

LA RESIGNIFICACIÓN DEL ESPACIO URBANO A TRAVÉS DE LA MÚSICA POP *MAINSTREAM*

THE RE-SIGNIFICATION OF URBAN SPACE IN MAINSTREAM POPULAR MUSIC

Eduardo Viñuela

Universidad de Oviedo

<https://orcid.org/0000-0001-5732-6712>

vinuelaeduardo@uniovi.es

Cómo citar este artículo/Citation: Viñuela, Eduardo (2023). La resignificación del espacio urbano a través de la música pop *mainstream*. *Arbor*, 199(810): a726. <https://doi.org/10.3989/arbor.2023.810006>

Copyright: © 2023 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución *Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)*.

Recibido: 02 noviembre 2022. Aceptado: 06 septiembre 2023. Publicado: 18 enero 2024.

RESUMEN: La música popular ha funcionado en numerosas ocasiones como una herramienta para articular discursos y lanzar mensajes que desafían los valores de una sociedad. Más allá de repertorios musicales con un explícito mensaje político, existen numerosos ejemplos que desde el *mainstream* y a través de estrategias más sutiles envían mensajes que resultan subversivos y generan debates sobre convenciones que han sido normalizadas en nuestra cultura. En los últimos años, la proliferación de las redes sociales ha incrementado el papel de la música en las discusiones políticas, y el crecimiento del consumo musical audiovisual a través de YouTube y las redes sociales ha convertido a los videoclips en un soporte fundamental para dar forma a estos mensajes. En este artículo analizamos cómo se utiliza el espacio urbano en la música *mainstream* para articular discursos capaces de generar debate en la sociedad. Partimos de una concepción dual (física y simbólica) del espacio urbano para entenderlo como un constructo social cargado de significados, y abordamos su funcionamiento en la música popular estudiando casos recientes, como la representación de espacios e imaginarios religiosos en los videoclips *mainstream*.

ABSTRACT: Popular music has often worked as a tool to construct discourses and launch messages that challenge social values. Beyond musical genres with an explicit political message, there are numerous examples in mainstream pop music where subtle strategies are used to send subversive messages and create debates on conventions that have been normalized in our culture. In recent years, the popularity of social media has increased the role of music in political discussions, and the growth of audiovisual music consumption through YouTube and social media has made music videos an essential format to shape these messages. In this article I explore how urban space is used in mainstream pop music to construct discourses capable of creating debate in society. I use the dual conception (physical and symbolic) of urban space as a social construct with cultural connotations, and I analyse how it is used in several case studies, focusing on the representation of religious spaces and imaginaries in mainstream videos.

PALABRAS CLAVE: Pop *mainstream*; representación; discurso; espacio urbano; religión.

KEYWORDS: Mainstream pop; representation; discourse; urban space; religion

1. INTRODUCCIÓN

Vivimos rodeados de música; esa música que no siempre buscamos, sino que la mayoría de las veces nos aborda y condiciona nuestra percepción del entorno. Sin duda, las ciudades son los ecosistemas en los que más han proliferado los sonidos desde la revolución industrial, aumentando tanto en cantidad e intensidad como en riqueza tímbrica; de entre todos ellos la música ocupa un papel privilegiado, tanto por su consideración social como por la variedad de usos que ha ido adquiriendo. La invención del fonógrafo en 1877 inició su circulación en soporte grabado por todo tipo de espacios urbanos: cafés, teatros, salones... De esta forma, la música fue disciplinada y domesticada, controlada en cuanto a duración y volumen, y se mantuvo siempre dispuesta a sonar cuando alguien accionaba el mecanismo fonográfico. En la década de 1920 la radio multiplicó la presencia de la música en las ciudades, y la creación de la empresa Muzak en 1934 permitió la personificación de ambientes sonoros en todo tipo de espacios comerciales. Nació así la denominada «música de ascensor» (Lanza, 2004), un repertorio liviano que buscaba no disturbar y que dimensionaba la «*musique d'ameublement*» conceptualizada por el compositor Erik Satie en 1920 (Satie, 1999). Desde entonces, la música ha seguido conquistando espacios de nuestra cotidianidad y ha ido adquiriendo diferentes funciones que no implican necesariamente una escucha atenta o la búsqueda de una distracción hedonista. Así, actualmente cumple un rol complejo en el que sus dimensiones acústicas, estéticas y las prácticas que van asociadas a su consumo están plenamente interrelacionadas, lo que hace necesario un análisis interdisciplinar.

En los últimos años, son muchos los trabajos que han abordado el estudio de la música en nuestra vida cotidiana desde diferentes perspectivas y disciplinas académicas. Trabajos como *Il suono in cui viviamo* (Frabbi, 1996) o *Music in Everyday Life* (DeNora, 2000) son obras de referencia para un campo que ha ido conceptualizándose a medida que avanzaba el siglo XXI con líneas de estudio como la «aproximación ecológica» a la percepción de la música, que propone Erik Clarke (2005), o la denominación de «música ubicua» desarrollada en el trabajo de Marta García Quiñones, Anahid Kassabian y Elena Boschi (2013). En la introducción de este último volumen se esboza un estado de la cuestión en el que se apunta el incipiente interés por este repertorio desde campos como la etnomusicología urbana, los estudios sobre músicas populares urbanas, la sociología o la psicología, entre otros, y se señalan las dificultades para establecer unos parámetros que definan este repertorio (García Quiñones, Kassabian y Boschi, 2013, pp. 6-8).

No es nuestra intención reflexionar acerca de las posibles definiciones de estas músicas ni enmarcarnos en una de estas perspectivas de estudio, pero sí llamar la atención sobre la proliferación de trabajos académicos que exploran las relaciones entre la música y la percepción y significados que atribuimos al espacio urbano. En este sentido, en este artículo nos centramos en la interacción entre ambos en el terreno de los medios audiovisuales, partiendo de la base de que el consumo de la música es cada vez más audiovisual¹ y de que nuestra realidad cotidiana cada día está más mediada. En la actualidad, nuestra interacción social no puede ser comprendida al margen de las tecnologías de la comunicación; a través de nuestras redes sociales formamos parte de comunidades virtuales donde se generan debates políticos y sociales de diversa índole y donde también se negocian una parte importante de los significados que atribuimos a la música. Esta realidad está cada vez más presente en el estudio de la música; así, el concepto de escena musical acuñado por Will Straw (1991) en los años noventa para explicar las relaciones sociales que se establecen en torno a un repertorio musical dentro de un espacio urbano determinado es ampliado a principios de siglo por Bennett y Peterson para introducir la categoría de «escena virtual» (Bennett y Peterson, 2004).

