior (Otaola, 2012). Pero, a finales de los 60, Mari Trini rompió con el perfil femenino preestablecido, convirtiéndose en una de las primeras cantautoras españolas que se alejaba de esos cánones. Unos años antes, Bargueño (2019) nos recuerda que *Los 4 brujos* se convertía en el primer grupo pop español liderado por una chica, Maryni Callejo que, posteriormente, se convertiría en la directora musical de la compañía discográfica Zafiro, una de las más importantes del momento.

La llegada de la democracia marcó un antes y un después en la evolución de la música española y, por supuesto, modificó el papel de las mujeres en el panorama musical; compositoras y cantautoras como Guillermina Motta, Elisa Serna, María Ostiz, María del Mar Bonet, Cecilia y Rosa León, entre otras, abrieron el camino a las generaciones posteriores (Íñigo y Pardo, 2005b).

La década de los 80 supuso la apertura definitiva a la libertad musical y, la denominada *movida madrileña*,<sup>3</sup> se convirtió en el movimiento cultural y musical más importante del momento. Íñigo y Pardo (2006) subrayan que será en este momento cuando se empiece a hacer rock de verdad en España. Sin embargo, este se elaboraba, casi exclusivamente, por y para hombres. Pero el grupo *Vulpes*, formado por cuatro chicas, protagonizó uno de los cambios más importantes del país, tanto musical como políticamente. Sobre el impacto de sus canciones y de sus actuaciones, Bargueño (2019) afirma que consiguieron desperezar a la sociedad española post-franquista, que comenzó a vislumbrar el potencial musical de las mujeres en la escena pop-rock.

La estela de *Vulpes* fue seguida por *Alaska*, que rompió definitivamente con la figura del rockero masculino y comenzó a tocar en público sin ningún tipo de complejo. Sobre la importancia de esta artista en la historia de la cultura y la música pop-rock española, Bargueño (2019, 382) asevera que “su figura ha trascendido la música y su defensa de los derechos de las mujeres y los homosexuales ha sido de vital importancia en la evolución de la sociedad española de finales del siglo XX”.

A principios de los 90, el rock español comienza a vivir momentos complicados que terminarán provocando una ruptura con las nuevas corrientes musicales. Aun así, mujeres como Luz Casal, Christina Rosenvinge y Eva Amaral, entre muchas otras, recogerán el testigo y seguirán luchando por asentar el papel de las mujeres en la escena pop-rock española.

La actual oleada feminista tiene su lugar indiscutible en la música y nombres como *Dover*, *Russian red*, *Hinds* y las artistas Zahara, Anni B. Sweet, La Bien Querida, Mala Rodríguez y Arianna Puello se han convertido en referentes internacionales que actúan, sin complejos, como altavoz para expresar las inquietudes femeninas, y empiezan a recoger los frutos de las mujeres que, durante cinco décadas, han trabajado en un entorno adverso. Actualmente, como afirma, de nuevo, Bargueño (2019), el público reclama una mayor presencia femenina en el ámbito musical, por lo que la industria se está viendo abocada a cubrir las necesidades del consumidor como método imprescindible de supervivencia.

## 2. Música y radiofórmulas en España: el caso de Los 40

Algunas de las referencias primigenias sobre las relaciones entre las industrias radiofónica y musical nos han llegado de la “pluma” de Theodor Adorno. Así, en 1945, analizaba el papel de los medios radiofónicos estadounidenses como distribuidores de música grabada, fundamentalmente de jazz y música popular, y facilitadores del consumo masivo de la misma (Adorno, 1996).

Estas relaciones, especialmente económicas, hicieron que muchas emisoras de radio buscaran diferentes estrategias para levantar sus niveles de audiencia. Ese fue el caso de la *KOIL*. Pedrero (2000, 116) hace referencia a la misma en los siguientes términos:

Todd Storz y Bill Stewart, quienes trataban de levantar en vano los niveles de audiencia de su emisora –la *KOIL*– observaron cómo en los *juke box* (máquinas de discos) de un bar los clientes echaban monedas para

<sup>3</sup> Se conoce como *movida madrileña* al movimiento cultural y musical que comenzó el día 9 de febrero de 1980, cuando un grupo de jóvenes se reunió para asistir a un concierto de varias bandas de pop-rock españolas que rindieron homenaje al músico José Enrique Cano Leal, alias “Canito” (León, 2020).

escuchar una y otra vez los mismos temas en cortos intervalos de tiempo. Se les ocurrió que si la gente pagaba dinero por oír sus canciones favoritas, también sintonizaría una radio que las programase de modo similar, y se decidieron a implantar en su estación esa idea (emisión continuada de un número limitado de discos que rotan periódicamente). Al cabo de un año se habían convertido en líderes, y el nuevo sistema de programación, bautizado como *Top 40* por los títulos que contenía la mencionada caja de *singles*, se extendió por todo el país hasta dominar, en 1957, el mercado juvenil.

Entre 1964 y 1965, esta fórmula se presentaba a los directivos de la Cadena Ser España. Tras estudiar su posible impacto en la sociedad española, especialmente en los jóvenes entre 12 y 20-22 años, la cadena apostó por este formato y lanzó su primera lista el 18 de julio de 1966. La emisión tuvo una duración de dos horas y su número uno fue el tema *Monday, Monday*, de *The Mamma's and the Papa's* (Pedrero, 2000). A partir de ese momento, *Los 40* se convertiría en la radiofórmula de formato musical más potente dentro del panorama de las *Contemporary Hit Radios*<sup>4</sup> en España, manteniéndose estable en el liderato desde sus inicios hasta nuestros días (Gallego, 2016; Bermejo, 2019).

Los primeros métodos de selección de temas musicales, basados en la elección de un número determinado de discos que se clasificaban por colores e intensidades, han variado con los años debido, fundamentalmente, a los fuertes cambios vividos en los usos musicales de los jóvenes, a la caída en las ventas de discos y otros formatos de recogida de música grabada y a la creación de diferentes plataformas de consumo y reproducción de música vía *streaming*<sup>5</sup> (Spotify, Amazon Music, YouTube, Google Play Music, Apple Music...).

Manrique (2016) explica con detalle cómo se hizo la lista de *Los 40* el lunes 14 de noviembre de 2016, proceso que se sigue manteniendo en la actualidad:

La lista se asienta en...: la votación popular, las listas de ventas (la española, la de Billboard en EEUU, la de la BBC, la europea), la realidad del comportamiento Dani Moreno, Xavi Martínez o Arturo Paniagua. También entran coordinadores regionales por videoconferencia... Todos han votado antes las canciones a valorar (de 0 a 3 puntos), pero en el comité explican sus puntuaciones y por qué determinada canción debería, o no, incluirse. [...] se estrena los sábados, pero su composición se decide el lunes anterior... al alimón con las nuevas entradas en la programación: las 250 o 260 canciones que van a sonar durante la semana, sumadas a las 40 elegidas... [...] Para el final se deja una decisión clave... elegir el número 1 de la semana siguiente... que se desvelará el sábado...

La reunión de programación es el último paso. Previamente un trabajo de investigación toma en cuenta diversos factores ya citados (votaciones de oyentes, encuestas, etcétera), pero también tendencias a escala mundial. Por ejemplo la globalización: los gustos musicales cada vez son más parecidos en España, Inglaterra o EEUU... El comportamiento de los artistas y las canciones en la web los40.com también tiene un peso fundamental en la decisión sobre las nuevas incorporaciones musicales a la radio...

