

Trencar el silenci, armar escàndol i rebel·lar-se: música i gènere a Espanya, 2018–2021¹

Angels Bronsoms

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA, ESPANYA

angelsb@grn.es

ORCID: 0000-0002-8856-9618

Paula Guerra

UNIVERSITAT DE PORTO, PORTUGAL

pguerra@letras.up.pt

ORCID: 0000-0003-2377-8045

Rebut: 13/05/2021

Acceptat: 19/12/2021

RESUM

Les qüestions de gènere en relació amb la música contemporània i dins de l'escena artística són un tema d'investigació d'interès creixent. Aquest estudi se centra en les estratègies adoptades per les dones per a resistir les desigualtats de gènere en la indústria musical tenint en compte tant les polítiques culturals que les continuen discriminant com les condicions imposades per la pandèmia de la COVID-19. Les dades ací considerades han sigut extretes de 40 entrevistes radiofòniques emeses durant la temporada 2018–2019 en Ràdio Nacional d'Espanya, Ràdio 4. Es va fer una segona ronda d'entrevistes la primavera de 2021 en el context post-COVID-19, per correu o de manera telefònica. Les entrevistes es van organitzar en tres categories analítiques dissenyades per a proporcionar detalls sobre temes com la professió, el prestigi i el reconeixement de les creacions o produccions musicals de les dones, i com la seua representació ha sigut retratada pels mitjans i/o pel públic. Els resultats van proporcionar algunes troballes rellevants sobre les oportunitats i carreres a les quals podrien accedir les dones. Encara que les arts i la cultura sovint es veuen com a *mons de dones*, molts sectors estan impregnats d'inconvenients acumulatius que inclouen estereotips de gènere, dificultats per a conciliar el treball i la vida familiar, cosificació i assetjament sexual. La informació obtinguda en aquest treball està en línia amb les respostes pròpies d'aquestes dones: «Com més lluite, més viva em sent!», «I si les dones tingueren el poder?» i «Mai més a vint peus de l'estrellat».

Paraules clau: gènere; desigualtats; producció musical i artística; Espanya; COVID-19

ABSTRACT. *Shatter silence, raise hell and run riot: music and gender in Spain 2018–2021*

Gender issues in relation to contemporary music and within the artistic scene are a research topic of growing interest. This study focuses on the strategies adopted by women to resist gender inequalities in the music industry in the light of both cultural policies that continue to discriminate against them as well as the conditions imposed by the COVID-19 pandemic. The data considered here were drawn from 40 radio interviews broadcast during the 2018–2019 season on the Radio Nacional de España, Ràdio 4; a second round of interviews was conducted in the spring of 2021 in the post-COVID-19 context, either by mail or phone. The interviews were organised into three analytical categories designed to provide details on subjects such as profession, prestige, and recognition of women's musical creations or productions, and how their representation was portrayed by the media and/or public. The results provided some findings relevant to the opportunities and careers women could access. Although the arts and culture are often viewed as *women's worlds*, many sectors are permeated by cumulative disadvantages including gender stereotypes, difficulties in reconciling work and family life, objectification, and sexual harassment. The findings obtained in this current work are in line with these women's own responses: «*The more I fight, the more I feel alive!*», «*What if women had the power?*», and «*No more twenty feet from stardom*».

Keywords: gender; inequalities; music and artistic production; Spain; COVID-19

¹ La publicació va comptar amb el suport de la Fundació per a la Ciència i la Tecnologia (FCT) en el marc del projecte UIDB/00727/2020.

SUMARI*

- Condemnades per la història
- Com continuen sentint les dones les desigualtats de gènere en el segle XXI
- Significats i mètodes
- Ser dona en un món d'homes i ella va dir «Boom»
- Com més lluite, més viva em sent!
- Que no es repetisca un altre *Twenty feet from stardom*: observacions finals
- Referències bibliogràfiques
- Nota biogràfica

Autora per a correspondència / Corresponding author: Angels Bronsoms. Universitat Autònoma de Barcelona. Plaça Cívica, 08193, Bellaterra, Barcelona.

Citació suggerida / Suggested citation: Bronsoms, A. i Guerra, P. (2022). Trencar el silenci, armar escàndol i rebel·lar-se: música i gènere a Espanya, 2018-2021. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 136(2), 27-42. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-2.2>

CONDEMNADES PER LA HISTÒRIA

Aquest article se centra en les desigualtats de gènere en la indústria de la música contemporània a Espanya, un país marcat per fortes desigualtats de gènere i per la dominació patriarcal en les seues institucions socials diferents, que inclouen l'escola, el mercat laboral, la família i la religió, entre altres (León, 2011). A finals de la dècada de 1970 i principis de la de 1980 s'havia iniciat un procés de modernització (Bronsoms, 2007) amb la caiguda del règim dictatorial de Franco (Guerra i Ripollès, 2021), cosa que va fer que les produccions artístiques i culturals començaren a guanyar popularitat entre el sector juvenil (Guerra, 2020a). Tanmateix, des de l'inici d'aquest procés de modernització a Espanya, les desigualtats de gènere no només han persistit, sinó que s'han fet cada vegada més evidents. La situació va empitjorar encara més amb la crisi financera posterior a 2008 (Alcañiz et al., 2015) i, més recentment, amb la pandèmia de la COVID-19 (Guerra et al., 2021; Howard et al., 2021).

Les desigualtats de gènere han sigut àmpliament abordades des de diferents perspectives en camps acadèmics (Frith i McRobbie, 1979; McRobbie, 1991) que comprenen la sociologia del treball, els estudis musicals i els estudis de gènere. Més recentment, autores com Sarah Raine i Catherine Strong (2019) a Austràlia, Paula Guerra (Guerra et al., 2018) a Portugal, Pauwke Berkers i Julian Schaap (2018) als Països Baixos i Angela McRobbie (1991) al Regne Unit s'han centrat en temes com la reproducció de les desigualtats de gènere en i a través de la música o fins i tot en la música com a forma de resistència i existència, és a dir, com a forma de denúncia de les desigualtats de gènere estructurals (Guerra, 2020b, 2021). Per tant, aquesta investigació s'ha centrat a comprendre la persistència de pràctiques discriminatòries, desigualtats econòmiques i reducció d'oportunitats de carrera i lideratge per a dones professionals en la indústria musical espanyola. Aquest article s'ha basat en l'anàlisi de contingut de dades de 40 entrevistes

*Article traduït per Maria Sales Ferrús

semiestructurades amb dones que treballen en la indústria de la música (Bardin, 2010).

COM CONTINUEN SENTINT LES DONES LES DESIGUALTATS DE GÈNERE EN EL SEGLE XXI

La investigació de Sam de Boise (2017) es va centrar en les desigualtats de gènere en les escenes musicals i la indústria de la música a Suècia, un país destacat per les seues polítiques d'igualtat de gènere i la preservació i el foment de les produccions artístiques i culturals. Tanmateix, basant-nos en el nostre estudi de cas (George Bennett, 2005), cal remarcar que la situació política d'Espanya és diferent de la de Suècia, perquè la primera té una economia més dèbil i manca de consciència política i social sobre les desigualtats de gènere (de Boise, 2017). Això, al seu torn, es materialitza en la disparitat de gènere en les oportunitats, el que fa que les dones tinguen carreres artístiques més inestables i precàries, guanyen salaris més baixos i s'enfronten a dificultats per a ascendir a posicions de poder i lideratge en comparació amb els homes.