Del mismo modo, los artistas utilizan sus redes sociales para crear su personaje, su «persona» en términos de Auslander (2006), y mantener el *engagement* de su comunidad de fans a través de la construcción de metanarrativas en torno a su música y a su trayectoria vital y artística (Viñuela, 2019). En este contexto, el discurso y el imaginario de un artista adquiere una mayor relevancia en su proyección mediática, y elementos promocionales como la portada de un álbum o el videoclip se han transformado para adaptarse a las nuevas estrategias del mercado. Así, la desmaterialización de la música en el entorno digital ha propiciado que la portada no sea tanto un elemento tangible que presenta el disco como un icono virtual que aparece desvelado progresivamente, diseminado en varias publicaciones en las redes

1 El consumo musical a través de medios audiovisuales como el cine o la televisión cuenta con una larga historia. Sin embargo, con la llegada de internet y la consolidación de las redes sociales el mercado ha privilegiado la producción audiovisual, de manera que el lanzamiento de un *single* o un álbum se acompaña, por norma general, de videoclips y otros contenidos audiovisuales (*teaser*, *lyric* video, etc.). No en vano, desde hace más de una década YouTube es el principal medio de consumo musical, y ofrece la mayor parte de la música consumida en la plataforma.

sociales del artista, y que sirve para englobar el imaginario del álbum. Por su parte, el videoclip no es un complemento audiovisual que refuerza el lanzamiento de un *single*, sino un soporte de la canción que muchas veces aporta elementos centrales en la creación de significados musicales. No en vano, es habitual que los artistas *mainstream* protagonicen videoclips con mensajes velados (*easter eggs*²) que son materia de discusión en foros y comunidades virtuales de seguidores y que, por lo tanto, captan la atención de los fans. En este sentido, el tratamiento en estos videoclips de asuntos de actualidad que puedan generar polémica o de actitudes, acciones o prácticas que puedan resultar disruptivas en la sociedad suelen garantizar un mayor impacto y tráfico en la red, aumentando la popularidad de la canción y del artista. Si bien esta estrategia no es nueva, este fenómeno ha proliferado en la era digital y ha convertido a la música *mainstream* (y sus videoclips) en materia de debate público acerca de todo tipo de asuntos políticos: racismo, colonialismo, feminismo, sexualidad, religión... En la era digital el videoclip ya no sirve meramente para ver al artista interpretando la canción, tampoco para plasmar en imágenes lo que narra la letra o para insertar una canción cómodamente en el imaginario de un género musical. Muy al contrario, el objetivo suele ser impactar a la audiencia incluyendo imágenes que confronten, amplifiquen o subviertan el significado de la letra, creando situaciones narrativas que en ocasiones pueden resultar incómodas o polémicas y que den que hablar, situando prácticas y tramas en lugares inesperados y en ocasiones considerados inapropiados. Es ahí donde el espacio urbano adquiere una dimensión simbólica, donde deja de ser un mero telón de fondo para convertirse en un elemento fundamental en la negociación de significados musicales. Al mismo tiempo, la música confronta, interroga y cuestiona el carácter normalizado de estos espacios, abriendo debates acerca de su consideración social y política. Esta dialéctica entre música y espacio urbano adquiere una mayor significación si tenemos en cuenta que el visionado de los videoclips en internet, al contrario de lo que sucedía en televisión, se produce de forma deliberada (muchas veces reiterada) y con la posibilidad de detener la reproducción y analizar los detalles, lo que otorga una mayor agencia al espectador y aumenta la significación de los elementos que se muestran. De esta manera, entendemos que cualquier discusión sobre música y espacio urbano en la actualidad ha de considerar su dimensión mediada a través de producciones audiovisuales.

En trabajos anteriores hemos analizado cómo la música participaba en la transformación del imaginario de un determinado barrio a lo largo del tiempo; así, la metamorfosis de castizo a multicultural de Lavapiés (Madrid) puede rastrearse en la música popular del siglo XX (Viñuela, 2010). También hemos analizado el papel del trap en la configuración del imaginario de barrio en la última década a través de películas, series y videoclips (Viñuela, 2024). En este artículo ponemos el foco en las consecuencias de los choques discursivos entre imaginarios; seguimos abordando el ámbito de la representación, pero con la atención puesta en prácticas consideradas subversivas y que generan polémica y debate dentro de la sociedad. Comenzamos reflexionando acerca de los usos de la música como herramienta tanto para mantener el orden social como para alterarlo, explorando algunos eventos masivos recientes en los que la música ha tenido protagonismo. Posteriormente, abordamos una serie de conceptos de la teoría crítica del espacio urbano, prestando especial atención a las implicaciones de su representación audiovisual. A continuación, nos adentramos en la complicada relación entre el espacio sagrado (el templo) y la música, observando cómo el pop *mainstream*, lejos de ser complaciente, ha utilizado el imaginario católico y sus templos en los videoclips, generando notables y mediáticas controversias en el espacio público.

2. MÚSICA Y (DES)ORDEN SOCIAL. LO SONORO COMO MECANISMO DE CONTROL Y DISPOSITIVO DISRUPTIVO

En la introducción esbozamos algunos de los hitos en la personalización de espacios urbanos a través de la música; sin embargo, todos ellos hacían referencia a espacios interiores. Más allá de los ecosistemas acústicos creados por Muzak, la música siempre tuvo presencia en las calles y las tecnologías de reproducción musical incrementaron progresivamente su presencia en los espacios abiertos. Las radios portátiles eran una realidad en la década de 1920, y a mediados de siglo comenzaron a comercializarse en los vehículos, los tocadiscos portátiles empezaron a fabricarse en la década de 1930, pero no fue hasta la llegada del vinilo en los 50 cuando se generalizó el uso del *pick-up*. A partir de aquí, los diferentes fonogramas contaron con su reproductor portátil, desde el radiocassette de los 70 a los teléfonos móviles en la actualidad (García Quiñones, 2013, p. 108). Todos estos dispositivos permitieron la escucha colectiva de música en espacios públicos como plazas y parques, un consumo

2 Se trata de elementos que aparecen en los videoclips que hacen referencia a otros trabajos del artista o a su vida mediática como personaje público y que son identificados y descodificados por su comunidad de fans. Los *easter eggs* pueden hacer referencia a trabajos anteriores, dar pistas sobre lanzamientos posteriores o aludir a contenidos de las redes sociales del artista.

musical generalmente asociado al ocio de los jóvenes y a una forma de socializar que buscaba personalizar y acondicionar acústicamente el espacio que compartían (Weber, 2009, p. 76). En este contexto, la música es algo más que un sonido de fondo y adquiere una función política, ya que se convierte en una herramienta para transformar y controlar el entorno sonoro que está siendo ocupado por el grupo; es decir, es índice de su presencia y agencia al colectivo, convirtiéndose en una forma de apropiación del espacio público.