Hoy... la lista se sigue dividiendo por categorías que determinan el número de veces que se pincha una canción cada jornada.

Al margen de esas novedades, en la rotación también entran lo que llaman "recurrentes". Son éxitos de los últimos años que suenan de vez en cuando, canciones reconocibles para un público adulto, por encima de los 40 años...

[...] Años ha, los oyentes votaban por teléfono y además de escuchar la lista en la radio podían verla en la revista de El Gran Musical o en algún periódico. Hoy, no solo la leen en la web de los 40.com o en su app móvil: desde allí mismo pueden interactuar votando por sus temas favoritos, igual que se sigue haciendo vía telefónica.

En los últimos años, *Los 40* ha intentado evolucionar en paralelo con los cambios sociales acontecidos y los índices de audiencia. Adaptándose a los nuevos tiempos y al envejecimiento progresivo de la población, han dedicado gran parte de sus esfuerzos a buscar y poner en marcha diversas estrategias encaminadas a ampliar la parte alta de su franja etaria, con el objetivo de conectar con el público mayor de 22-25 años.

### 3. Método

Este estudio se ha centrado en realizar un exhaustivo análisis de la información proporcionada por la propia emisora *Los 40* a través de su página web, relacionada con las artistas femeninas que han alcanzado el número 1 de su lista entre los años 2010 y 2019. El análisis de información se puede definir como la forma de investigar cuya finalidad última es la de buscar, seleccionar, sintetizar y evaluar los mensajes contenidos en una serie de documentos (Dulzaides y Molina, 2004). Esta estrategia metodológica pretende describir e interpretar la información y las ideas aportadas por la documentación sometida a estudio, eje principal de la investigación,

<sup>4</sup> Se llama Contemporary Hit Radio al formato de radio que se centra en la reproducción de música pop-rock actual en base a una lista de los 40 temas con mayor índice de ventas y de reproducciones en tiendas y plataformas de difusión de música, que se van repitiendo a lo largo de una semana, de manera recurrente. Este término fue acuñado por la revista *Radio&Records* en 1980.

<sup>5</sup> Pousa (2018: 18) define *streaming* como la distribución digital de contenido multimedia a través de Internet con unas características determinadas de descarga continua.

facilitando una aproximación cognitiva a las fuentes originales, desde un enfoque sistemático y objetivo (Bardin, 2002 y Peña y Pirela, 2007).

En consonancia con Bowen (2009), el método de trabajo se ha centrado en revisar, examinar y evaluar datos y documentos de forma cualitativa, con la intención última de obtener significados y desarrollar conocimientos empíricos desde un enfoque interpretativo situado en el ámbito de la investigación descriptiva, cuyo objetivo último pasa por “descubrir los componentes básicos de un fenómeno determinado extrayéndolo de un contenido dado a través de un proceso que se caracteriza por el intento de rigor de medición” (López-Noguero, 2002, 174). Esto ha supuesto una revisión minuciosa de cada una de las listas semanales y anuales publicadas en la web<sup>6</sup> de la cadena atendiendo a las siguientes categorías:

- Artistas femeninas, bandas encabezadas por mujeres y/o agrupaciones en las que la figura principal es una mujer que consiguen llegar al número 1 (C01).
- Número de semanas de artistas femeninas, bandas encabezadas por mujeres y/o agrupaciones en las que la figura principal es una mujer que están en el número 1 (C02).
- Artistas masculinos, bandas encabezadas por hombres y/o agrupaciones en las que la figura principal es un hombre que consiguen llegar al número 1 (C03).
- Número de semanas de artistas masculinos, bandas encabezadas por hombres y/o agrupaciones en las que la figura principal es un hombre que están en el número 1 (C04).
- Número de colaboraciones femeninas a artistas masculinos, bandas encabezadas por hombres y/o agrupaciones en las que la figura principal es un hombre que llegan al número 1 (C05).
- Número de colaboraciones masculinas a artistas femeninas, bandas encabezadas por mujeres y/o agrupaciones en las que la figura principal es una mujer que llegan al número 1 (C06).
- Número de colaboraciones femeninas a artistas femeninas, bandas encabezadas por mujeres y/o agrupaciones en las que la figura principal es una mujer que llegan al número 1 (C07).
- Número de colaboraciones masculinas a artistas masculinos, bandas encabezadas por hombres y/o agrupaciones en las que la figura principal es un hombre que llegan al número 1 (C08).

Además, teniendo en cuenta la categorización anterior, se han revisado los 337 temas musicales que llegaron al número 1 entre los años 2010 y 2019.

**Tabla 1.** Número de temas musicales, por año, que alcanzaron el número 1

Año	Nº total	Interpretados por mujeres*	Interpretados por hombres	Interpretados por hombres con colaboración femenina**
2010	24	10	10	4
2011	27	10	9	8
2012	30	8	17	5
2013	34	9	22	3
2014	37	13	22	2
2015	38	6	25	7
2016	37	8	20	9
2017	41	8	20	13
2018	34	10	16	8
2019	35	10	17	8
Número total de temas musicales analizados: 337				

\* En esta columna se recogen los temas interpretados por mujeres, por bandas lideradas por mujeres y por artistas femeninas con colaboración de hombres o de mujeres.

\*\* En esta columna solo se recogen los temas interpretados por hombres con la colaboración de artista/as femenina/as

Fuente: Elaboración propia.

Finalmente, recogiendo las palabras de Piñuel (2002), este análisis de contenido encaja dentro del denominado diseño longitudinal, consistente en analizar un mismo objeto o una misma situación en diferentes momentos de su trayectoria.

<sup>6</sup> Para acceder a las listas completas: [https://los40.com/los40/2017/12/27/album/1514374361\\_786484.html#foto\\_gal\\_1](https://los40.com/los40/2017/12/27/album/1514374361_786484.html#foto_gal_1) y <https://los40.com/lista40/numeros1/2010/>

Una vez estudiada y analizada la información recopilada, se han realizado sencillos cálculos porcentuales que han ayudado en la interpretación de los datos más relevantes aportando, por un lado, un enfoque más clarificador sobre qué papel ha jugado y juega la mujer en el ámbito de la música pop-rock española, y por otro, la información necesaria para configurar las conclusiones surgidas de este cotejo de datos.

Las tablas que se presentan se han diseñado por bienios. Esta decisión se fundamenta en dos hechos: por un lado, la inclusión de diez tablas anuales supone una extensión y una dispersión de datos que, a nuestro parecer, podría complicar demasiado el seguimiento y la manipulación de los mismos; por otro lado, las cifras arrojadas anualmente mantienen una correlación negativa que, prácticamente, no difiere con los resultados bienales. Aun así, se ha optado por utilizar figuras en las que se muestra la información por años, de manera sencilla y visual, como complemento a dichas tablas.

