

Investigaciones Feministas

ISSN-e: 2171-6080

<https://dx.doi.org/10.5209/infe.95591> EDICIONES
COMPLUTENSE

Rebel Girls! Desigualdad de género, discursos y activismo en la industria musical, coordinado por Cande Sánchez-Olmos, Tatiana Hidalgo-Marí y Jesús Segarra-Saavedra. Barcelona, Gedisa, 2023. 368 páginas.

Esta publicación¹ se adentra en el sesgo patriarcal de la industria musical en el contexto español y latinoamericano. Es producto de la concienciación feminista a nivel transnacional, los medios digitales y la cultura transmedia propia de la cuarta ola, en la que movimientos que van desde #NiUnaMenos al #MeToo contribuyeron a poner en la picota la brecha de género del ámbito musical y al desarrollo de una importante red asociativa.

El primer bloque se titula «Desigualdad de género en la industria musical» y tiene una función diagnóstica, crítica y divulgativa. En el primer capítulo, «Metainvestigación sobre género, música popular e industria musical en Scopus: hacia un estado de la cuestión», Sánchez-Olmos, Hidalgo-Marí y Segarra-Saavedra utilizan la citada base de datos como herramienta fundamental para abordar la temática de este volumen («gender», «popular music» y «music industry») y futuras investigaciones.

Las dificultades del acceso (y ascenso) de las mujeres a la industria musical es uno de los hilos conductores del libro. Ana Gómez-de-Castro («La música en directo en España: una aproximación a la desigualdad de género desde los perfiles profesionales», capítulo 3) maneja términos como techo de cristal, síndrome de la impostora, conciliación familiar, salario desigual, etc. Estas fallas sistémicas se complementan con la presentación del proyecto Sorority Lab («Sorority music map: un mapeo del movimiento asociacionista en la música», capítulo 4), por Anabel Jiménez-López, Sánchez-Olmos e Hidalgo-Marí.

Muestran las organizaciones que luchan contra la desigualdad de género en la industria musical a lo largo del mundo, con el fin de conocer sus tipologías y los servicios ofrecidos. Conforme Gómez-de-Castro, tras la pandemia, las medidas de igualdad que se estaban implementando en la música en vivo se estancaron. Según Sánchez-Olmos y Nihal El Qabbabi-Dabchi («Ni ventas ni éxito: la infrarrepresentación de las artistas femeninas en el top de ventas de álbumes en España», capítulo 5), la vuelta a «la normalidad» recayó en las mujeres, quienes sacrificaron más tiempo en familia y ocio para mantenerse en esta industria. También repiensen conceptos como «éxito», «tiempo» y «productividad» en el mercado musical desde un enfoque feminista. En esta línea, Sánchez-Olmos («“Las mujeres ya no lloran, las mujeres facturan”: controversia feminista e impacto de la canción de Shakira y Bizarrap», capítulo 6) problematiza las aristas de la polémica desde una perspectiva mediática y socio-semiótica. Además, insta a entender el proceso de recepción a través del cual se rearticula el mensaje de la cantante según los diferentes códigos ideológicos.

En «Alzando la voz. Compositoras y mujeres intérpretes en el cine español» (capítulo 2), Teresa Fraile-Prieto fecha 2020 como punto de inflexión para la visibilización de estas artistas, que suelen verse involucradas en el género dramático o social, algo que se potencia cuando las compositoras son las propias cantantes, produciendo una fuerte identificación entre el sujeto político mujer y las protagonistas de los filmes.

En «Mujeres detrás de la cámara: la invisibilidad de las directoras de videoclips» (capítulo 7), Eduardo Viñuela señala la «doble subalternidad» de estas artistas, ya que, al usual anonimato de quienes crean videoclips, se une el de ser mujeres. Fija la irrupción de video apps (Musical.ly, 2016) como un giro significativo en la generación de contenidos y la narrativa androcéntrica de la relación «mujer/tecnología».

El segundo bloque, «Discursos, representación y activismo en la industria musical», abre con «“Perreo combativo, perreo consentido”, una etnografía en Instagram de fiestas de reggaetón inclusivas en España» (capítulo 8), donde Marina Arias-Salvado propone los eventos de reguetón organizados por mujeres como un espacio «cómodo»/«seguro» en el que reivindicar el cuerpo, la sexualidad y el placer y desplazar la patriarcal noción de «peligro».

Bibiana Delgado Ordóñez («El potencial político del activismo digital en Youtube: iconografías de la injuria en prácticas musicales feministas», capítulo 9) presenta seis canciones feministas (Latinoamérica y España) que proclaman la «digna rabia» y se reapropian de la injuria «para devolverla a la sociedad y al Estado» (p. 216), en convivencia con la esclavitud sexual y reproductiva y los feminicidios.

Claudio Fernando-Díaz y Silvina Graciela-Argüello («Entre el amor pasión y la moral del matrimonio: el empoderamiento de las mujeres en las canciones de Pimpinela», capítulo 10) conciben las «canciones de pelea» del grupo tras la dictadura argentina como aquellas que visibilizaron «lo privado» en la agenda pública, mientras se debatía la ley del divorcio.

¹ Financiado por el proyecto Emergentes Generalitat Valenciana, GV/2021/169 (IP: Cande Sánchez-Olmos), en cuyo seno nació Sorority Lab.

Mercedes Liska («Sintonías de lucha por la equidad de género en las prácticas musicales latinoamericanas», capítulo 12) explica cómo las movilizaciones sociales (2015-2019) coadyuvaron la intervención sonora del espacio público y la reapropiación de la potencia acústica de la percusión por mujeres y disidencias. Asimismo, la presión del colectivo Ruidosa y similares resultó en la ley de cupo femenino en la música (Argentina, 2019).

Ruth Piquer-Sanclemente («Mujeres y construcciones de género en la iconografía musical: las portadas discográficas del *heavy metal*», capítulo 13) desvela el modo en el que las carátulas del *heavy metal* y *hard rock* en España (1980/1990) adoptaron los estereotipos patriarcales y eurocentristas del rock internacional; entre otros, la «incapacidad tecnológica» femenina a través de la guitarra como elemento decorativo. Precisamente, M. Teresa López-Castilla («Por ciento “nido”, por cierto “ruido”. Disidencias de género en la música electrónica de España y Latam», capítulo 11) ahonda en la brecha tecnológica y muestra cómo los nuevos valores ponen en jaque la ortodoxia teórico-práctica, a través del DIY, las tecnologías de contacto o «el ruido y el *glitch* como elementos [...] disruptivos de las narrativas patrilineales» (p. 279).

Como broche de oro, Sánchez-Olmos y Patricia Palomares-Sánchez («Sororidad a todo volumen: discursos de solidaridad de las artistas en la música popular», capítulo 14) revisan críticamente la noción de sororidad y especifican cómo opera entre las propias artistas y su público femenino, ya sea a través de los discursos pronunciados en público o de sus canciones. En definitiva, la rigurosidad académica del volumen permite conjugar el interés metodológico —como base para ulteriores investigaciones sobre la brecha de género en la industria musical— con el práctico y divulgativo.

Toya Solís

toyasolis.mus@gmail.com

Universidad de Oviedo (España).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7116-6639>

Google Scholar: <https://scholar.google.es/citations?user=NDBHK0cAAAAJ&hl=es>