Esta intervención sonora en espacios abiertos se institucionalizó a partir de la década de 1990, cuando centros comerciales y espacios públicos, como estaciones de tren o parques, comenzaron a utilizar música para evitar la presencia en sus inmediaciones de colectivos indeseables o considerados potencialmente peligrosos. Es lo que Jonathan Sterne (2008) denominó «disuasión musical no agresiva», y consiste en reproducir música ajena al gusto de los colectivos no deseados para evitar que ocupen un espacio. De esta manera, también se difuminan los límites entre interior y exterior de estos espacios, ya que la música se ocupa de crear un *continuum* sonoro entre ambos. Como señala Sterne, «la disuasión musical no agresiva modifica las funciones históricas de la música programada. Como una forma de ruido blanco urbano, instrumentaliza el gusto musical para alejar a la gente, y al hacerlo crea también un adentro y un afuera» (Sterne, 2008, p. 43); es decir, actúa como herramienta política en la definición social de estos espacios. Estas experiencias comenzaron a implementarse en Estados Unidos, pero pronto se extendieron a otros países. En España, la creación de centros comerciales abiertos proliferó en el centro histórico de numerosas ciudades desde finales del siglo XX como una estructura alternativa a los centros comerciales de las afueras; su implantación fue apoyada por los gobiernos locales, que veían en ellos una oportunidad para *recuperar* el espacio, aumentar el volumen de comercio de proximidad y el tránsito de personas (deseables), tanto de lugareños como de turistas. Las acciones para impulsar los centros comerciales abiertos fueron de diversa índole: limpieza de calles, reparación de fachadas, instalación de señalización, toldos para matizar la luz solar, difusores de fragancias y altavoces para crear un hilo musical. En definitiva, todo un programa de actuaciones dirigidas a condicionar nuestra percepción sensorial de ese espacio urbano, configurándolo como entidad unitaria y diferenciándolo del resto de la ciudad.

La cualidad inmaterial y efímera de la música favorece su utilización para crear espacios temporales en las ciudades. La proliferación de eventos diversos que ocupan un espacio de forma temporal en las urbes contemporáneas convierte a la música en un instrumento fundamental para generar el ambiente adecuado a cada uno de ellos. Carreras populares, mercados temáticos, festivales de todo tipo pueden suceder en un mismo espacio siguiendo la lógica de las «ciudades *post-it*» (La Varra, 2001), pero cada uno tendrá una banda sonora que se adecúe al perfil del acontecimiento. La música indica el lugar del evento, congrega a sus asistentes, pero también contribuye a organizar su desarrollo, a marcar sus tiempos, como sucede en las fiestas populares. Josep Martí señala que «cualquier fiesta resultaría incomprensible sin su música» (Martí, 1996, p. 141), y más allá del repertorio particular asociado a una determinada festividad, todas cuentan con músicas bien diferenciadas para la misa, la procesión y la verbena. Además, en cada uno de estos momentos de la fiesta la música establece fases, regula actitudes y prácticas, interpela a distintos públicos y distribuye la atención en el espacio. En este sentido, la música proporciona orden social y ritualiza muchas de las prácticas compartidas por los miembros de una comunidad.

Sin embargo, la capacidad de la música para congrega y organizar a un colectivo en un espacio hace que sus usos políticos sean muy dispares; de la misma forma que sirve para ordenar y marcar el paso de una procesión o de un desfile, sirve para expresar una protesta en una manifestación. Las músicas populares urbanas sirven para formular una queja o articular una reivindicación en el espacio público de diferentes formas. No en vano, son muchas las canciones entonadas a modo de consigna en los movimientos sociales de los años sesenta; sirvan como ejemplo *Say It Loud – I'm Black and I'm Proud* (1968) de James Brown en la lucha por los derechos civiles o *Give Peace a Chance* (1969) de John Lennon en los movimientos pacifistas de la contracultura. Pero, en este mismo periodo, también encontramos numerosas prácticas musicales desarrolladas en el espacio urbano, y organizadas a través de la música que sirvieron para dar forma a protestas y reivindicaciones políticas. Es el caso del *ska* y el *rock-steady* que congregaba multitudes en torno a los *sound-system*³ de Kingston (Jamaica) y, más tarde, de Londres, o de los festivales como el Human Be-in de San Francisco, el Festival de Monterey o el de Woodstock, que pasaron a la historia como hitos de la contracultura.

3 Los *sound-system* son estructuras portátiles de equipos de sonido amplificado que los Djs utilizaban para sus actuaciones. Tienen su origen en la capital de Jamaica en los años 1950 y fueron un contexto de creación musical fundamental para el desarrollo de géneros musicales como el *rock-steady* y el *reggae*.

Las músicas populares urbanas han tenido un papel fundamental en las movilizaciones sociales más recientes, coordinando acciones de protesta colectiva en el espacio urbano y acompañando manifestaciones multitudinarias. Así fue en el estallido social de Puerto Rico en 2019 para exigir la dimisión del gobernador Ricardo Rosselló, en el que el reguetón sirvió de vehículo para expresar las protestas de diferentes formas. Así, Residente y Bad Bunny, dos artistas puertorriqueños con gran proyección internacional en este género musical, compusieron *Afilando cuchillos*, donde expresan las motivaciones y reivindicaciones del movimiento. La canción, publicada el 17 de julio de 2019, pocos días después del inicio de las protestas, se convirtió rápidamente en su banda sonora y sonó en varias de las concentraciones en los días posteriores. Jaime Bofill analiza otras acciones relacionadas con el reguetón en las protestas, como las convocatorias para bailar esta música enfrente de la residencia del gobernador (Perreo en la Fortaleza), organizada por el grupo GuayoteoPR, o en las *escaleras de la catedral de San Juan*, convocada por la comunidad LGBTQ+. El *perreo* característico de este baile adquirió así un componente político disruptivo muy alejado de su consideración social vinculada a un disfrute hedonista con gran carga sexual. Este denominado *perreo combativo* sucedió el 24 de julio en dos lugares muy simbólicos del poder en la isla. La apropiación de estos espacios a través del baile conjugó la celebración y la reivindicación política, confirmando que «la danza y el cuerpo han sido sitios para explorar la libertad y la ciudadanía, las sexualidades alternativas y las posturas políticas que están fuera del control gubernamental» (Bofill, 2022). Si bien los bailes no llegaron a entrar ni en la sede del gobernador ni en la catedral, la acción se hizo visible y se vinculó a estos espacios logrando su objetivo. Por otra parte, la música (el reguetón) sí atravesó las puertas de ambos espacios, rompiendo la dualidad adentro-afuera que apuntaba Sterne y ocupando acústicamente el espacio. Resulta sorprendente que el reguetón haya protagonizado las protestas en Puerto Rico, siendo ésta considerada una música destinada al entretenimiento y sin carga política; sin embargo, su popularidad entre las clases bajas del país y su explícita carga sexual sirvieron para expresar muchas de las reivindicaciones.

Una de las acciones musicales de protesta urbana que más repercusión ha tenido en los últimos años es la performance *Un violador en tu camino*, creada por el grupo Las Tesis y que se estrenó en las calles de Valparaíso el 20 de noviembre de 2019, en el contexto del estallido social chileno. El fenómeno se viralizó en las redes sociales y en pocos días la performance comenzó a ser replicada por miles de mujeres, primero en Chile y después en todo el mundo, siendo traducida a varios idiomas y adaptada a las reivindicaciones de diferentes colectivos feministas. La performance incluye el canto y la coreografía, ambas con una impronta castrense que emula la contundencia de los desfiles militares apropiándose de su disciplina para lanzar el mensaje feminista. Así, el impacto acústico en el espacio urbano es imponente y el mensaje de la letra se carga de solemnidad. La proyección alcanzada por esta performance ha de ser entendida en el contexto de las masivas movilizaciones feministas de los últimos años a nivel internacional, donde encontramos diferentes estrategias para ocupar a través del sonido el espacio público; es el caso del ulular colectivo y de la batucada, que han sido analizados respectivamente por Lola E. Piluso (2022) y Mercedes Liska (2022) en las manifestaciones feministas de Buenos Aires entre 2015 y 2020.