#### 4. Resultados

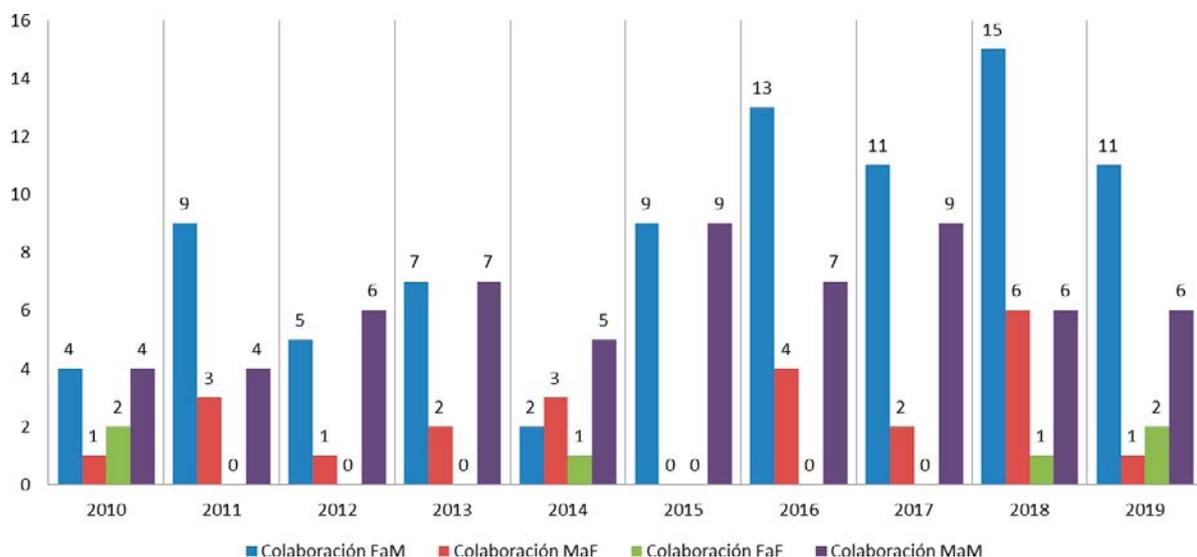
En los primeros 24 meses de la década encontramos grandes diferencias entre mujeres o agrupaciones lideradas por mujeres y hombres o agrupaciones lideradas por hombres. A su vez, se da un alto porcentaje de colaboraciones femeninas con artistas masculinos o bandas lideradas por hombres, aumentando el peso de las mujeres en porcentajes generales, aunque desde una posición que podría considerarse secundaria.

**Tabla 2.** Datos y porcentajes generales de los años 2010 y 2011 relacionados con el número de artistas

Número de artistas y de semanas en el n° 1 y porcentajes generales					
Mujeres / Bandas femeninas (C01)	26	37,7%	N° de semanas (C02)	46	43,8%
Hombres / Bandas masculinas (C03)	43	62,3%	N° de semanas (C04)	59	56,2%
Total artistas o bandas	69	100%	Total semanas	105	100%
Colaboraciones entre artistas y porcentajes generales					
Colaboraciones femeninas a hombres/bandas lideradas por hombres-CFaM (C05)			13	48,2%	
Colaboraciones masculinas a mujeres/bandas lideradas por mujeres-CMaF (C06)			4	14,8%	
Colaboraciones femeninas a mujeres/bandas lideradas por mujeres-CFaF (C07)			2	7,4%	
Colaboraciones masculinas a hombres/bandas lideradas por hombres-CMaM (C08)			8	29,6%	
Total colaboraciones (se puede ver histórico en Fig. 1)			27	100%	
Artistas destacados/as en 2010: Shakira	Semanas en el n° 1: 6 semanas no consecutivas				
Artistas destacados/as en 2011: Pitbull con Nayo, Afrojack y Nayer	Semanas en el n° 1: 6 semanas no consecutivas				

Fuente: Elaboración propia.

**Gráfico 1.** Comparativa, por años, del número de colaboraciones entre artistas



Fuente: Elaboración propia.

Los datos del segundo bienio muestran, de nuevo, diferencias significativas entre el número de mujeres y el número de hombres que alcanzaron el puesto más alto de la lista. Esto también se refleja en el número de semanas de permanencia, con porcentajes muy negativos para las mujeres músicas. En relación con el número de colaboraciones de mujeres a hombres y/o bandas capitaneadas por hombres, las cifras y los porcentajes del bienio son similares a los anteriores.

**Tabla 3.** Datos y porcentajes generales de los años 2012 y 2013 relacionados con el número de artistas

<b>Número de artistas y de semanas en el nº 1 y porcentajes generales</b>					
Número de artistas y de semanas en el nº 1 y porcentajes generales					
Mujeres / Bandas femeninas (C01)	28	32,9%	Nº de semanas (C02)	33	31,7%
Hombres / Bandas masculinas (C03)	57	67,1%	Nº de semanas (C04)	71	68,3%
Total artistas o bandas	85	100%	Total semanas	104	100%
<b>Colaboraciones entre artistas y porcentajes generales</b>					
Colaboraciones femeninas a hombres/bandas lideradas por hombres-CFaM (C05)				12	42,8%
Colaboraciones masculinas a mujeres/bandas lideradas por mujeres-CMaF (C06)				3	10,8%
Colaboraciones femeninas a mujeres/bandas lideradas por mujeres-CFaF (C07)				0	0%
Colaboraciones masculinas a hombres/bandas lideradas por hombres-CMaM (C08)				13	46,4%
Total colaboraciones				28	100%
Artistas destacados/as en 2012: Adele		Semanas en el nº 1: 5 semanas no consecutivas			
Artistas destacados/as en 2013: Miley Cyrus		Semanas en el nº 1: 4 semanas no consecutivas			

Fuente: Elaboración propia.

Los datos que arrojan los años 2014 y 2015 son realmente preocupantes. Solo el 25% del total de artistas que consiguieron llegar al número de las listas fueron mujeres o bandas lideradas por mujeres, frente al 75% de hombres o bandas lideradas por hombres. A su vez, el porcentaje de colaboraciones femeninas a artistas masculinos o bandas de hombres también se ve mermado y superado por las colaboraciones entre artistas masculinos.

**Tabla 4.** Datos y porcentajes generales de los años 2014 y 2015 relacionados con el número de artistas

<b>Número de artistas y de semanas en el nº 1 y porcentajes generales</b>					
Mujeres / Bandas femeninas (C01)	22	25%	Nº de semanas (C02)	27	26%
Hombres / Bandas masculinas (C03)	66	75%	Nº de semanas (C04)	77	74%
Total artistas o bandas	88	100%	Total semanas	104	100%
<b>Colaboraciones entre artistas y porcentajes generales</b>					
Colaboraciones femeninas a hombres/bandas lideradas por hombres-CFaM (C05)				11	38%
Colaboraciones masculinas a mujeres/bandas lideradas por mujeres-CMaF (C06)				3	10,3%
Colaboraciones femeninas a mujeres/bandas lideradas por mujeres-CFaF (C07)				1	3,4%
Colaboraciones masculinas a hombres/bandas lideradas por hombres-CMaM (C08)				14	48,3%
Total colaboraciones				29	100%
Artistas destacados/as en 2014: Pharrell Williams		Semanas en el nº 1: 4 semanas no consecutivas			
Artistas destacados/as en 2015: Mark Ronson con Bruno Mars; Ellie Goulding; Adele		Semanas en el nº 1: todos ellos consiguieron mantenerse 3 semanas consecutivas			

Fuente: Elaboración propia.

Los años 2016 y 2017 vuelven a reflejar unos contrastes muy pronunciados. Los artistas masculinos, una vez más, consiguen una altísima cuota de números 1, frente al porcentaje de mujeres y/o bandas capitaneadas por mujeres, que queda muy mermado. Como se puede ver, la brecha de género entre 2015 y 2017 es muy pronunciada, observándose un importante retroceso en el peso de las mujeres en la esfera del pop-rock español de esos tres años.