Pretenem ressaltar i abordar aquests punts clau en el context de la nostra anàlisi del discurs dels nostres entrevistats. Tanmateix, abans de continuar, com assenyalen Reddy et al. (2020), hi ha moltes interpretacions diverses de la paraula *desigualtat* (Atkinson, 2015; Tilly, 1998). De fet, és un concepte complex i multifacètic que ocorre en diferents contextos locals, regionals i globals (Christiansen i Jensen, 2019). No obstant això, a Espanya aquest concepte de desigualtat o *desigualtats de gènere* és inherent a un sistema social i històric d'estratificació fonamentat en elements clau, com la producció/creació musical, les trajectòries i les representacions. Aquests elements formen els nostres eixos analítics en aquest treball, sense oblidar mai que les seues manifestacions varien segons els contextos històrics locals i regionals, i els sistemes polítics i econòmics de cada país (Córdoba i Ortiz, 2021).

Raine i Strong (2019) afirmen que, des de l'any 2010, s'ha prestat una atenció sense precedents a les qüestions de gènere dins de la indústria de la música. Històrica-

ment, estudis com els fets pel Centre d'Estudis Culturals Contemporanis en les dècades de 1970 i 1980, en què s'emmarcava les dones en rols secundaris (com ara *nòvies*, *groupies* o conquestes sexuals), són quasi endèmics de la indústria musical. Les crítiques dirigides a la CCCS (McRobbie i Garber, 1997) van desencadenar un desig de *trobar* les dones amagades i així acabar amb la seua invisibilitat, cosa que va implicar al seu torn un replantejament d'un conjunt de conceptes i metodologies (Guerra et al., 2018). Tanmateix, aquestes crítiques es van fer en relació amb els països anglosaxons, deixant necessàriament fora països del sud d'Europa com Espanya i Portugal. Un exemple paradigmàtic és la investigació de Sarah Thornton (1995), que es va centrar en els rols perifèrics que estaven reservats per a les dones, impeding-los ascendir a la jerarquia subcultural. Des d'una perspectiva encara més recent, i propera a la realitat de l'ethos del «fes-ho tu mateix» (*do-it-yourself* o DIY en anglés) de la subcultura punk, Griffin (2012) va assenyalar que, encara que només unes poques bandes inclouen dones, també hi ha un altre factor rellevant: els homes monopolitzen l'organització de concerts. Aquestes posicions determinen un tipus de discurs que s'instaura en aquestes escenes, conduint aquestes dones a *desaparèixer* quan el passat es converteix en història (Strong, 2011). No obstant això, encara ens enfrontem a realitats anglocèntriques.

Des del punt de vista de l'evolució històrica de la indústria musical, Bennett i Guerra (2019) mencionen que les dones són incapaces de controlar el llenguatge i els símbols utilitzats per a reproduir les estructures de poder. Des dels inicis de la producció i difusió de la música, les actituds sexistes, l'absència freqüent de la dona en aquests espais, en els mitjans de comunicació, en cartells i panells publicitaris, i el rebuig davant l'ús de les tecnologies (Clawson, 1999), han conduït en el seu conjunt a la seua invisibilitat actual dins de la indústria de la música. Centrant-nos en el cas espanyol, alguns informes han assenyalat que les dones guanyen quantitats menors en royalties i són menys emeses en la ràdio (Martínez, 2021). De fet, a Espanya, el primer estudi sobre les desigualtats de gènere i el

paper de la dona en la indústria musical espanyola el va dur a terme l'Associació de Dones de la Indústria de la Música (Associació MIM). De fet, ja hem esmentat un estudi de 2020 que va mostrar que les dones en aquesta indústria tenen salaris més baixos (al voltant del 70 % de la mitjana nacional),² percentatge major d'atur temporal, amb només el 27,09 % ocupant llocs de lideratge (Skillset, 2010), tot i que, paradoxalment, tenen una qualificació educativa superior a la de molts dels seus parells masculins. Addicionalment, l'estudi va revelar que el 79 % de les dones fa 15 anys o menys que treballen dins de la indústria de la música, cosa que indica que «en termes generals, i com també ha ocorregut històricament en el món laboral, les dones han entrat [a la indústria] tard» (Associació MIM, 2020: 28). Aquestes desigualtats també s'estenen a la indústria de la televisió i el cinema.

Com podem veure en aquest informe, les desigualtats de gènere en el cor de la indústria cultural a Espanya han sigut poc explorades. En els contextos acadèmic, polític, social i cultural, algunes perspectives que s'han emfatitzat són els enfocaments postfeministes (McRobbie, 2009), centrats en la relació entre les dones artistes i els mitjans. Al mateix temps, alguns estudis han destacat l'aprenentatge d'instruments per part de les dones com una manera d'enfrontar les desigualtats de la indústria, atès que les dones tendeixen a ser relegades a gèneres com el pop i en el rol de vocalistes (Bayton, 1998; Guerra et al., 2021; Wych, 2012). De qualsevol manera, aquestes contribucions mostren que el gènere és una construcció social que es crea i recrea successivament a través de múltiples interaccions socials que marquen la vida quotidiana (West i Zimmerman, 1987). Quant a les desigualtats de gènere, hi ha diverses maneres de «fer gènere» (Dashper i Finkel, 2020), i en aquest context les dones són valorades per la seua feminitat i capacitat interpretativa i no tant per les seues habilitats musicals.

2 L'any 2017, el salari mitjà anual espanyol era de 26.391,84 €, mentre que aquestes dones tenien un salari anual de 20.607,85 € (Associació de Dones de la Indústria de la Música, 2020: 24).

SIGNIFICATS I MÈTODES

Ací partim d'un estudi de cas (George i Bennett, 2005) basat en dones en la indústria musical espanyola. En aquest sentit, el nostre principal objectiu va ser comprendre com les dones són sexualitzades i estigmatitzades i com aquests aspectes varien segons la seua edat (Bronsoms, 2021). A partir d'aquest supòsit, i amb la intenció de fer una anàlisi multidimensional, utilitzem les aportacions de Ragin (2008) i adoptem un enfocament qualitatiu basat en 40 entrevistes semiestructurades presentades en la secció setmanal «On són les dones en la música?»³, retransmesa en directe per la ràdio pública espanyola en la seua emissora a Catalunya, Ràdio 4, entre setembre de 2018 i juny de 2019, amb una duració de 25 minuts cada secció. Les entrevistes van tenir una dimensió temporal i es van organitzar amb una perspectiva longitudinal centrant-se en eixos com el context personal, la visibilitat i els obstacles trobats (com el sexisme i la conciliació de la vida familiar).

La major part de les 40 entrevistes⁴ van ser amb escriptors, fotògrafes, periodistes, gestores culturals, directores i programadores, excloent-ne professionals no actives i gèneres com l'òpera. Es va adoptar la mateixa lògica per al triatge de les artistes creadores de música (Howard et al., 2021), classificant l'àmplia gamma de rols en gèneres musicals (jazz, pop, soul, flamenc, fusió, punk, rap, rock and roll i rhythm and blues [R&B]) i subgèneres (cantants, trompetistes, baixistes, guitarristes, bateries, compositores, violinistes, DJ i pianistes). Les edats de les participants oscil·laven entre els 26 i els 58 anys i la mostra comprenia diferents orientacions sexuals, ètnies, orígens socials i mitjans rurals/urbans. Finalment, totes les dones eren residents i exercien la seua activitat professional a Espanya

3 Es pot accedir a les entrevistes en Radio Nacional d'Espanya, Ràdio 4 (RNE). Secció dirigida per A. Bronsoms, «On són les dones en la música?», en el diari *Amics i coneguts*. Temporada 2018-2019.