Tanto en el caso de *Un violador en tu camino* como en el *perreo combativo* de Puerto Rico las acciones en el espacio urbano alcanzaron repercusión social gracias a su grabación y circulación en las redes sociales. En la performance de *Las Tesis en Valparaíso* había apenas medio centenar de participantes, en el *perreo combativo* de la catedral de San Juan participaron decenas y fue presenciado por varios centenares; sin embargo, ambos eventos llegaron a miles (millones) de personas a través de la mediación. Esto demuestra la relevancia de las grabaciones audiovisuales y de internet en la viralización de estos fenómenos, unas herramientas indispensables para que estas acciones impacten en la sociedad. No es extraño que la propia protesta en el espacio urbano esté diseñada para ser grabada, como parece suceder en el caso de *Un violador en tu camino*, donde las participantes se disponen en formación; la mayoría de los vídeos de esta performance que circulan por internet se componen de planos frontales y planos picados desde un lugar elevado, lo que prácticamente convierte a esta forma de rodaje en parte de la representación. De esta manera, la acción que tiene lugar en un espacio urbano determinado se complementa con la mediación implícita en su grabación, creando una dialéctica entre el espacio físico (real) y el espacio representado (hiperreal), lo que abre la puerta a una resignificación de la acción y del espacio urbano en el consumo de estos productos audiovisuales. El papel de las redes sociales debe ser valorado no sólo como espacio de difusión y consumo de estas acciones, sino también como espacio de análisis y aprendizaje. Así, las numerosas réplicas de *Un violador en tu camino* no habrían sido posibles sin que miles de mujeres en todo el mundo visionaran el vídeo para aprender la coreografía.

3. EL ESPACIO URBANO EN EL TERRENO DE LA REPRESENTACIÓN

En este apartado abordamos algunos conceptos de la teoría del espacio urbano con el objetivo de fundamentar nuestra aproximación acerca de su representación audiovisual en algunas producciones del ámbito de las músicas populares urbanas. Para ello, partimos de la idea de que el espacio urbano no es únicamente una realidad física con dimensiones geográficas, sino también una entidad que se produce (Lefebvre, 2005) con las interacciones sociales que tienen lugar en él. Son los usos y las representaciones de este espacio los que construyen su identidad y lo convierten en lugar con significado, tanto individual como colectivo. Como señala Irene Pérez en su revisión crítica de la «triada conceptual» de Henri Lefebvre y la «trialectica de la espacialidad» de Edward Soja, «en el estudio del espacio tenemos que tener en cuenta tres campos: el físico, el mental y el social, porque tanto el espacio `real` (lo físico) como el `ideal` (lo mental, las representaciones que se hacen del espacio) se presuponen el uno al otro y se relacionan y sustentan mutuamente» (Pérez, 2009, pp. 55-56). Esta concepción del espacio como constructo social es la que nos permite analizar su significado a través de sus representaciones en la cultura popular; la representación siempre lleva implícito un proceso de selección y abstracción, una concepción de lo que se representa y, por lo tanto, la visión de quien realiza esta operación, que a su vez es un sujeto posicionado en la sociedad y construido por la cultura en la que vive. Esto convierte a estas representaciones del espacio en textos cargados de valores ideológicos que contribuyen a afianzar o subvertir significados vinculados al espacio representado.

Adam Krims (2007) acuñó el término «*ethos* urbano» para denominar al conjunto de representaciones que se realizan de un espacio urbano a través de diferentes medios: periódicos, novelas, películas, canciones, videoclips... Así, el análisis de estas producciones de la cultura popular permitiría aproximarse a los significados de un espacio particular en un momento determinado o a las transformaciones de significado a lo largo del tiempo. Por supuesto, como señala Andy Bennett, «la música juega un papel importante en la narrativización de lugar»⁴ (Bennett, 2004, p. 2) que se percibe, por ejemplo, en la asociación de determinados estilos a las ciudades (sonido San Francisco, movida madrileña, *grunge* de Seattle), pero también en la asociación de espacios urbanos y géneros musicales (rock y periferia, rap y barrio). Son muchos los medios a través de los cuales se construyen estas asociaciones: la alusión a estos espacios en las letras de las canciones, la inclusión en las grabaciones de sonidos que forman parte del paisaje sonoro de estos espacios, su aparición en fotografías promocionales del artista o en portadas de discos y videoclips, etc. Todos ellos se complementan y refuerzan los significados hasta naturalizarlos, consiguiendo que estos procesos de construcción queden invisibilizados.

En este artículo no analizamos el *ethos* de una ciudad en particular, sino un lugar presente en todas las ciudades: el templo, en concreto el perteneciente a la religión católica: la iglesia. Llevamos a cabo esta labor poniendo el foco en lo que Lefebvre denominaba «espacio de representación» y que Soja (1999) reformularía con la denominación de «tercer-espacio» para poner énfasis en cómo la carga ideológica de las representaciones de un espacio pasa inadvertida, pero condiciona la forma en la que lo concebimos como entidad física. Este componente político del tercer-espacio es el que permite subvertir sus significados inmanentes con las mismas herramientas con las que se construyeron; es decir, a través de representaciones disruptivas que causen impacto en la sociedad y puedan despertar en la ciudadanía un pensamiento crítico que evidencie el constructo de la representación canónica. En el siguiente apartado abordamos algunos de los usos disruptivos del imaginario y el templo católico a través de su representación en portadas de discos y videoclips, prestando especial atención a la polémica desatada por el videoclip de la canción *Ateo* de C. Tangana y Nathy Peluso.

4. ENTRE LA DISRUPCIÓN Y LA OFENSA: LA IGLESIA EN EL POP MAINSTREAM

La relación de la religión con la música ha sido históricamente ambivalente y ha pasado por etapas muy dispares según confesiones. En el cristianismo, el pensamiento medieval se debate entre la consideración de la música como una herramienta de ascesis mística o como un ornamento superfluo y sensual de la oración. La contrarreforma católica del siglo XVI abogó por evitar los excesos e imponer la sobriedad en la música eclesiástica, lo que sería una constante en los siglos posteriores según ha quedado recogido en documentos como la encíclica *Annus qui* de Benedicto XIV (1749) o el motu proprio *Tra le sollecitudini* (1903), promulgado por Pio X, en el que se recogen indicaciones de gusto estético

4 Todas las traducciones son del autor.

y prohibiciones de empleo de determinados instrumentos en la música sacra con el fin último de «proveer a la santidad y dignidad del templo», como se señala en el preámbulo de este documento. Ni siquiera la actitud más abierta a las músicas modernas del Concilio Vaticano II (1965) logró evitar las tensiones, si bien propició la inclusión de canciones pop en la iglesia y alentó a composiciones religiosas en las músicas populares urbanas, como la *Messa beat* (Marcello Giombini, 1966) o la *Cantata Santa María de Iquique* (Luis Advis, 1969). Las continuas prohibiciones e intentos de reforma musical en la iglesia denotan que las prácticas musicales en el templo no se ajustaban a las normas establecidas. Al mismo tiempo, los cambios de postura ante repertorios e instrumentos indican una continua transformación de la música que se consideraba (in)apropiada en cada periodo, y es que «el problema de la música y la religión reside más en el atractivo emocional que en el análisis duro» (Peddie, 2017, p. 38). No se trata de instrumentos, de estilos o de parámetros musicales, sino de lo que se considera admisible en el templo según la moral de cada momento.