**Tabla 5.** Datos y porcentajes generales de los años 2016 y 2017 relacionados con el número de artistas

<b>Número de artistas y de semanas en el n° 1 y porcentajes generales</b>					
Mujeres / Bandas femeninas (C01)	15	16,7%	N° de semanas (C02)	18	17,1 %
Hombres / Bandas masculinas (C03)	75	83,3%	N° de semanas (C04)	87	82,9%
Total artistas o bandas	90	100%	Total semanas	105	100%
<b>Otras colaboraciones entre artistas y porcentajes generales</b>					
Colaboraciones femeninas a hombres/bandas lideradas por hombres-CFaM (C05)				24	52,2%
Colaboraciones masculinas a mujeres/bandas lideradas por mujeres-CMaF (C06)				6	13%
Colaboraciones femeninas a mujeres/bandas lideradas por mujeres-CFaF (C07)				0	0%
Colaboraciones masculinas a hombres/bandas lideradas por hombres-CMaM (C08)				16	34,8%
Total colaboraciones				46	100%
Artistas destacados/as en 2016: Drake; Kyla			Semanas en el n° 1: 3 semanas no consecutivas cada uno		
Artistas destacados/as en 2017: Ed Sheeran			Semanas en el n° 1: 4 semanas no consecutivas		

Fuente: Elaboración propia.

Finalmente, 2018 y 2019 vuelven a mostrar grandes diferencias entre géneros. Aunque se puede observar un ligero acercamiento de las curvas, especialmente en el año 2018, la separación producida en 2011 ha sufrido una clara progresión ascendente (a excepción de los años 2012 y 2014, en los que encontramos una leve tendencia de aproximación de dichas curvas). Sin embargo, en 2019 se da, de nuevo, la correlación negativa manifestada sistemáticamente en los diez años analizados.

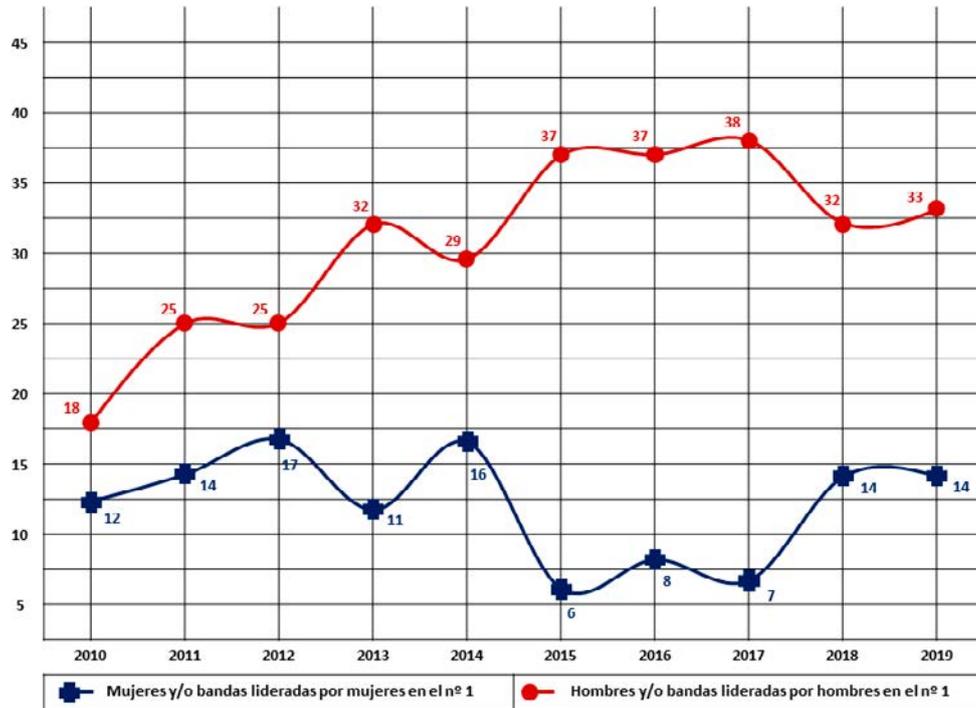
**Tabla 6.** Datos y porcentajes generales de los años 2018 y 2019 relacionados con el número de artistas

<b>Número de artistas y de semanas en el n° 1 y porcentajes generales</b>					
Mujeres / Bandas femeninas (C01)	28	30,4%	N° de semanas (C02)	31	32,7%
Hombres / Bandas masculinas (C03)	65	69,6%	N° de semanas (C04)	73	67,3%
Total artistas o bandas	93	100%	Total semanas	104	100%
<b>Colaboraciones entre artistas y porcentajes generales</b>					
Colaboraciones femeninas a hombres/bandas lideradas por hombres-CFaM (C05)				26	53,6%
Colaboraciones masculinas a mujeres/bandas lideradas por mujeres-CMaF (C06)				7	21,4%
Colaboraciones femeninas a mujeres/bandas lideradas por mujeres-CFaF (C07)				3	3,6%
Colaboraciones masculinas a hombres/bandas lideradas por hombres-CMaM (C08)				12	21,4%
Total colaboraciones				48	100%
Artistas destacados/as en 2018: Aitana; Ana Guerra; Álvaro Soler; Calvin Harris con Dua Lipa; Maroon 5 con Cardi B			Semanas en el n° 1: 3 semanas no consecutivas en cada uno de los casos		
Artistas destacados/as en 2019: Shawn Mendes; Camila Cabello			Semanas en el n° 1: 3 semanas consecutivas en cada uno de los casos		

Fuente: Elaboración propia.

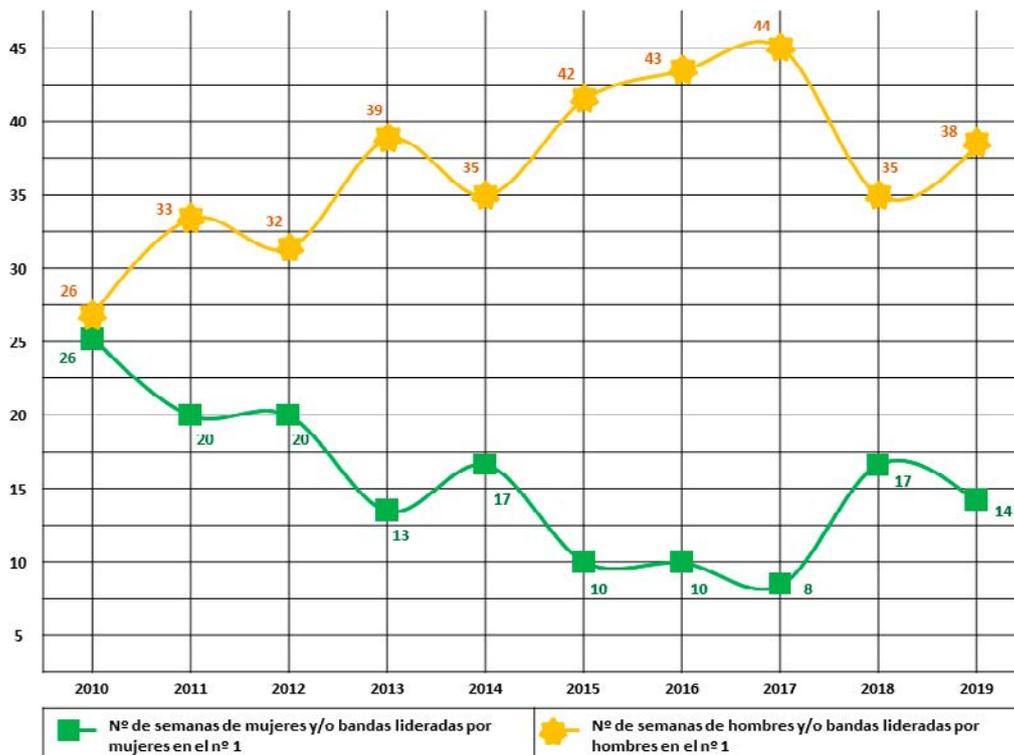
Moral (2018) afirma que 2018 es considerado el año de las mujeres en la escena musical. Los datos aportados por *Los 40* indican una subida considerable de números 1 pertenecientes a artistas femeninas que se mantiene en el año 2019. Sin embargo, si observamos los gráficos 2 y 3, los años 2012 y 2014 muestran una mayor presencia femenina en lo más alto de las listas. Esto nos induce a pensar que, si bien el porcentaje de mujeres que alcanzan el número 1 en el último bienio no es significativo, el peso específico de estas artistas en la esfera del pop-rock nacional e internacional aumenta exponencialmente, como queda reflejado en los gráficos 4 y 5.