4 Aquestes entrevistes es van fer originalment per a un capítol d'una tesi doctoral sobre el tema de l'exclusió de gènere en la dècada de 1980 per a mostrar com aquesta discriminació s'ha perpetuat fins avui.

i van ser captades o bé contactant-les directament mitjançant una tècnica de mostreig en cadena o bé a través de Ràdio 4 (RNE). La pandèmia de la COVID-19 va aguditzar la precarietat i va reduir les oportunitats d'aquest col·lectiu (Fisher i Ryan, 2021), per la qual cosa l'abril de 2021 es va tornar a contactar amb les entrevistades mitjançant telèfon o correu electrònic, centrant les nostres preguntes en els seus punts de vista sobre les condicions laborals i de futur, transcrivint aquestes conversacions literalment.⁵

SER DONA EN UN MÓN D'HOMES I ELLA VA DIR «BOOM»⁶

Segons Ridgeway i Correll (2004), el gènere està marcat per un sistema de diversos nivells i, al seu torn, per nombroses desigualtats com les ètniques i racials, que es tradueixen posteriorment en oportunitats d'ocupació. També hem de tenir en compte que el gènere és molt més que un mer atribut; involucra aspectes culturals, interaccions socials i identitats. Com es va mencionar anteriorment, la pandèmia de la COVID-19 va posar en relleu les desigualtats estructurals, i va exposar un conjunt de situacions que els governs ja no podien ignorar. Fisher i Ryan (2021) van afirmar que, mundialment, les dones i les persones pertanyents a grups de gènere minoritaris guanyen menys, estalvien menys, tenen treballs menys segurs i estables i es troben, en major nombre, en sectors laborals informals. L'arribada de la pandèmia va convertir aquests grups socials en un blanc fàcil

en termes de vulnerabilitats econòmiques, socials i de salut. Els autors afirmen, a més, que les recessions econòmiques poden considerar-se com a «recessions d'ell» i les recuperacions com a «recuperacions d'ella» (Fisher i Ryan, 2021: 238), perquè les dones són vistes com les protagonistes en la recuperació de les indústries, és a dir, com les treballadores més resilients (Alini, 2020). Aquesta situació es pot associar fàcilment amb la indústria de la música, atès que, malgrat les formes d'exclusió i segregació amb les quals s'ha atacat les dones, històricament aquestes mateixes dones segueixen ocupant un paper protagonista en la indústria. De fet, segons l'Associació MIM (2020), la meitat de les dones del sector són autònomes i treballen per compte propi, el que revela una cerca d'eixides alternatives, així com una certa capacitat emprenedora rellevant.

En aquest sentit, una de les nostres entrevistades, Tori Sparks, intèrpret de flamenc fusió, guitarrista i productora de 38 anys, afirmava que els problemes de paritat de gènere i la situació de la dona en el món de la música i la cultura en general existien abans de la COVID-19:

Per tant, és com una malaltia del sistema, que la societat pense que la dona automàticament ha d'assumir el treball no remunerat de tenir cura de la casa i la família [...] com a música, quan he estat en entrevistes radiofòniques, quantes vegades m'han preguntat què faria si tingués descendència o si algun dia em casés? Mai li pregunten a un home sobre aquest tipus de coses, perquè ningú assumeix que tenir descendència significa que un home no pot continuar amb la seua carrera.

L'opinió de Sparks és compartida per la periodista musical Anabel Vélez (46 anys), que va afirmar que «les dones estan constantment reivindicant i manifestant-se, cosa que no passa amb els homes». De fet, tant els discursos de Tori com els d'Anabel destaquen aquesta resistència epistèmica que enfronten les dones en la indústria musical. Basant-se en les contribucions de Catherine Strong i Fabian Cannizo (2019), les dones en la indústria de la música, especialment en el terreny professional, enfronten una sèrie de

5 L'article complia plenament amb les directius recollides en la Carta dels Drets Fonamentals de la Unió Europea (2000/C364/01), especialment pel que fa a l'article 8 «Protecció de dades de caràcter personal», incloent-hi qualsevol informació, privada o professional, relativa a una persona física identificada o identificable (article 2a de la Directiva de la UE 95/46/EC). També s'han respectat les directius contingudes en el Reglament general de protecció de dades núm. 2016/679. La recopilació, el processament, la gestió i l'explotació de dades es basen igualment en les pautes proporcionades pels Codis d'Ètica de l'Associació Internacional de Sociologia i l'Associació Americana d'Antropologia. Es van utilitzar els noms reals de les entrevistades perquè es va obtenir el seu consentiment expressament.

6 Extracte breu pres de la cançó *She said «Boom»*, de la banda The Fifth Column, 1990.

limitacions experimentades des de la perspectiva de la seua participació en xarxes formals i informals i la conciliació de les seues vides personals amb els horaris de treball. La música continua sent una de les àrees més interessants per a escollir una carrera, especialment per a les joves músiques, a pesar de la seua precarietat (Everts i Haynes, 2021). No només la indústria i els factors econòmics hi juguen un paper fonamental, sinó també els mitjans de comunicació, és a dir, periòdics, revistes especialitzades, blogs i, per descomptat, les xarxes socials, com a font actual de promoció artística. Al mateix temps, i com ja hem dit, alguns gèneres musicals són objecte de més desigualtats en detriment d'altres. Exemples d'això són el heavy metal (Berkers i Schaap, 2018), el folk i el jazz. Per exemple, el nombre de dones que estudien jazz és alt, però el nombre que el toca professionalment és baix. Aquesta falta d'accés a espais i festivals, mitjans de comunicació i difusió es relaciona principalment amb la carència de lògiques de poder. Si bé hi ha un cert condicionament en la consecució de càrrecs de poder, direcció i programació artística per part de les dones, també s'assumeix que és summament difícil trencar amb aquesta imposició a causa de l'escassetat de models de referència. Com a presidenta de Dones en la Indústria Musical, Carmen Zapata, gestora cultural i programadora de 58 anys, explica:

Supose que si el referent són dones programadores, gestores culturals o dones que treballen en la indústria musical, una de les coses que veig en el meu entorn més proper és que les dones de la meua franja d'edat [entre 50 i 60 anys] estan canviant; s'estan reinventant perquè veuen que aquesta indústria no tindrà un lloc per a elles després de la COVID.

Com afirmen Michele Paule i Hannah Yelin (2021), encara hi ha un desequilibri de gènere en l'àmbit de la presa de decisions. La prevalença d'aquest discurs pot entendre's dins d'un posicionament discursiu, en gran part influït pels mitjans. No obstant això, una sèrie de projectes d'alt perfil com Ban Bossy (2014) de Sheryl Sandberg als Estats Units i The Female Lead d'Edwina Dunn (2017) al Regne Unit mobilitzen models a seguir —incloses celebritats i dones d'àmbits

professionals— en campanyes populars l'objectiu de les quals és estimular les ambicions de lideratge de les xiquetes. Tanmateix, no passa el mateix a Espanya. El concepte de lideratge (Campo, 2020) també és profundament desigual i segregador en el sentit que, sovint, s'imposen a les dones connotacions tradicionals individualistes, autoritàries i masculines (Molero, 2009). Perquè arriben a aquests nivells de lideratge, eventualment han de produir visions de models a seguir que, al seu torn, tendeixen a ser simplistes i reduccionistes. Fins i tot en l'exercici de posicions de lideratge, encara que s'establisquen paràmetres i límits per a l'èxit femení, aspecte que es va agreujar encara més amb la pandèmia de la COVID-19.