Si bien los trabajos académicos sobre músicas populares urbanas y religión han proliferado en la última década, éste «ha sido un subcampo poco investigado dentro del estudio interdisciplinario más amplio de la religión y la cultura popular» (Moberg y Partridge, 2017, p. 1). Al mismo tiempo, como señalan Mark Evans y Brent Keogh «se ha escrito muy poco sobre el uso de la música en el cine y la televisión sagrados/religiosos, y mucho menos sobre el uso de la música popular» (Evans y Keogh, 2017, p. 338), por lo que nos encontramos ante un objeto de estudio que aún precisa un largo recorrido para configurar una epistemología. Nuestra intención aquí es contribuir a este campo abordando las representaciones del espacio religioso en el pop *mainstream*. Centrándonos en este repertorio queremos demostrar que esta música de consumo masivo no está exenta de implicaciones políticas y puede generar debates públicos de gran impacto.

El pop ha sido siempre considerado una música accesible a todos los públicos, con vocación comercial, producida en serie de forma estandarizada y sin un público objetivo definido como el de otros géneros (jazz, blues o subculturas), sino más bien destinado a consumidores adolescentes sin criterio, principalmente chicas. No es fácil acotar unos parámetros que definan el pop, ya que parece ser un repertorio con el que otros géneros se definen por oposición; el pop no es auténtico, sus artistas carecen de compromiso social, no se exponen con honestidad en sus canciones... En definitiva, se considera un género musical sin implicaciones políticas, acomodado al sistema, e incluso un instrumento desmovilizador de la sociedad. Sin embargo, también es el repertorio más ubicuo en nuestra cotidianidad, el que nos asalta en tiendas o caminando por la calle y el que recordamos fácilmente, en ocasiones incluso de forma involuntaria. En su reflexión acerca de este género, Simon Frith señala que es «la música que escuchamos sin querer, aquellas canciones que conocemos sin realmente saber cómo» (Frith, 2006, p. 149). En este sentido, es habitual que la categoría «música pop» se utilice como sinónimo de música *mainstream*, que suele ser considerada «banal, homogénea, no sofisticada, sin sentido crítico, inculta, mala, inauténtica, falsa, comercial, conservadora, poco imaginativa, conformista, o simplemente estúpida» (Huber, 2013, p. 8). Sin embargo, el elevado consumo de esta música y la cantidad de conversaciones que protagoniza, la convierten en un dispositivo privilegiado para analizar las distintas negociaciones de significado que tienen lugar en torno a la música en la sociedad.

Como hemos señalado, la relación de la música pop con la religión se remonta a sus orígenes, y no es objeto de este artículo realizar un recorrido exhaustivo de su evolución histórica. Sin embargo, sí encontramos útil para esta investigación reparar en algunos casos significativos en los que artistas *mainstream* han sido objeto de polémicas por ocupar iglesias en sus videoclips. Sin duda, una de las artistas que más controversia ha generado en el entorno del catolicismo es Madonna. Videoclips como *Like a Virgin* (1984), *La isla bonita* (1986) u *Oh Father* (1989) incluían alusiones explícitas a la religión católica y generaron polémica, pero nada comparado al rodaje del videoclip de *Like a Prayer* (1989) en el interior de una iglesia. Aquí Madonna ocupa un espacio sagrado que se convierte en el escenario donde la artista entra en un éxtasis místico tumbada en el suelo, besa la estatua de un santo que cobra vida o baila con un coro góspel. La reacción del Vaticano y de varias asociaciones cristianas no se hizo esperar, y los llamamientos a la censura se multiplicaron, propiciando la cancelación del contrato publicitario con Pepsi. El imaginario de este videoclip no difiere mucho del que la artista había utilizado en videos, portadas y giras hasta el momento, pero aquí Madonna sitúa todas sus acciones en el interior de un espacio sagrado. Como señala Rupert Till, «la música de Madonna está claramente situada en un contexto secular, y la persona a la que está cantando es claramente un hombre, aunque deliberadamente se infiere que puede estar hablando como Dios o para Dios» (Till, 2010, p. 28), por lo que la ambigüedad de trabajos anteriores es más difícil de sostener aquí.

La popularidad de Madonna en ese momento contribuyó a que la polémica fuera conocida internacionalmente y se convirtió en un altavoz para las críticas de la artista a la iglesia católica. El contexto mediático era muy distinto en 2012, cuando tres mujeres de un desconocido grupo ruso de punk, Pussy Riot, interpretaron la canción *Virgin Mary, put Putin Away* en la catedral de Moscú hasta que fueron detenidas. La performance fue grabada y difundida por redes sociales, provocando la condena de la iglesia ortodoxa (y sus fieles), así como una oleada de solidaridad internacional que dio como resultado millones de visualizaciones del vídeo de la performance en pocas semanas. Somos conscientes de que no es posible valorar en un mismo plano del videoclip de Madonna y la acción de Pussy Riot, pero no cabe duda de que el contexto religioso en el que se desarrollan ambos amplificó su proyección y de que el impacto alcanzado por la banda rusa habría sido imposible sin las dinámicas consolidadas en internet. En los últimos años varios artistas *mainstream* han protagonizado videoclips en iglesias. Así, Lil Nas X aparece vestido de novia interpretando la canción con una guitarra eléctrica al final del videoclip de *That's what I Want* (2021). Este artista estadounidense, declarado abiertamente homosexual y conocido por su lucha contra la discriminación LGBTQ+, ya había utilizado imaginario cristiano ese mismo año con el videoclip *Montero (Call Me by Your Name)*. En la misma línea, Ricky Martin aparecía sentado en el interior de un confesionario con el torso desnudo en el videoclip de *Ácido sabor* (2022). En ambos casos, se aprecia una intención de subvertir los códigos de conducta y vestimenta en la iglesia, con una evidente crítica a la postura de la institución acerca de la homosexualidad. En febrero de 2022, Jennifer López lanzó en sus redes sociales la interpretación de la canción *Church* ambientada en una iglesia y con una coreografía plagada de movimientos pélvicos y ejecutada con un traje ceñido junto a un cuerpo de baile. En los tres casos, el carácter subversivo reside en el lugar en el que se posicionan para interpretar (la iglesia) y en la indumentaria, la actitud irreverente y la gestualidad que despliegan en ese espacio.

En España también contamos con ejemplos recientes de artistas *mainstream* que han recurrido al imaginario católico en sus lanzamientos discográficos; es el caso de Rosalía en *El mal querer* (2018) y, más recientemente, Rigoberta Bandini en *La emperatriz* (2022) y Zahara en *Put a* (2021). Esta última vio cómo el cartel de su concierto fue retirado por orden del Ayuntamiento de Toledo tras la denuncia de los concejales de Vox, que lo consideraban una ofensa a la virgen.



Figura 1. Cartel del concierto de Zahara en Toledo.
Fuente: *El País*



Figura 2. Portada del álbum *La emperatriz*, de Rigoberta Bandini.
Fuente: lahiguera.net.