**Gráfico 2.** Comparativa por años del número total de artistas femeninas y masculinos que llegaron a nº 1



Fuente: Elaboración propia.

**Gráfico 3.** Comparativa por años y género del total de semanas en el número 1



Fuente: Elaboración propia.

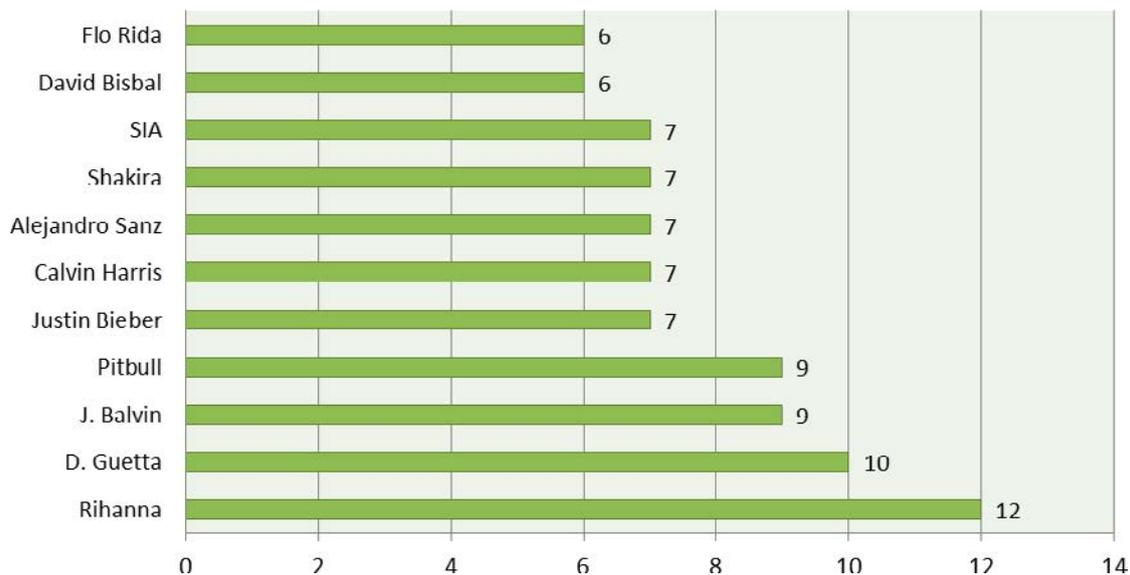
Un dato que llama especialmente la atención está relacionado con las colaboraciones de artistas femeninas a artistas masculinos y/o bandas lideradas por hombres. Teniendo en cuenta esta variable, la presencia de las mujeres, aun dándose desde una posición que se podría considerar secundaria, se amplía, a excepción del año 2014, cuyo número de colaboraciones es prácticamente residual.

Otro hecho interesante está relacionado con el fuerte impacto de los/las artistas internacionales en las listas de éxitos analizadas. Si bien la presencia de artistas españoles/as y/o latinoamericanos/as es significativa, no

cabe duda de que las tendencias, usos y gustos musicales de la juventud española se inclinan, claramente, hacia lo “anglosajón”.

Como se observa en el gráfico 4, el número de artistas masculinos o de bandas lideradas por hombres es muy superior al de artistas femeninas o de bandas lideradas por mujeres. Sin embargo, las comparativas globales muestran un claro predominio femenino en esta década. Así, Rihanna es la artista que más números 1 ha obtenido entre 2010 y 2019 destacando, también, Shakira y SIA, que han conseguido situarse en siete ocasiones en lo más alto de las listas.

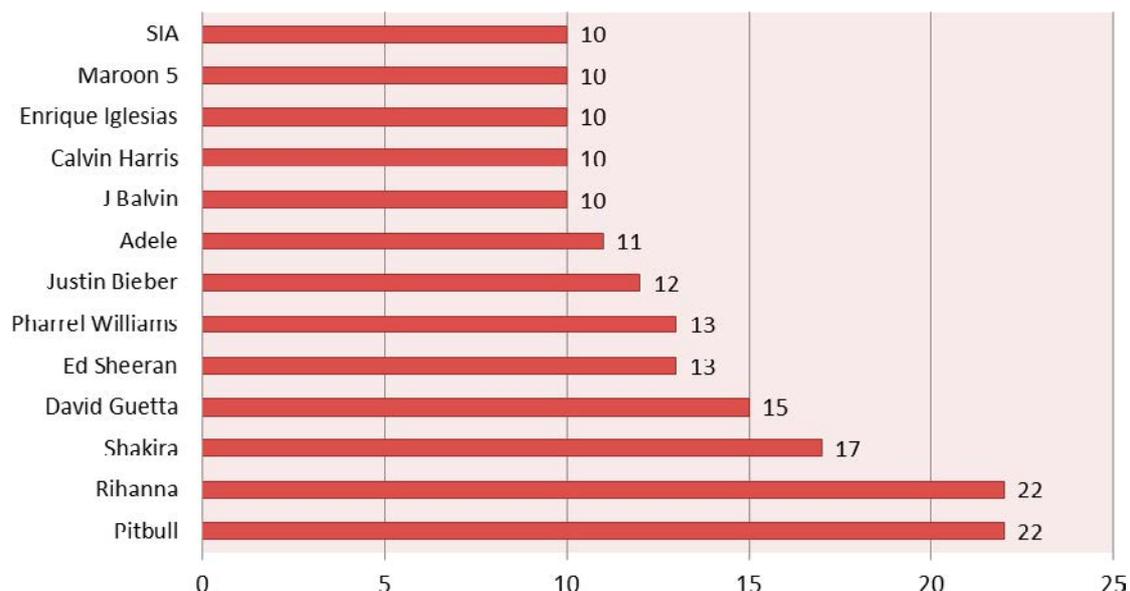
**Gráfico 4.** Artistas que han alcanzado el nº 1 en más ocasiones entre 2010 y 2019



Fuente: Elaboración propia.

Asimismo, el gráfico 5 indica que Rihanna, Shakira, Adele y SIA son las artistas femeninas que han conseguido mantenerse un mayor número de semanas como número 1 en esta década.