Hi ha un pes social, especialment marcat en els llocs de lideratge en la indústria de les arts i la cultura, del fet que les dones han d'invertir en la seua formació acadèmica i professional de manera permanent. En aquest sentit, les oportunitats que s'ofereixen als homes amb només una llicenciatura no són iguals a les que s'ofereixen a les dones amb un màster o un doctorat. Durant la seua entrevista, Clara Peya, una prolífica i transgressora pianista de 35 anys, va afirmar que l'única manera de contrarestar la desigualtat és a través de l'empoderament de les dones, i va criticar i es va mostrar en contra del sistema patriarcal que guia les carreres artístiques (Green, 2001; Ramos, 2003). De fet, Clara fins i tot va mencionar la importància d'un sistema de quotes perquè les dones puguen reclamar un espai sense haver d'adoptar estàndards de comportament.

El negoci de la música, per si mateix, és una cosa perversa. Crec que el món artístic hauria d'estar més evolucionat que ara, habitat per homes, fet per homes, homes blancs. On són les persones de races diferents? Estic a favor de les quotes. Parle d'oportunitats, de dones que no tenen oportunitats.

Tanmateix, centrant-nos ara en l'impacte de la pandèmia de la COVID-19, encara no sabem com es veurà afectada aquesta lluita per la igualtat de gènere en el sector musical.

Estudis acadèmics afirmen que la pandèmia ha demostrat la precarietat i inseguretat de les seues carreres, és a dir, ha agreujat aquestes tendències. Les opinions de la nostra entrevistada Fawda Trabelsi, programadora cultural de 53 anys, sobre la pandèmia van demostrar la irregularitat i temporalitat de les condicions laborals que ja hi havia en les activitats artístiques i culturals. Mentre que els i les artistes (cantants o instrumentistes) podien recórrer a l'univers digital com a eina per a divulgar el seu treball anterior, els i les responsables de so, encarregats de l'equip, de la producció i mànagers no tenien les mateixes possibilitats. El que ens porta al punt inicial que hi ha desigualtats fins i tot en el gènere (com a categoria):

Vam fer un gran esforç per a programar esdeveniments, quan ens ho permetien, perquè alguns artistes poguessen actuar i rebre beneficis econòmics, minimitzant la importància de la meua part, és a dir, sense cobrar res. Però quan ho pense, em sent infeliç i molt trista, i em pregunte, qui faria una cosa així per mi?

Fawda ens conta que, a causa de la pandèmia, la majoria dels treballs van ser cancel·lats sense compensació econòmica.

La meua situació es va veure encara més afectada per la precarietat laboral, sense contracte, sense estar donada d'alta com a autònoma. En conseqüència, aquesta falta de regularització (involuntària) no em permet accedir a cap mena d'ajuda autonòmica o estatal. Simplement no existisc.

La mateixa opinió va ser expressada per Myriam Swanson, cantant, compositora, productora i intèrpret de 40 anys, que va destacar que la precarietat de les carreres en la indústria musical prové, en certa manera, de la privatització del món de la música. Ser dona i accedir a treballs en el món de la música és molt difícil (Muñoz, 2018). Això complica encara més la precarietat perquè òbviament no hi ha conciliació amb les necessitats familiars. Com més precari és el camp de la música, més es multipliquen les desigualtats. A més, segons Myriam:

El model de privatització imposat pels ajuntaments no és el més correcte perquè tota la programació cultural la fan a l'aire lliure i no hi ha unes altres iniciatives en uns altres espais. Un altre factor que contribueix a la precarietat radica en el fet que a Barcelona només hi ha quatre universitats per a estudiar música, el que és molt desproporcionat respecte al nombre de professionals dedicats a la música. Se suma a això la dificultat de guanyar-se la vida amb les presentacions en viu, perquè és extremadament difícil mostrar-se en el cartell d'un festival i dependre únicament de les presentacions en bars, cosa que contribueix encara més a aquesta precarietat. Hi ha aleshores, sublimarment, una necessitat constant de readaptació i reinvenió.

A través dels extractes presentats en aquesta secció podem entreveure les formes en què les dones emmarquen les seues activitats musicals: en un context precari que moltes vegades les obliga a adoptar una praxi com el *do-it-yourself* o l'emprenedoria (Bennett i Guerra, 2019). El tancament de sales a causa de la pandèmia de la COVID-19 i la reducció d'audiències més recent en els espectacles, juntament amb l'escassetat de suports i recursos, fa que la carrera d'aquestes dones músiques sembla encara més incerta.

COM MÉS LLUIE, MÉS VIVA EM SENTI⁷

Seguint amb l'apartat anterior, proposem ací un apropament als discursos de les nostres entrevistades, parant especial atenció al reconeixement que senten —o no senten— per la seua producció artística. És tal vegada en aquest punt en què els mitjans de comunicació adquireixen un gran protagonisme, ja que, en certa manera, són els responsables de la seua invisibilitat. Cathy Claret, baixista, flautista i productora de pop de 58 anys, també ens conta que, com a dona, sempre ha de treballar el doble perquè el seu salari sempre és més baix que el d'un home en el mateix lloc.

7 Expressió extreta del relat de la nostra entrevistada Cathy Claret.

Sent que el meu talent està desaprofitat. La premsa no volia saber res de mi. Les institucions no em volien. Com és que els japonesos m'adoren i ací, on visc, no? No sé si és masclisme, falta d'interés, però com més lluite, més viva em sent.

Para Marie Buscatto (2018), encara que les barreres formals i informals dels «mons de l'art» (Becker, 1982) s'han diluït, l'accés al treball en les arts segueix sent una tasca àrdua per a les dones. En altres paraules, el reconeixement del treball artístic de les dones en el si del món de l'art contemporani continua sent un desafiament, no només per les qüestions de gènere pròpies, sinó també pels gèneres musicals que s'adopten, en el sentit que les dones tendeixen a estar sobrerrepresentades en els mitjans de comunicació per a gèneres musicals considerats femenins, com el pop. Atés que hi ha una associació entre gènere musical i gènere, és immediatament obvi que el mateix ocorrerà amb els instruments. Aquesta devaluació va ser esmentada anteriorment per Cathy Claret, que va sostenir que el seu talent estava desaprofitat, i està en línia amb diversos estudis acadèmics que s'han centrat essencialment en aquest punt. En el cas de Claret, és reconeguda per la seua mescla entre el flamenc i la música francesa, però el mateix ocorre amb altres estils, com la música electrònica o el hip hop (Faure, 2004; Reitsamer, 2011).