Sin embargo, la polémica más mediática fue protagonizada por C. Tangana y Nathy Peluso con el videoclip de la canción *Ateo* (2021), en el que ambos aparecen bailando en la sala capitular de la catedral de Toledo. El vídeo comienza y termina en el exterior del templo con el sonido de una campana que nos ubica en el espacio religioso. A continuación, vemos a varios religiosos hablando en voz baja en el interior de la catedral y, súbitamente, la introducción instrumental de la bachata en *off* rompe el silencio mientras C. Tangana se adentra en la iglesia donde se encuentra con Peluso. Gran parte del videoclip se centra en el baile entre ambos en la sala capitular, una coreografía sensual propia de este género que se hace más sugerente por la penumbra de la estancia y los movimientos circulares de la cámara, que sugieren un éxtasis místico que se refleja en el rostro de los artistas, especialmente de Peluso. La luz cenital que ilumina a la pareja parece evocar un haz de luz divina que refuerza la experiencia de trance. No en vano, el videoclip juega con la iconografía cristiana en varios momentos; si aquí podemos identificar una alusión al éxtasis de Santa Teresa, los planos de los religiosos observando el baile a escondidas recuerda a la mirada morbosa de los viejos en el baño de Susana. Más evidente resulta la alusión a Salomé con la cabeza de San Juan Bautista cuando Peluso aparece desnuda en un pódium sujetando la cabeza cortada de C. Tangana mientras decenas de personas les rodean grabando la escena con su teléfono móvil (1:52), y la explícita alusión a la mujer condenada, sujeta por el cabello por un demonio en la pintura mural del Juicio Final de Juan de Borgoña (1:20) que decora la sala capitular en la que se desarrolla el videoclip, y que aparece en uno de los planos del vídeo (3:50). Esta imagen de la pareja es la que se muestra en el videoclip circulando por redes sociales (1:40) y siendo objeto de comentario tanto en internet como en una escena del videoclip que emula las discusiones entre tertulianos de ciertos programas televisivos del corazón.

El videoclip se lanzó en YouTube el 8 de octubre, precedido de la publicación en redes sociales de la portada del single con la icónica imagen que acabamos de comentar. La polémica no tardó en desatarse apuntando a los artistas y a los responsables de la catedral por haber permitido el rodaje. Juan Miguel Ferrer, deán de la catedral, reconoció el lenguaje provocador del vídeo, pero lo justificó como propio de la cultura de nuestro tiempo; sin embargo, la presión de los fieles y las discrepancias con el arzobispo Francisco Cerro Chaves derivaron en su renuncia el 16 de octubre. Al día siguiente, el arzobispo ofició un acto de purificación del templo. El impacto mediático de estos acontecimientos incrementó la popularidad del vídeo, que alcanzó millones de visualizaciones en pocos días⁵, y reabrió el debate acerca de la modernización de la iglesia católica en España. Paradójicamente, el propio videoclip parecía adelantar el impacto de esta polémica, al reflejar de forma crítica el ficticio ruido mediático del tirón de pelo de C. Tangana a Peluso en una de las escenas; sin embargo, la polémica no llegó por los fingidos malos tratos de esta escena, sino por el espacio en el que se desarrollaba el videoclip.

Pero ¿qué es exactamente lo que molestó a los fieles católicos de este videoclip? ¿Dónde identificaron la ofensa? En la interpretación de la música popular resulta habitual acudir a las letras de las canciones como principal elemento en la creación de significado. Esta práctica, propia de la sociedad logocentrista occidental, tiene una especial trascendencia en el repertorio de música religiosa, donde la concepción de la música como mero adorno de la palabra ha estado vigente desde el medievo hasta la actualidad. Como señala Michael Drewett, «la mayoría de los llamamientos religiosos a la censura de la música popular se centran en letras objetables» (Drewett, 2017, p. 46). Sin embargo, si bien el título de la canción de C. Tangana y Peluso alude meridianamente al ateísmo, la lectura de la letra evidencia que relata una conversión religiosa a través del amor hacia otra persona, como se explicita en el reiterado estribillo de la canción: «Yo era ateo, pero ahora creo», que son sin duda los versos más recordados y coreados de la canción. Ahora bien, «la música popular lleva implícito un conjunto de bagajes (culturales, históricos, políticos, raciales, etc.) que pueden nublar o incluso alterar el mensaje religioso (...) Esto es así con o sin la presencia de letras» (Evans y Keogh, 2017, p. 339), por lo que es preciso buscar los motivos de la polémica en otros elementos del videoclip.

Si prestamos atención al género musical de la canción, encontramos que *Ateo* es una bachata, un estilo dominicano originado en los ambientes marginales de Santo Domingo y asimilado en las últimas décadas dentro del paraguas de la música latina. Como explica Isabel Llano (2018), esta etiqueta aglutina diversos géneros bailables de la música caribeña, como el merengue, el vallenato, la bachata o el reguetón. Por otro lado, sus intérpretes son Nathy Peluso (Natalia Peluso), una artista argentina afincada en Barcelona con un estilo ecléctico que mezcla hip hop, soul, trap, jazz o salsa, y C. Tangana (Antón Álvarez), un rapero madrileño con una trayectoria cambiante

5 En el momento de la escritura de este artículo el videoclip supera los 66 millones de visualizaciones en el canal de YouTube de C. Tangana (consultado: 1/09/2023).

en la que ha construido diferentes personajes artísticos (Crema, C. Tangana o El Madrileño). Marina Arias (2020) analiza el *crossover* de este artista desde la denominada música urbana hasta el pop a través de la música latina, lo que le llevó a colaborar en los últimos años con artistas latinos, como Darell (Puerto Rico), Paloma Mami (chilena-estadounidense), Cromo X (República Dominicana) o MC Bin Laden (Brasil), por lo que la colaboración con Peluso en *Ateo* puede interpretarse como parte de su estrategia para consolidarse como artista latino.

Pero hay otro elemento fundamental para explicar la polémica causada por este videoclip, que es la centralidad del baile. El baile es un lenguaje considerado inadecuado para el contexto religioso porque está vinculado al disfrute, al placer a través del cuerpo; pero aún hay más, en los ejemplos que señalamos más arriba, vimos cómo eran ellas (Madonna y Jennifer López) y no ellos (Lil Nas X y Ricky Martin) quienes bailaban en la iglesia, lo que nos permite introducir una lectura de género. Y es que «el cuerpo femenino adecuado en el imaginario patriarcal ha de estar inmóvil, silencioso y, preferentemente, solo. Por eso, un cuerpo femenino en movimiento, más aún cuando realiza movimientos directamente relacionados con lo erótico o lo sexual, es leído como excesivo y obsceno» (Viñuela, 2022, p. 156). En el videoclip de *Ateo* es el cuerpo de Nathy Peluso bailando el que se muestra en mayor medida que el de C. Tangana a través de diferentes estrategias: planos generales a contraluz de su silueta contorsionándose, primeros planos de su rostro con gestos de placer, planos detalle de su cintura, movimientos pélvicos en su coreografía... todo intercalado con planos de los religiosos (hombres) observando el baile y convirtiendo la escena en un espectáculo dirigido a la escopofilia masculina (Mulvey, 1975); una mirada patriarcal habitual en la configuración del gesto audiovisual que está plenamente normalizado en el lenguaje del videoclip (Viñuela, 2011).