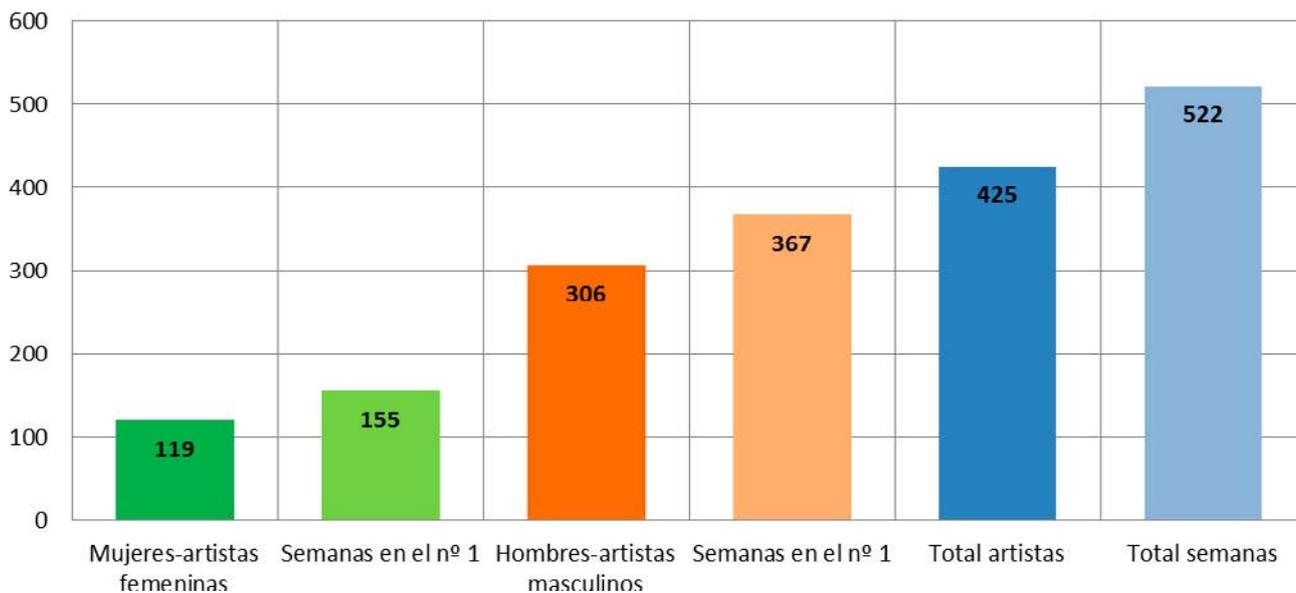
**Gráfico 5.** Artistas con mayor número de semanas en el número 1 entre 2010 y 2019



Fuente: Elaboración propia.

Esto induce a pensar que la correlación negativa que nos ofrecen las curvas de los gráficos 2 y 3 se debe, esencialmente, a aspectos puramente cuantitativos y no cualitativos. Sin embargo, esta afirmación no deja de ser una mera especulación sin la consistencia suficiente, por lo que debe ser tomada como un simple comentario para la reflexión.

**Gráfico 6.** Número total de artistas por género y semanas de permanencia en el nº 1 (2010-2019)



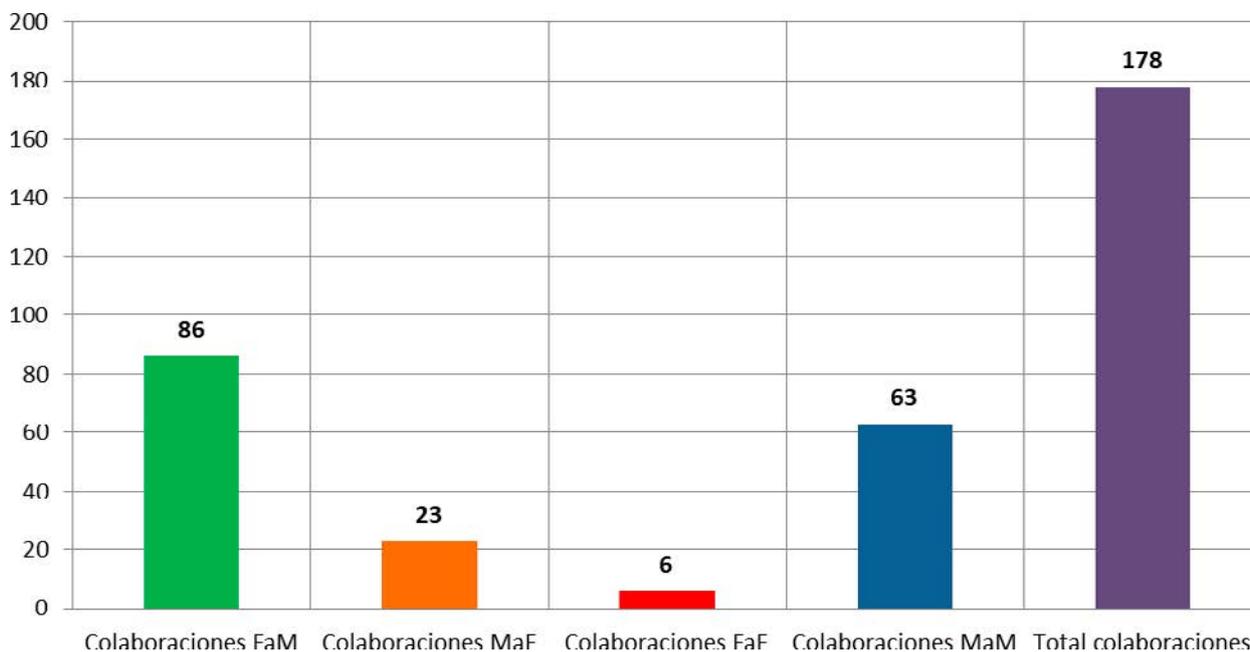
Fuente: Elaboración propia.

Deteniéndonos en el papel de las artistas femeninas, los datos aportados por *Los 40* muestran que el número de mujeres componentes de bandas, de instrumentistas, incluso de líderes femeninas de agrupaciones es muy reducido. Esto encaja con las investigaciones llevadas a cabo a finales del siglo XX y primeros años del siglo XXI, especialmente con los trabajos de Bayton (1998) y Green (2001), en los que se afirma que su rol se ciñe, casi en exclusiva, a ejercer de cantante.

En relación con los estilos musicales con mayor presencia en las listas durante los diez últimos años, la propia cadena *Los 40* reconoce las dificultades encontradas a la hora de clasificar muchos de los temas que han llegado al número 1, afirmando que las fronteras entre géneros y estilos son cada vez más difusas y que las redes sociales y el fenómeno *streaming* están impulsando un pop-rock en constante mutación.

En cuanto a las costumbres musicales de la juventud española en las franjas etarias en las que se mueve esta cadena, el rap, el trap y el reggaetón se han convertido en los estilos más poderosos, seguidos muy de cerca por la música y la cultura latinas y los artistas nacionales consagrados como Alejandro Sanz, Amaia, Leiva, Malú, Manuel Carrasco y Melendi, entre otros.

**Gráfico 7.** Número total de colaboraciones por géneros entre 2010 y 2019



Fuente: Elaboración propia.

Finalmente, cabe destacar que Rosalía, Dua Lipa, SIA, Jennifer López, Cardi B, Rihanna, Camila Cabello, Aitana o Lola Índigo, entre otras, han conquistado el panorama musical de 2019, estando presentes tanto en las listas de éxitos de las radio-fórmulas más importantes de nuestro país como en las galas y premios musicales nacionales e internacionales. Esto muestra los efectos de la globalización en el ámbito de la música, que ha permitido que los y las artistas con una mayor proyección en España no sean necesariamente españoles/as.