Sobre aquest punt, Guerra et al. (2018) suggereixen que alguns gèneres musicals, com el rock, tendeixen a reflectir una posició social restringida de les dones i, si bé ja han conquistat un espai d'acció, encara que siga localitzat, la majoria de les dones artistes participen d'imatges tradicionals i estereotipades. Un exemple és l'entrevista de Lady Gaga de 2009,⁸ en la qual parla de la doble moral d'homes i de dones artistes. Darrere de l'afirmació de l'existència d'aquest doble estàndard de representativitat en els mitjans i en la indústria, que distingeix clarament homes i dones, tracem un paral·lel amb l'apartat anterior,

centrant-nos en les maneres de resistència. Un dels principals moviments per a rebel·lar-se contra aquesta falta de reconeixement de les dones artistes va ser el moviment Riot Grrrl, associat al moviment punk, que proposava una manera diferent de conceptualitzar les veus femenines. Tal com ho discuteixen Guerra et al. (2020: 21), això estava relacionat amb alternatives a les «normes convencionals de feminitat». Més recentment, el moviment Riot Grrrl s'ha generalitzat en diverses pràctiques artístiques, com el *netactivisme* o *l'artivisme* (Guerra et al., 2020b), així com en altres gèneres musicals com el funk. L'activista i feminista punk Maritxu Alonso (31 anys) va remarcar que la seua principal preocupació era fer que les dones concedissen visibilitat a altres dones per a contrarestar la invisibilitat latent dels discursos i les produccions femenines.

El més important és rebatre aquest desconeixement dels discursos en què es negava l'existència de la dona en els escenaris dels vuitanta i noranta i com en els llibres no hi ha interès per a retratar les seues històries. Vaig passar la meua adolescència en una zona xicoteta i aïllada de Cantàbria. El punk, amb el seu missatge polític i la seua creativitat, va penetrar en mi i em va arribar a través de les cintes de casset. El punk és una forma de ser tu mateix i trobar el teu espai en el món. És una forma d'expressió que desborda. El punk segueix sent un espai des del qual pots dir el que penses, criticar el sistema, criticar-te a tu mateix i canviar el món.

Les dones en la música continuen tenint papers secundaris. Alonso fins i tot afirma que l'existència d'innombrables dones que pensen en la música, que l'escriuen i la produeixen, però que no xafen els escenaris, ni tan sols en el punk —baluard contra el sistema que s'ha declarat antimasclista com a gènere—, ha seguit perpetuant aquests estereotips. Un pas especialment important és visibilitzar les dones que, en una etapa històrica, van ser pioneres i canviaren aquests rols. Per exemple, en el cas espanyol, podem destacar Begoña Astarriaga, la baixista de la banda Vulpes, un grup de punk basc que va marcar la diferència per ser, entre altres coses,

8 Extret d'una entrevista a Lady Gaga. «Double standards and feminism». Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=habpdmFST0o>

objecte d'una acusació per part del Ministeri Públic espanyol l'any 1983, després d'una actuació en un programa de televisió.

Quant al paper dels mitjans en la disminució i perpetuació d'aquestes desigualtats de gènere en la indústria de la música, des del principi s'ha vist els mitjans com un lloc de provocació en relació amb el poder polític, econòmic i cultural. Tanmateix, aquesta lògica de contestació no ha sigut recurrent en la societat espanyola, al contrari, ha contribuït a una infrarepresentació de les dones artistes i de la seua obra, cosa que s'ha traduït en la persistència d'estereotips de gènere, molt d'aquests arrelats a les idees d'un règim polític opressor. Quan parlem d'estereotips no només ens referim a les característiques físiques, sinó també a altres elements, com les habilitats artístiques (Buscatto, 2018). Les dones que actuen fora de l'univers del pop tenen nombroses dificultats per a ser qualificades d'artistes *universals*, *de referència* o *famoses mundialment*. En efecte, l'escolta successiva i sistemàtica d'aquestes representacions pot convertir aquests artistes en els primers a desvalorar la seua pròpia obra (Buscatto, 2007). L'etiquetatge que es fa i s'atribueix a l'obra de les dones entrevistades va precisament en la línia de l'apartat anterior, en el sentit que limita les eixides professionals i el progrés dins de les seues carreres artístiques, com podem veure en el cas de Susana Sheiman, una compositora i cantant de jazz de 48 anys:

En el meu cas, estic encasellada per a cantar un estil específic a causa de la meua edat, no tinc accés a la música moderna. La masculinitat en el jazz és una norma. Acabe de veure el documental *Twenty Feet from Stardom* que mostra les dones en el paper de *showgirls* en aquestes bandes. La pel·lícula mostra una dona que va gravar una cançó i no se li acredita el seu treball.

Encara més, sobre la invisibilitat de les dones en els mitjans, Andrea Motis, una trompetista i cantant de 26 anys, va brindar una imatge clara de l'escena de jazz en la qual les dones representen només el 13 % dels intèrprets:

Invisibilitat? Hi ha moltes dones que estudien jazz, però són molt poques les que el toquen. Això es veu reflectit en els pocs caps de cartell dels festivals, a pesar de com de nombroses són a les escoles.

És important assenyalar que els mitjans de comunicació juguen un paper clau en la difusió de continguts que categoritzen les dones artistes segons la seua imatge estètica i els seus cossos. La profunda estigmatització i pressió a la qual es veuen sotmeses les dones (i els seus cossos) va en línia de les dades referides en l'informe de l'Associació MIM (2020), ja que revelen que les dones només poden posicionar-se dins de la indústria musical durant un període mitjà de 15 anys, després del qual la majoria són considerades massa majors i estèticament poc atractives als ulls de la indústria i del públic masculí. De fet, Tim Wray (2003) afirma que els productes artístics, en la seua majoria, encaixen en la lògica de complaure els homes heterosexuales. De fet, Susan Sheiman va destacar que, en el cas específic del jazz:

Per a les dones, el tema de la imatge exerceix una pressió terrible i injusta. En canvi, per als homes ni tan sols es qüestiona. Això provoca que les dones amb veus extraordinàries acaben dedicant-se al doblatge o a la publicitat perquè el seu aspecte físic no s'ajusta a la norma.

Aquest extracte de Susana Sheiman s'entrellaça amb l'opinió d'una altra entrevistada, Tesa, cantant de rap de 39 anys, en el sentit que argumenta que tots els segments de la població, incloses, per exemple, les dones rurals, han de representar-se. En altres paraules, Tesa es veu a si mateixa com una artista que pretén, a través de la seua expressió artística, promoure missatges de protesta. Per exemple, podem destacar la seua cançó *Dones* de 2018, creada en col·laboració amb altres artistes femenines (Andrae, JazzWoman i Eryfukksia), totes guiades per les mateixes ideologies. En aquest sentit, Tesa va manifestar el següent:

Crec en la igualtat; m'agrada la gent i sempre ho he expressat amb un missatge de protesta. M'agrada donar visibilitat a la gent del camp,

desmitificar la idea que la gent dels pobles xicotets és analfabeta. En el tema de les dones del camp, he de reivindicar-les com a valentes i lluitadores. En tot el món veiem exemples d'una sororitat de dones unides contra l'adversitat i sobrevivint. No hem d'infravalorar aquesta cultura. Estic molt orgullosa de la meua condició de dona d'una zona rural. Referents? Em rodege de moltes dones i col·labore amb elles i tinc molta sort. Reclame el lloc de la dona a l'escenari. Què passaria si les dones tinguessen el poder? Tot seria millor.