De esta manera, Nathy Peluso es presentada en una situación de *display* (Green, 1997), como un cuerpo que peca por desplegar su sexualidad a través de la vestimenta y el baile sensual en un espacio religioso, lo que ubica a la artista en el modelo negativo de mujer dentro de la dicotomía virgen/prostituta que opera en el patriarcado. Es precisamente esta posición la que permite a Peluso actuar como *displayer* y situarse como sujeto con agencia que utiliza su cuerpo y su performance de forma deliberada para cuestionar y subvertir roles de género. El cuerpo ha estado muy presente en la *musical persona* de esta artista a través de diferentes medios: directos, fotografías, videoclips, redes sociales, etc.; se trata de un cuerpo al margen de los cánones de belleza, que se presenta sin complejos y con una seguridad que denota empoderamiento. Mercedes Liska incluye a Peluso en la nómina de artistas femeninas que en los últimos años «conjugaron prácticas estéticas de connotaciones eróticas con discursos de pronunciamiento a favor de la lucha contra las violencias de género» (Liska, 2023, p. 83) y señala las potencialidades del baile como herramienta para la lucha feminista. Así, la performance de Peluso en el videoclip de *Ateo* tiene una doble lectura, y sitúa a la artista en una ambigüedad (inapropiada/inapropiable) que le otorga una enorme significación política.

Cuando ponen bachata en las misas del Vaticano:



Figuras 3 y 4. Memes parodiando el videoclip de *Ateo*.

Fuente: Facebook



Fuente: Twitter

No es casualidad que los memes derivados de este videoclip se centren de forma mayoritaria en la escena del baile y pongan el acento en la carga sexual implícita en la coreografía de esta bachata. Como es habitual, los memes van más allá al introducir una mención a la homosexualidad, que la iglesia católica considera pecado, presentando una pareja de baile configurada por dos hombres. En la figura 3 podemos observar la manipulación del sentido de la imagen del papa Francisco abrazando a un obispo con la inclusión de un texto aludiendo al baile de la bachata; mientras que, en la figura 4, el detalle del beso en *La partida de los apóstoles* de Charles Gleyre emula el baile y adquiere connotaciones homosexuales explícitas con la tergiversación de los versos del estribillo de la canción. La frase «Yo era hetero, pero ahora creo» tuvo una amplia difusión en redes sociales, también a través de vídeos de TikTok, y el portal @elartepop, autor de este último meme, incluso tiene a la venta camisetas con éste y otros memes similares que incluyen esta frase⁶.

Por todo esto, podemos inferir que la polémica en torno a *Ateo* no reside en la letra de la canción, sino en la inclusión en un espacio sagrado de un género bailable de la música latina, interpretado por artistas vinculados a la música urbana con *personae* de gran carga sexual que ejecutan una coreografía en la que se evidencia el placer corporal. De esta manera, las implicaciones políticas de este videoclip *mainstream* en términos de identidad de género, raza, clase social y sexualidad resultan evidentes.

5. CONCLUSIONES

En este artículo hemos analizado distintos contextos en los que la música *mainstream* ha protagonizado protestas o ha desencadenado polémicas con evidentes implicaciones políticas. Hemos puesto el foco en el espacio urbano como terreno de interacción social, demostrando que la música pop puede ser una herramienta con la que subvertir discursos normalizados en nuestra sociedad. La ubicuidad de esta música le otorga una proyección y un impacto mucho mayor que el que puedan tener repertorios *underground* o subculturales considerados más políticos o más comprometidos con las reivindicaciones sociales. Pocos podían imaginar que géneros bailables de la música latina como el reguetón o la bachata pudieran convertirse en poderosos instrumentos para articular las reivindicaciones del estallido social de Puerto Rico en 2019 o para reclamar una modernización en la iglesia católica. La música sirve para ocupar el espacio, para apropiarse de él y controlarlo facilitando actitudes, comportamientos, gestualidades y prácticas que no se producirían sin una banda sonora. El baile es quizás la expresión que mejor engloba todas las potencialidades de acción que facilita la música, ya que coordina movimientos colectivos y expresa con el cuerpo los valores de un determinado género musical o repertorio. Así, el perreo combativo frente a la catedral de San Juan o el baile de Tangana y Peluso en la catedral de Toledo tienen un poder subversivo difícil de explicar sin considerar las implicaciones identitarias presentes en el reguetón y la bachata. Cuando el reguetón se adentra en la catedral de San Juan o la bachata suena en la de Toledo, en realidad, lo que se produce es un despliegue de condiciones de raza, género, sexualidad y clase social vinculadas a esta música en estos espacios, alterando su *status quo* y provocando una disrupción que crea controversia social. No en vano, la catedral de Toledo fue objeto de un acto de purificación tras la publicación del videoclip.

Para que estas acciones generen polémica es imprescindible que el espacio esté construido socialmente, que tenga unas atribuciones culturales y unos significados negociados y naturalizados. Partimos de la concepción del espacio como un constructo resultante de las interacciones sociales que en él se producen. En este análisis hemos querido incluir tanto ejemplos que tuvieron lugar en una localización geográfica real (en un espacio físico), como la performance *Un violador en tu camino*, como otros que se ubican en el terreno de la representación audiovisual (hiperreal) del espacio, como los videoclips. Hemos prestado mayor atención a este último, conscientes de que el contexto digital de este siglo hace que el impacto de las performances musicales analizadas se materialice a través de las grabaciones que circulan por las redes sociales. Al mismo tiempo, el consumo cada vez más audiovisual de la música aumenta los contenidos musicales en los que el espacio urbano aparece mediado. Así, en la actualidad prácticamente todas estas apropiaciones musicales del espacio urbano se producen en el terreno de la representación, en lo que Soja denominaba «tercer-espacio», que es el que mejor se presta a la subversión de los significados establecidos, a la creación de paradojas y de alternativas que cuestionen las concepciones canónicas del espacio y nuestra visión política del mismo. El baile de Peluso y Tangana en *Ateo* no es una mera

6 <https://elartepop.bigcartel.com/product/camiseta-yo-era-hetero-chicas> (Consulta: 15/10/2022)

grabación documental del mismo, sino una construcción en la que la sala capitular de la catedral se representa con una selección de planos, con una iluminación estudiada y con unos movimientos de cámara planificados, en definitiva, con un *gesto audiovisual* que orienta nuestra lectura acerca de lo que está sucediendo en ese escenario. La representación audiovisual de los espacios, tanto en la grabación de videoclips como de performances musicales nunca es inocente ni objetiva, sino que es selectiva y muestra el punto de vista de quien graba, y por lo tanto su visión de lo que sucede en un lugar. Trasladando esta idea a la representación de espacios religiosos, podríamos afirmar que, si bien el *pecado* está en el ojo del que mira (el espectador), quien conduce la mirada sobre ese espacio (quien graba) lo hace con intención de construir ese pecado, y utiliza los códigos sociales imperantes para hacerlo. En la era digital el manejo de estos códigos forma parte de nuestra enculturación, y la grabación y consumo de productos audiovisuales son prácticas cotidianas en las redes sociales. Así, estudiar contenidos sonoros y audiovisuales como los que hemos analizado en este artículo puede ofrecernos mucha información acerca de las negociaciones sociales que se están produciendo en torno al significado de los espacios urbanos en los que interactuamos.