Con respecto a los datos de 2020 y 2021, Moral (2020; 2021) expone que estos años están siendo muy extraños. La situación devenida por la incidencia de la COVID-19 a nivel mundial, prácticamente paralizó la producción musical en 2020 y, sobre todo, los espectáculos en directo. Con todo, los trabajos de Tones and I, Dua Lipa, Karol G, Ava Max y la española Aitana ocuparon los primeros puestos de las listas españolas. En 2021 se está volviendo, poco a poco, a la normalidad y artistas como Maluma, Ziggy Marley, Karol G, Dua Lipa, Ana Mena, Sebastián Yatra, C.Tangana, Sia, Lola Índigo, Nathy Peluso, Camilo, Danna Paola o Anitta, entre otros tantos, han vuelto a crear, demostrando su talento y dando a conocer algunas de las mejores canciones de la música nacional e internacional de los últimos años.

## 5. Conclusiones

Terminado el proceso investigativo, se puede afirmar que este ha puesto de manifiesto que los procesos de construcción de la igualdad de género en la esfera de la música pop-rock española han sido fundamentales y efectivos, pero no suficientes. Es cierto que el número de mujeres que se han abierto camino en este terreno es cada vez mayor y más relevante, que estas artistas han redefinido la identidad femenina mediante su música, los textos de sus temas, incluso, su puesta en escena. Sin embargo, se ha comprobado que en este género musical aún prevalece la idea patriarcal de confiar a la mujer el papel de cantante. Esto las convierte, en muchos casos, en íconos con gran relevancia mediática, pero alejadas de su rol como creadoras de música.

Por otro lado, es justo reconocer que la “invisibilización” y el silenciamiento al que han sido sometidas a lo largo de la historia de la música se han desvanecido paulatinamente, y que el negacionismo patriarcal a reconocer sus aptitudes como compositoras, directoras, gestoras, intérpretes, etc., se ha rendido ante las evidencias. Sin embargo, aunque en la actualidad las mujeres tienen las mismas posibilidades de acceso a una formación musical de calidad que los hombres, los excesivos tintes sexistas de nuestra sociedad han configurado diferentes mecanismos que impiden que las mujeres puedan destacar como los hombres, obligándolas a buscar la perfección en el ejercicio de sus profesiones para poder ser consideradas como iguales. Esto hace que aún hoy encontremos algunos desajustes en cuanto al número de artistas femeninas que consiguen, ya no llegar al número 1 de las listas de éxitos de la cadena *Los 40*, sino formar parte de estas listas y, sobre todo, ocupar los puestos más relevantes de las mismas. En nuestra opinión, esto se puede deber al dirigismo de la industria musical, especialmente la del pop-rock, que prevalece desde el nacimiento de este género y que, a día de hoy, si bien ha disminuido su influencia, sigue manteniendo fuertes vínculos, probablemente de carácter económico, dentro de este sector.

En la actualidad, es difícil comprender el ámbito de la creación musical dentro del pop-rock obviando las aportaciones de las mujeres. No obstante, y a pesar de los logros que se han conseguido, falta un largo camino por recorrer para redefinir ciertas construcciones de género estereotipadas. En este trabajo se ha podido constatar que los estilos musicales más escuchados por los/as jóvenes españoles/as o, al menos, los que gozan de mayor presencia en las programaciones de las cadenas de radio de temática musical más importantes, son aquellos cuyas letras muestran constantes mensajes de sumisión y mercantilización de las mujeres.

Como contraposición a esta circunstancia, es importante recordar que las grandes figuras de la música pop-rock de los últimos años son mujeres, y que su trabajo las ha colocado en las primeras posiciones, tanto de las listas de éxitos como de los premios a nivel nacional e internacional. Esto ha convertido a la música en un potente agente socializador capaz de orientar y modificar ciertas conductas vinculadas al poder del hombre sobre la mujer en la esfera musical.

Siendo conscientes de que, hoy en día, las mujeres no han conseguido la igualdad en ningún ámbito, tampoco en el de la música, se puede afirmar que hay evidencias que invitan a ser optimistas; los datos aportados demuestran que el papel de la mujer en la industria del pop-rock está cambiando y que existe una curva ascendente que tiende a seguir creciendo. En este sentido, Bargueño (2019) afirma que el machismo debería emplearse a fondo para frenar la apisonadora que manejan Dua Lipa, Rihanna, Beyoncé, Taylor Swift, Katy Perry, Lorde, Camila Cabello o Ariana Grande.

Finalmente, con este estudio se ha perseguido ofrecer una visión clarificadora del papel de las mujeres, su influencia y los hitos alcanzados en el panorama actual del pop-rock español y, a su vez, abrir una línea de trabajo futura relacionada con la presencia de artistas femeninas en otros géneros musicales y medios de comunicación de masas. Solo reivindicando la riqueza cuantitativa y cualitativa de su creación artística, se podrán desterrar los agravios provenientes de la órbita patriarcal y, en este sentido, la investigación sobre música y género aún tiene mucho que aportar.

## Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. (1966). A social critique of radio music. From the Kenyon Review, spring. *The Kenyon Review*, 3-4(18), 229-235. <https://www.jstor.org/stable/4337446?seq=1>
- Amorós, Celia (1986). Algunos aspectos de la evolución del feminismo en España. En Concha Borreguero, Elena Catena, Consuelo Gándara y María Salas (Coords.): *La mujer española: de la tradición a la modernidad (1960-1980)* (pp. 41-79). Madrid: Tecnos.
- Ballarín, Pilar e Iglesias, Ana (2018). Feminismo y educación. Recorrido de un camino común. *Historia de la Educación*, 37, 37-68. doi: <http://dx.doi.org/10.14201/hedu2018373767>
- Bardin, Laurence (2002). *Análisis de contenido. 3. ed.* Madrid: Akal.
- Bayton, Mavis (1998). *Frock rock. Women performing popular music.* New York: Oxford University Press.
- Barqueño, Miguel Ángel (2019). *Las chicas son rockeras. El poder femenino en la música.* Barcelona: Planeta.
- Barrera, Begoña (2019). *La Sección Femenina, 1934-1977: Historia de una tutela emocional.* Madrid: Alianza Editorial.
- Bermejo, Miguel (2019). *EMG: los40 se mantiene impasible ante las subidas de Cadena Dial y Cadena 100.* <https://prnoticias.com/radio/egm-radio/20176344-egm-tercera-oleada-2019-radios-musicales> (consultado el 12 de febrero de 2021).
- Bernard, Estela, Mut, Magdalena y Fernández, César (2013). Estereotipos y contraestereotipos del papel de la mujer en la Gran Guerra. Experiencias femeninas y su reflejo en el cine. *Historia y Comunicación Social*, 18, 169-189. <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/43421>
- Bolaño, María Eugenia (2015). Los sesgos de género a través del curriculum oculto de educación musical. *RES. Revista de Educación Social*, 21, 300-314. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6445646>
- Bowen, Glenn (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal*, 9(2), 27-40. [https://www.researchgate.net/publication/240807798\\_Document\\_Analysis\\_as\\_a\\_Qualitative\\_Research\\_Method](https://www.researchgate.net/publication/240807798_Document_Analysis_as_a_Qualitative_Research_Method)
- Burkholder, J. Peter, Grout, Donald y Palisca, Claude (2015). *Historia de la música occidental.* Madrid: Alianza Editorial.
- Capsir, Laura (2019). Las mujeres en la música y en la educación: una inclusión inaplazable. En Ana María Botella (Coord.): *Música, mujeres y educación. Composición, investigación y docencia* (pp. 81-88). Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- Dulzaides, María Elinor y Molina, Ana María (2004). Análisis documental y de información. *Revista Cubana de Información en Ciencias de la Salud*, 12(2). [http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1024-94352004000200011](http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1024-94352004000200011)
- Durães, Camila, Porto, Isabel y Pedro, Joana Maria (2018). A emergência do campo de música e género no Brasil: reflexões iniciais. *Descentrada*, 1(2), 1-18. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/67580>
- Fernández, Alba (2020). *La mujer en el mundo.* <https://www.lavanguardia.com/vida/junior-report/20180305/441253634097/mujer-en-el-mundo.html>
- Forney, Kristine y Machlis, Joseph (2011). *Disfrutar de la música.* Madrid: Akal.
- Franco, Gloria Ángeles (2004). Los derechos del sufragismo en España. *Espacio, tiempo y forma. Serie V. Historia contemporánea*, 16, 455-484. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1089819>
- Gallego, J. Ignacio (2016). Una mirada a la diversidad de las industrias radiofónica y musical en España. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 21, 139-155. <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/52879>
- Gavilanes, Susana (2008). *Presencia y ausencia de la figura femenina en los orígenes de las culturas: de las diosas europeas a las diosas americanas.* Tesis Doctoral, Universidad Jaume I, Castellón.
- Green, Lucy (2001). *Música, género y educación.* Madrid: Morata.
- Hernández, Nieves y Fernando, Ari (2013). Músicas populares urbanas, relaciones de género y persistencia de prejuicios. Análisis de la comprensión de seis canciones por jóvenes españoles y brasileños. *Musiker*, 20, 207-253. <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/publicaciones/musicas-populares-urbanas-relaciones-de-genero-y-persistencia-de-prejuicios-analisis-de-la-comprension-de-seis/art-23453/>
- Íñigo, José María y Pardo, José Ramón (2005a). *Una historia del pop y el rock en España: los 60.* Madrid: RTVE Música.
- Íñigo, José María y Pardo, José Ramón (2005b). *Una historia del pop y el rock en España: los 70.* Madrid: RTVE Música.
- Íñigo, José María y Pardo, José Ramón (2006). *Una historia del pop y el rock en España: los 80.* Madrid: RTVE, Música.
- León, Alberto (2020). *La movida madrileña: cuando España dio el salto del blanco y negro al color.* <https://www.rtve.es/noticias/20200209/movida-madrilena-cuando-espana-dio-salto-del-blanco-negro-color/2000000.shtml>
- Lévi-Strauss, Claude (1987). *Antropología estructural I.* Barcelona: Paidós.
- Lerner, Gerda (2019). *La creación de la conciencia feminista. Desde la Edad Media hasta 1870.* Pamplona: Editorial Katakak.
- López-Noguero, Fernando (2002). El análisis de contenido como método de investigación. *XXI-Revista de Educación*, 4, 167-180. <http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/1912/b15150434.pdf>
- Mcclary, Susan (1991). *Feminine endings. Gender, music and sexuality.* Minnesota: University of Minnesota.
- Manchado, Marisa (1998). *Música y mujeres, género y poder.* Madrid: Horas y Horas.
- Manrique, Darío (2016). *Atención: así hacemos la lista de Los 40.* [https://los40.com/los40/2016/12/25/radio/1482661570\\_205130.html](https://los40.com/los40/2016/12/25/radio/1482661570_205130.html)
- Martínez, Luis Miguel (2011). Sexismo en la música pop española. En Isabel Vázquez (Coord.): *Logros y retos: Actas del III Congreso Universitario Nacional Investigación y Género* (pp. 1214-1223). Sevilla: Unidad de Igualdad de la Universidad de Sevilla.

- Moral, Selene (2018). *Siete fenómenos musicales para 2019. El urban es el nuevo pop, la generación OT y mucho "girl power" para el año que empieza*. [https://los40.com/los40/2018/12/31/album/1546252094\\_107969.html#foto\\_gal](https://los40.com/los40/2018/12/31/album/1546252094_107969.html#foto_gal)
- Moral, Selene (2020). *Canciones que han marcado 2020: todos los éxitos del año*. [https://los40.com/los40/2020/03/18/musica/1584558617\\_098320.html](https://los40.com/los40/2020/03/18/musica/1584558617_098320.html)
- Moral, Selene (2021). *Canciones que están marcando los éxitos de 2021*. [https://los40.com/los40/2021/02/18/musica/1613476104\\_405901.html](https://los40.com/los40/2021/02/18/musica/1613476104_405901.html)
- Otaola, Paloma (2012). Emancipación femenina y música pop en los años 60. De La chica ye-yé a El moreno de mi copla. *Síneris. Revista de Musicología*, 5, 1-27. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6346897>
- Pedrero, Luis Miguel (2000). *La radio musical en España. Historia y análisis*. Madrid: IORTV.
- Peña, Tania y Pirela, Johann (2007). La complejidad del análisis documental. *Información, Cultura y Sociedad*, 6, 55-81. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/ICS/article/view/869>
- Piñuel, José (2002). Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido. *Estudios de Sociolingüística*, 1 (3), 1-42. [https://www.ucm.es/data/cont/docs/268-2013-07-29\\_Piñuel\\_Raigada\\_AnalisisContenido\\_2002\\_EstudiosSociolingüísticaUVigo.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/268-2013-07-29_Piñuel_Raigada_AnalisisContenido_2002_EstudiosSociolingüísticaUVigo.pdf)
- Postigo, Marta (2014). Ética y feminismo en España: 1960-2010. *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, 2, 107-127. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5135673>
- Pousa, Laura (2018). Las plataformas y la creación de contenidos mainstream. Una aproximación a las nuevas ficciones convergentes. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 47, 15-32. <https://doi.org/10.15366/secuencias2018.47.004>
- Primo De Rivera, Pilar (6 de febrero de 1943). La misión de la mujer en la vida. ABC, p. 7.
- Ramos, Vanesa (2019). *Sister Rosetta: la madre olvidada del rock and roll*. <https://www.eulixe.com/articulo/cultura/sister-rosetta-tharpe-madre-olvidada-rock-and-rol/20190712164255015584.html>
- Reynolds, Simon y Press, Joy (1995). *The sex revolts: gender, rebellion and rock'n roll*. London: Serpent's Tail.
- Sales, María Francisca (2010). La rebelión femenina en la música rock; una cuestión de género. En Isabel Vázquez (Coord.): *Investigaciones multidisciplinares en género: II Congreso Universitario Nacional Investigación y Género* (pp. 991-1000). Sevilla: Unidad para la Igualdad. Universidad de Sevilla.
- Soler, Sandra (2016). Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. *Dossiers Feministes*, 21, 157-174. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/2484/0>
- Soler, Sandra (2018). Cuestiones de género: mujeres en la historia de la música. *Arts Educa*, 19, 84-101. <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/artseduca/article/view/2792>
- Tolosa, Luisa (2019). Haciendo visible lo invisible: la memoria de la mujer. En Ana María Botella (Coord.): *Música, mujeres y educación. Composición, investigación y docencia* (pp. 137-146). Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- Ugalde, Eva (2019). La composición musical desde la óptica femenina. En Ana María Botella (Coord.): *Música, mujeres y educación. Composición, investigación y docencia* (pp. 25-34). Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- Viñuela, Laura (2003). La construcción de las identidades de género en la música popular. *Dossier Feministes*, 7, 11-30. <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/726>