A pesar de l'existència d'aquestes opinions negatives sobre la visibilitat (o falta d'aquesta) de les dones en l'entorn artístic, són pocs els estudis que ens mostren com són discriminades aquestes dones. Si abans parlàvem de la dificultat d'accés de les dones a llocs de lideratge en la indústria musical, la directora del festival Músiques Sensibles⁹, Cristina Torres, mànager, productora, directora i coordinadora de concerts, festivals i esdeveniments de 47 anys, així ho va confirmar i ens va parlar una mica sobre la seua experiència personal:

El festival Músiques Sensibles [que ella organitza] està representat de manera igualitària en la seua programació, amb un 50 % de dones en cartell. Com a dona, clar que he patit discriminació de gènere. Les preguntes típiques són: on està el teu cap? Has fet tot això sola? Jo no era conscient dels prejudicis; eren una espècie de situacions estranyes [en les quals] o rius o plores. Parle de prejudicis també entre els joves.

D'altra banda, unes altres entrevistades també van esmentar que la pandèmia podria ser, potencialment, un moment propici perquè el sector cultural canvie, en el sentit que hi hauria un canvi de paradigma, motivat en part per la presència creixent de dones en les xarxes socials. Georgia Taglietti, 56 anys,

directora de comunicació i digital del festival Sónar,¹⁰ va comentar el següent:

La pandèmia de la COVID-19 ha suposat un important canvi de paradigma laboral per al món de la cultura. Un abans i un després que planteja interrogants importants sobre les coses intangibles. Necessitem reflexionar sobre els béns culturals com un sentiment intrínsec que cal protegir, a més d'un sector econòmic. Les perspectives laborals són les que determinaran les condicions sanitàries. El futur depèn de cadascun de nosaltres, de com volem reconstruir, remodelar, projectar i evolucionar.

En el cas de Georgia, cal assenyalar que encaixa en un dels perfils que recull l'informe de l'Associació MIM (2020), ja que ocupa un lloc de direcció i gestió d'un gran esdeveniment, el festival Sónar. De fet, la majoria de les nostres entrevistades pertanyen a la classe mitjana-alta. Estem parlant de dones que han rebut classes de música i han tingut accés a una educació especialitzada. De fet, aquestes condicions, que han guiat la carrera de les nostres entrevistades, denoten també qüestions desiguals, perquè si estiguéssim parlant de dones artistes d'altres procedències probablement estaríem davant d'altres mirades i dificultats.

Els mitjans de comunicació, juntament amb les xarxes socials, tenen la consideració, actualment, de guardians del panorama artístic i cultural contemporani i de determinants per a assegurar l'èxit o no d'una artista. Tanmateix, les xarxes socials també s'han convertit en un espai per a la masculinitat en el sentit que han adoptat un llenguatge de gènere que construeix narratives i ideals sobre les dones. El fet que les dones artistes lideren les seues carreres i prenguen decisions artístiques, una política que es fomenta i preserva a Suècia, per exemple, es veu com una cosa

⁹ Aquest és un festival que combina la cultura i la música amb la responsabilitat social i la ciutadania, així com la innovació. Pretén posar la cultura i la música al servei de la societat perquè són vistes com a elements que afavoreixen el desenvolupament. Més informació en: <http://www.musiquessensibles.com/el-ciclo>.

¹⁰ Un festival de música, creativitat i tecnologia. És un dels majors festivals espanyols de música electrònica i arribarà a Portugal l'any 2022. Més informació en: <https://blitz.pt/principal/update/2021-05-28-Festival-Sonar-vem-para-Portugal-f177fc90>.

estranya a Espanya. En aquest sentit, Gigi McFarlane, cantant de soul, guitarrista i compositora de 33 anys, va reconèixer que el camí no havia sigut fàcil per a ella, particularment pel que fa a la discriminació de gènere; tanmateix, diu: «Ser dona m’ha facilitat les coses». Un artista masculí en la mateixa situació és vist com un artista innovador, capaç i un exemple a seguir. Quan ens referim a una dona, se l’etiqueta com a incapaç. Aquests són exemples lamentables que reconeixem en països amb economies més dèbils i amb una absència de consciència social sobre la igualtat de gènere. En l’àmbit de les nostres entrevistes, una referència va ser constant: el fet que s’hi done una enorme importància al treball i al suport d’altres dones: trobar les dones amagades i acabar amb la seua invisibilitat.

Wom’s Collective¹¹ (cinc compositores de pop-soul de 25 a 35 anys) va ser creat per Judit Neddermann, una cantant i compositora de 30 anys, per a emfatitzar el poder de les dones:

Podem parlar de dones de diferents orígens, com en la cançó sobre la mare primerenca, la dona que s’empodera amb altres dones o la cançó sobre l’amistat entre dues dones.

Les dissenyadores i fotògrafes de l’àlbum de Judit Neddermann, així com la seua mànager, van ser dones que creuen que la indústria de la música, en la seua forma tradicional, està obsoleta i que hi ha una necessitat urgent, potser impulsada per la pandèmia, d’actualitzar-se i reinventar-se, tornant-se digital. Simultàniament, les produccions d’aquestes dones també poden entendre’s com a formes de resistència (Guerra, 2020b, 2021), principalment a través de l’ús o reapropiació de certs gèneres musicals profundament masculinistes, com es va mencionar anteriorment. És el cas del col·lectiu de dones Las Migas, l’objectiu del qual és l’empoderament femení a través del flamenc. Com diu la cantant, Marta Robles, de 45 anys:

Som conscients que empoderem les dones amb aquesta fusió flamenca, però al mateix temps no podem ignorar que el món del flamenc continua sent molt masculista, encara que com a música siga apassionant. En qualsevol cas, a la gent li agrada veure sobre l’escenari dues guitarristes, una cantant i una violinista. És cert que també som molt actives en les xarxes socials i ens gestionem. Quant al sexisme, crec que l’estem manejant molt bé. Els mitjans tenen molt de respecte pel que fem, i es valora molt que siguem dones i siguem les nostres pròpies caps, cap home ens dirigeix. Continue veient molt més una presència masculina que femenina en tot, no només en la música, sinó a tot arreu, siga esports, música o teatre. O siga, això és el que veig com a espectadora, i no deixa de sorprendre’m.

Quant al tema del gènere musical, la posició que ocupen dones i homes dins d’una banda o en un grup per a un determinat gènere musical també és evidència de desigualtats de gènere (Berkers i Schaap, 2018). Això és encara més evident quan ens centrem en gèneres musicals com el flamenc, en què les dones tendeixen a ser representades com a submises. Percebem que la majoria de les nostres entrevistades estan influenciades pel flamenc, un gènere espanyol tradicional i profundament masculinitzat, i artistes com Mariola Membrives, cantant, actriu i compositora de 43 anys, reblen el clau en parlar d’igualtat de gènere, feminisme i canvi social.

El flamenc —i en general tot— manca de temes d’inclusió. Hi ha dones que són creadores indiscutibles del flamenc, pilars, però és cert que socialment falta consciència per part de persones que es consideren feministes i ens ho posen difícil. Per exemple, quan una dona diu la seua opinió en un grup d’homes, aquests sembla que no escolten i no s’adonen que aquests xicotets detalls són necessaris.

Rusó Sala, autora i compositora mediterrània de 39 anys el concepte d’escriptura de cançons de la qual té arrels mediterrànies, sefardites, andaluses i sud-americanes, diu:

¹¹ Un col·lectiu de dones creat per a dones amb l’objectiu de lluitar pels drets de les dones dins de la indústria de la música.