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación ha sido realizada en el marco del proyecto I+D+I *Música y medios audiovisuales en España: creación, mediación y negociación de significados (MusMAE)* (Reference: PID2019-106479GB-I00), financiado por la Agencia Española de Investigación (AEI), Ministerio de Ciencia e Innovación.

6. REFERENCIAS

- Arias, Marina (2020). ¿Los españoles pueden también ser latinos? La identidad española en la música popular latina actual y el caso de C. Tangana. *Contrapulso*, 2(1), 20-34. Doi: <https://doi.org/10.53689/cp.v2i1.17>
- Auslander, Philip (2006). Musical Personae. *TDR/The Drama Review*, 50 (1), 100–119. Doi: <https://doi.org/10.1162/dram.2006.50.1.100>
- Bennett, Andy (2004). Music, Space and Place. En Sheila Whiteley, Andy Bennett y Stan Howkins (eds.), *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity* (pp. 2-8). Aldershot: Ashgate.
- Bennett, Andy y Peterson, Richard A. (eds) 2004). *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bofill, Jaime (18/06/2022). Sin perreo no hay revolución: The Day Reggaeton Became Puerto Rico's National Music? *Musicology Now*. <https://musicologynow.org/sin-perreo-no-hay-revolucion/>
- Clarke, Erik (2005). *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. New York: Routledge.
- DeNora, Tia (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Drewett, Michael (2017). Censorship, Religion and Popular Music. En Christopher Partridge, y Marcus Moberg (eds.), *The Bloomsbury Handbook of Religion and popular Music* (pp. 43-53). London: Bloomsbury.
- Evans, Mark y Keogh, Brent (2017). Popular Music and the Religious Screen. En Christopher Partridge, y Marcus Moberg (eds.), *The Bloomsbury Handbook of Religion and popular Music* (pp. 338-346). London: Bloomsbury.
- Frabbi, Franco (1996). *Il suono in cui viviamo*. Milán: Feltrinelli.
- Frith, Simon (2006). La música pop. En Simon Frith, Will Straw y John Street (eds.), *La otra historia del rock* (pp. 135-144). Barcelona: Ma non Troppo.
- García Quiñones, Marta; Kassabian, Anahid; Boschi, Elena (2013). *Ubiquitous Musics. The Everyday Sounds that we Don't always Notice*. Surrey: Ashgate.
- Green, Lucy (1997). *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Huber, Alison (2013). Mainstream as Metaphor. Imagining Dominant Culture. En Sarah Baker, Andy Bennett y Jodie Taylor (eds.), *Redefining Mainstream Popular Music* (pp. 3-13). New York: Routledge.
- Krims, Adam (2007). *Music and Urban Geography*. New York: Routledge.
- La Varra, Giovanni (2001). Post-it City: the other European Spaces. En Rem Koolhaas; Stefano Boeri; Sanford Kwinter; Nadia Tazi, y Hans Ulrich Obist, (eds.), *Mutations*. Bordeaux: ACTAR.
- Lanza, Joseph (2004). *Elevator music: a surreal history of muzak, easy-listening, and other mood song*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Lefebvre, Henry (2005). *The production of space*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Liska, Mercedes (2022). Experiencias de feminismo en prácticas de tambores: una etnografía "activista" en Batuka, Buenos Aires. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 26 <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/624/experiencias-de-feminismo-en-practicas-de-tambores-una-etnografia-activista-en-batuka-buenos-aires>
- Liska, Mercedes (2023). Mi culo es mío: políticas de género y significaciones recientes de las eróticas de baile, del meneáito al *twerking*. *IASPM Journal*, 13(2), 74-106. [https://doi.org/10.5429/2079-3871\(2023\)v13i2.6sp](https://doi.org/10.5429/2079-3871(2023)v13i2.6sp)
- Llano, Isabel (2018). *La salsa en Barcelona*. Barcelona: Milenio.
- Martí, Josep (1996). *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.

- Moberg y Partridge (2017). Introduction. En Christopher Partridge y Marcus Moberg (eds.), *The Bloomsbury Handbook of Religion and Popular Music* (pp. 1-10). London: Bloomsbury.
- Mulvey, Laura (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Peddie, Ian (2017). Music, Religion and Protest. En Christopher Partridge y Marcus Moberg (eds.), *The Bloomsbury Handbook of Religion and Popular Music* (pp. 32-42). London: Bloomsbury.
- Pérez, Irene (2009). *Espacio, identidad y género*. Sevilla: Arcibel Editores.
- Piluso, Lola E. (2022). 'El grito sororo': ¿emblema sonoro feminista?. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 26 <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/623/el-grito-sororo-emblema-sonoro-feminista>
- Satie, Erik (1999). *Cuadernos de un mamífero*. Barcelona: Acantilado.
- Soja, Edward (1999). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Sterne, Jonathan (2008). Música programada y políticas del espacio público. En Marta García-Quiñones (ed.), *La música que no se escucha. Aproximaciones a la escucha ambiental* (pp. 39-54). Barcelona: Orquesta del caos.
- Straw, Will (1991). Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 361-375.
- Till, Rupert (2010). *Pop Cult. Religion and Popular Music*. New York: Continuum.
- Viñuela, Eduardo (2010). El espacio urbano en la música popular: de la apropiación discursiva a la mercantilización. *Trípodos*, 26, 15-28.
- Viñuela, Eduardo (2011). El análisis del gesto audiovisual en el videoclip desde la perspectiva de género: el caso de 'The voice within' de Christina Aguilera. En María Dolores Ramírez (ed.), *In corpore dominae: cuerpos escritos/cuerpos proscritos* (pp. 285-304). Sevilla: Arcibel.
- Viñuela, Eduardo (2019). Autorreferencialidad, intertextualidad y metanarrativas en el videoclip contemporáneo. En Josep Lluís, y Joaquín López (eds.), *Música y medios audiovisuales. Aproximaciones interdisciplinares* (pp. 73-83). Salamanca: Ediciones USAL.
- Viñuela, Eduardo (2024). The Soundtrack of the "barrio" in Contemporary Spanish Cinema: From Rumba to Latin and Flamenco-Trap. En Laura Miranda, (ed.), *Music in Spanish Cinema*. Routledge (to be published)
- Viñuela, Laura (2022). Si no puedo bailar no es mi revolución reguetón en España. En María Paz López-Peláez (ed.), *Músicas encontradas. Feminismo, género y queeridad* (pp. 145-166). Jaén: Editorial Universidad de Jaén.
- Weber, Heike (2009). Talking Your Favourite Sound Along: Portable Audio Technologies for Mibile Music Listening. En Karin Bijsterveld, y José Van Dijck (eds.), *Sound Souvenirs. Audio Technologies, Memory and Cultural Practices* (pp. 69-82). Amsterdam: Amsterdam University Press.