Treballen en una diversitat de projectes, com per exemple un sobre la maternitat, combinant la poesia amb el detall per la imatge, sempre amb un compromís per la dona i la seua visibilització.

QUE NO ES REPETISCA UN ALTRE *TWENTY FEET FROM STARDOM*:¹² OBSERVACIONS FINALS

Espanya ha sigut un país marcat per la presència d'una dictadura (Guerra, 2020a), és possible identificar un component històric, però també d'etnicitat i raça, relacionat amb la construcció social de les desigualtats de gènere que avui són tan visibles en diversos sectors d'activitat. Malgrat ser condicions històriques i socials, les desigualtats de gènere han rebut una atenció creixent no només en els camps acadèmics, sinó també en els camps polític, econòmic i cultural. En diversos països, com Suècia, veiem que les societats han avançat cap a una lògica d'igualtat, però a Espanya encara queda molt de camí per recórrer. S'ha fet evident a través d'aquesta investigació que les dones continuen sent invisibles en molts camps de la indústria de la música.

Les dades oficials, com hem vist, enuncien clarament els principals eixos en què es fan notar les desigualtats de gènere. Així ho demostren no només estudis estadístics, sinó treballs acadèmics com els de Berkers i Schaap (2018) i Raine i Strong (2019). A partir de les declaracions de les nostres entrevistades va ser possible concloure que les dones en la indústria de la música guanyen salaris més baixos

en comparació amb els homes, estalvien menys, tenen treballs menys segurs i estables i es troben, en major nombre, en sectors laborals informals. A més, solen tenir carreres més curtes que els homes, a causa de les limitacions mediàtiques i socials que els imposen per motius relacionats amb l'estètica. També tenen més dificultats per aconseguir posicions de lideratge, a pesar d'estar millor preparades que els homes. Al mateix temps, és interessant apuntar que dues de les entrevistades que trobem en aquest article assumeixen posicions de lideratge (en l'Associació MIM i el festival Sónar) i que, no obstant això, reconeixen aquesta desigualtat, així com les limitacions imposades a les dones.

Si bé és cert que aquests problemes han sigut desentranats per la pandèmia de la COVID-19, va ser possible provar, una vegada més, que, a pesar de tots aquests obstacles i limitacions, aquestes dones artistes continuen trobant maneres de resistir (Fisher i Ryan, 2021), siga a través de treballs independents o a través de la multidisciplinarietat, i així no dependre de la indústria de la música per sobreviure. La majoria de les nostres entrevistades van mencionar que les dones s'havien estat reinventant, precisament perquè reconeixien que la indústria, a pesar de voler-les, no tenia un lloc per a elles. El mateix ocorre amb el cas dels mitjans de comunicació, ja que, si pensem en gèneres musicals com el pop, la figura femenina hi assumeix un lloc destacat, però la majoria de les dones artistes, productores, programadores, gestores, entre altres, continuen allunyades dels mitjans de comunicació convencionals —un aspecte que, com ens van dir les entrevistades, contribueix en gran mesura perquè romanguen invisibles i marginades en una indústria que sembla estar cada vegada més dominada pels homes.

¹² Expressió utilitzada per Susana Sheiman, una de les nostres entrevistades, en el transcurs del treball de camp i que transmet un fort significat.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Alcañiz, M., Querol, V., i Martí, A. (2015). Las mujeres jóvenes en España. (nuevas) precariedades y (viejas) desigualdades. *Ex aequo*, 32, 117-137. <https://doi.org/10.22355/exaequo.2015.32.08>
- Alini, E. (2020). Welcome to the 'she-cession'. Why this recession is different. *Global News*, 9 May. <https://globalnews.ca/news/6907589/canada-coronavirus-she-session>
- Atkinson, A. B. (2015). *Inequality: What can be done?*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bardin, L. (2010). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- Bayton, M. (1998). *Frock rock: Women performing popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Bennett, A., i Guerra, P. (ed.) (2019). *DIY cultures and underground music scenes*. Londres: Routledge.
- Berkers, P., i Schaap, J. (2018). *Gender Inequality in metal music production*. Bingley: Emerald Publishing.
- Bronsoms, A. (2007). *Animals de rock & roll: Una visió musical i social de l'Espanya dels 70*. Barcelona: Editorial Pòrtic.
- Bronsoms, A. (2021). Gender, rock music press & punk feminism: USA, UK, and Spain in the 80s. Memòria de doctorat. Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Buscatto, M. (2018). Feminisations of artistic work: Legal measures and female artists' resources do matter. *Revista Todas as Artes*, 1(1), 21-38. <https://doi.org/10.21747/21843805/tav1n1a2>
- Campo, S. S. (2020). Mujeres, música y liderazgo. *Revista de Estudios de Género*, 51, 111-137. <https://doi.org/10.32870/lv.v6i51.7085>
- Christiansen, C. O., i Jensen, S. B. (2019). *Histories of global inequality: New perspectives*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Clawson, M. A. (1999). When women play the bass: Instrument specialization and gender interpretation in alternative rock music. *Gender & Society*, 13(2), 193-210. <https://doi.org/10.1177/089124399013002003>
- Córdoba, J. A., i Ortiz, K. C. (2021). Female participation in Colombian metal: An initial approach. *Metal Music Studies*, 7(1), 159-170. https://doi.org/10.1386/mms_00040_1
- Dashper, K., i Finkel, R. (2020). 'Doing gender' in critical event studies: A dual agenda for research. *International Journal of Event and Festival Management*, 12(1), 70-85. <https://doi.org/10.1108/IJEFM-03-2020-0014>
- de Boise, S. (2017). Tackling gender inequalities in music: A comparative study of policy responses in the UK and Sweden. *International Journal of Cultural Policy*, 25(4), 486-499. <https://doi.org/10.1080/10286632.2017.1341497>
- Dunn, E. (2017). *The female lead: Women who shape our world*. Londres: Ebury Digital.
- Everts, R., i Haynes, J. (2021). Taking care of business: The routines and rationales of early-careers musicians in the Dutch and British music industries. *International Journal of Cultural Studies*, 24(5), 731-748. <https://doi.org/10.1177/13678779211004610>
- Faure, S. (2004). Filles et garçons en danse hip-hop: La production institutionnelle de pratiques sexuées. *Sociétés contemporaines*, 55, 5-20. <https://doi.org/10.3917/soco.055.0005>
- Fisher, A., i Ryan, M. (2021). Gender inequalities during COVID-19. *Group Processes & Intergroup Relations*, 24(2), 237-245. <https://doi.org/10.1177/1368430220984248>
- Frith, S., i McRobbie, A. (1979). Rock and sexuality. *Screen Education*, 29, 3-19.
- George, A., i Bennett, A. (2005). *Case Studies and Theory Development in the Social Sciences*. Cambridge: MIT Press.
- Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Edicions Moratas.
- Griffin, N. (2012). Gendered performance performing gender in the DIY punk and hardcore music scene. *Journal of International Women's Studies*, 13(2), 66-81. <https://vc.bridgew.edu/jiws/vol13/iss2/6>
- Guerra, P. (2020a). Iberian punk, cultural metamorphoses, and artistic differences in the post-Salazar and post-Franco eras. En G. McKay, i G. Arnold (ed.), *The Oxford Handbook of Punk Rock*. Oxford: Oxford University Press. <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780190859565.001.0001/oxfordhb-9780190859565-e-14>
- Guerra, P. (2020b). The song is still a 'weapon': The Portuguese identity in times of crises. *Young: Nordic Journal of Youth Research*, 28(1), 14-31. <https://doi.org/10.1177/1103308819829603>
- Guerra, P. (2021). So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, 30(2), 122-138. <https://doi.org/10.1080/09548963.2021.1877085>
- Guerra, P., Bittencourt, L., i Gelain, G. (2018). 'Punk fairytale': Popular music, media, and the (re)production of gender. En M. Texler Segal, i V. Demos (ed.), *Gender and the media: Women's places* (p. 49-68). Bingley: Emerald Publishing.

- Guerra, P., Hoefel, M. G., Severo Osório, D., i Sousa, S. (2020). Women on the move: Contributions to the aesthetic-political activism approach of Brazilian migrant women. *Cahiers du MIMMOC. Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain* [En línia] 21. <https://doi.org/10.4000/mimmoc.5403>
- Guerra, P., Oliveira, A., i Sousa, S. (2021). Um requiem pelas músicas que perdemos: percursos com paragens pelos impactos da pandemia na produção musical independente em Portugal. *Revista O Público e o Privado*, 19(38), 171-198. <https://www.kismifconference.com/2021/05/11/new-article-a-requiem-for-the-songs-we-lost-journeys-with-stops-by-the-impacts-of-the-pandemic-on-independent-music-production-in-portugal>
- Guerra, P., i Ripollés, F. D. V. (2021). Post dictatorships, cosmopolitanism, punk and post-punk in Portugal and Spain. *Popular Music History*. <https://doi.org/10.1080/03007766.2021.1948755>
- Howard, F., Bennett, A., Green, B., Guerra, P., Sousa, S., i Sofija, E. (2021). 'It's turned me from a professional to a bedroom DJ once again': COVID-19 and new forms of inequality for young music-makers. *Young: Nordic Journal of Youth Research*, 29(4), 417-432. <https://doi.org/10.1177/1103308821998542>
- Lady Gaga (2009). Interview about double standards and feminism. <https://www.youtube.com/watch?v=habpdmFSTOo>
- León, M. (2011). The Quest for Gender Equality. En A. M. Guillén, i M. León (ed.), *The Spanish Welfare state in European Context* (p. 42-57). Londres: Routledge.
- Martínez, J. E. P. (2021). *Radio y mujer (España, 1960–1975): En las ondas de radio nacional*. Madrid: ABADA.
- McRobbie, A. (1991). *Feminist and youth culture. From Jackie to Just Seventeen*. Basingstoke: Macmillan.
- McRobbie, A. (2009). *The aftermath of feminism: Gender, culture and social change*. Londres: Sage.
- McRobbie, A. (2013). Feminism, the family and the new 'mediated' maternalism. *New Formations*, 80, 119-137. <https://doi.org/10.3898/newF.80/81.07.2013>
- McRobbie, A., i Garber, J. (1997). Girls and subcultures. En K. Gelder, i S. Thornton (ed.), *The subculture reader* (p. 112-120). Londres: Routledge.
- Molero, F. (2009). *Mujer y liderazgo en el siglo XXI*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- Muñoz, R. G. (2018). *Investigación joven con perspectiva de género III*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Estudios de Género.
- Paule, M., i Yelin, H. (2021). 'I don't want to be known for it': Girls, leadership role models and the problems of representation. *European Journal of Cultural Studies*. <https://doi.org/10.1177/13675494211004595>
- Ragin, C. (2008). *Redesigning social inquiry: Fuzzy sets and beyond*. Chicago: Chicago University Press.
- Raine, S., i Strong, C. (2019). *Towards gender equality in the music industry: Education, practice and strategies for change*. Londres: Bloomsbury.
- Ramos, P. L. (2003). *Feminismo y música. Introducción Crítica*. Madrid: Narcea.
- Reddy, V., Zondi, N., i Mkhize, G. (2020). Gendered and feminist inequalities: A review and framing notes. *Agenda*, 34(1), 1-13. <https://doi.org/10.1080/10130950.2020.1767887>
- Reitsamer, R. (2011). *Young women, new technologies and music production*. Conferencia en el seminario Young Women in Movement: Sexualities, Vulnerabilities, Needs and Norms. Londres: Goldsmiths College.
- Ridgeway, C. L., i Correll, S. J. (2004). Unpacking the gender system: A theoretical perspective on gender beliefs and social relations. *Gender and Society*, 18(4), 510-531. <https://doi.org/10.1177/0891243204265269>
- Sandberg, S. (2014). *Ban bossy: Encourage girls to lead*. <http://banbossy.com>
- Skillset (2010). *Women in the creative media industries*. http://www.creativeskillset.org/uploads/pdf/asset_15343.pdf?3.
- Strong, C. (2011). Grunge, riot grrrl and the forgetting of women in popular culture. *The Journal of Popular Culture*, 44(2), 398-416. <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2011.00839.x>
- Strong, C., i Canizzo, F. (2019). Qualified careers: Gendered attitudes towards screen composition education in Australia. En S. Raine, i C. Strong (ed.), *Towards gender equality in the music industry: Education, practice and strategies for change* (p. 59-72). Londres: Bloomsbury.
- Thornton, S. (1995). *Club cultures: Music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press.
- Tilly, C. (1998). *Durable inequality*. Berkeley, CA: University of California Press.
- West, C., i Zimmerman, D. H. (1987). Doing gender. *Gender and Society*, 1(2), 125-151. <https://www.jstor.org/stable/189945>
- Women in the Music Industry (2020). *Estudio de Género en la Industria de la Música en España*.

Wray, T. (2003). The queer gaze. *Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar*, 4, 69-73. <https://doi.org/10.25643/bauhaus-universitaet.1267>

Wych, G. M. (2012). Gender and instrument associations, stereotypes, and stratification: A literature review. *Update: Applications of Research in Music Education*, 30(2), 22-31. <https://doi.org/10.1177/8755123312437049>

NOTA BIOGRÀFICA

Angels Bronsoms

Angels Bronsoms té un doctorat en Comunicacions i un màster en Gènere i Comunicacions (ambdós de la Universitat Autònoma de Barcelona), així com un màster en Moda i Luxe (de la Global Business School de Barcelona). Té experiència en el circuit del periodisme musical, participa freqüentment com a oradora en esdeveniments públics relacionats amb dones en música i es troba actualment investigant en l'apartat del gènere en la indústria de la música. Per últim, és autora del llibre *Animals del Rock & Roll*.

Paula Guerra

Paula Guerra és professora de sociologia a la Universitat de Porto i investigadora a l'Institut de Sociologia per la mateixa universitat, així com professora associada adjunta al Centre Griffith per a la Investigació Social i Cultural a Austràlia. També forma part d'altres instituts d'investigació nacionals i internacionals, i també és fundadora i coordinadora de la xarxa All the Arts: Xarxa Luso-Afro-Brasilera de Sociologia de la Cultura i les Arts, a més de ser la fundadora i coordinadora del projecte Keep it Simple – Make it Fun (KISMIF; fes-ho simple, fes-ho divertit) i coordinadora de la Conferència Internacional KISMIF.



