



COMILLAS

UNIVERSIDAD PONTIFICIA

ICAI

ICADE

CIHS

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Grado en Comunicación Internacional
Bachelor in Global Communication

Trabajo Fin de Grado

Disyuntiva de la apropiación cultural y la apreciación cultural

Análisis comparativo de sus
prácticas en la cultura popular
mediante vídeos musicales

Estudiante: **Sergio Concepción San Blas**

Dirección: Prof^a. Dra. Bettina Schnell

Madrid, junio de 2022

Agradecimientos

Por fortuna para mí, en numerosas ocasiones he sentido el respaldo motivacional y emocional de quienes han confiado en mis aptitudes para el ámbito de la comunicación. Muestro mi gratitud, por lo tanto, no únicamente a quienes han tenido a bien mostrarme su apoyo para con el grado en Comunicación Global, sino también a aquellas personas que han devenido esenciales para la realización del presente trabajo de fin de grado.

A Rebeca, por haber arrojado luz y cariño, como referente de inspiración y amistad infranqueables. A Joel, por su compañía inestimable desde tiempos que resultan inabarcables para la memoria. A Lucía, Patricia y Javier, por haber percibido siempre con buenos ojos mi implicación personal frente al ámbito comunicativo. A Nuria, por su apoyo incondicional pese a la distancia. A Kenia, por su presencia hasta en las circunstancias más anómalas. A Javier, por su constancia eterna. A Natalia, por trasladar mis cavilaciones hacia escenarios más realistas. A Sara, por recibir con entusiasmo mis escritos. A Diego, por adaptarse siempre a mis ritmos académicos. A Vicente, por compartir mi entusiasmo por la cultura popular. A Daniel, por su soporte durante la realización de este trabajo.

A María, por tenderme la mano en la cotidianidad de estos estudios. A Marina, por sus infalibles refuerzos positivos. A Sara, Esperanza, Ángela, Nadja, Ana, Teresa e Isabel, por su complicidad y presencia tanto académica como personal. A Marta, por su disposición rescatadora y su persistencia.

A David, a Alicia y a Peggy, por encarnar la figura del docente inolvidable. A Alessandra, por su innegable calidad humana. A Rhonda, por despertar mi curiosidad por culturas ajenas a la mía. A José María, por haberme legitimado discursivamente. Por último, querría agradecer la dirección de este TFG a Bettina Schnell, sin cuya conducción no habría sido posible, gracias a su voluntad de enderezar la presente investigación hacia el rigor y la precisión.

A todas aquellas personas que alguna vez confiaron en mi predisposición analítica, la predisposición barroca de mi persona o mi fascinación por la cultura popular. Gracias.

ÍNDICE

1. Portada	1
2. Agradecimientos	2
3. Índice	3
4. Introducción	4
4.1. <i>Abstract</i>	4
4.1. Resumen.....	5
4.2. Introducción.....	6
5. Estado de la cuestión	10
6. Marco teórico	13
6.1. Apropiación cultural y hegemonía cultural.....	13
6.2. Apreciación cultural.....	17
6.3. Cultura popular de masas.....	19
7. Metodología	21
8. Corpus	23
9. Análisis	24
9.1. Capítulo 1 - Katy Perry y ‘ <i>Dark Horse</i> ’: la pujanza incesante por el Antiguo Egipto.....	24
9.2. Capítulo 2 - Gwen Stefani y ‘ <i>Rich Girl</i> ’: la fijación por las vanguardias japonesas.....	27
9.3. Capítulo 3 - Major Lazer, Diplo, MØ y ‘ <i>Lean On</i> ’: la injerencia sobre culturas externas.....	30
9.4. Capítulo 4 - Coldplay, Beyoncé e ‘ <i>Hymn For The Weekend</i> ’: el fetichismo por las culturas ajenas a la propia y la perpetuación del exotismo.....	32
9.5. Capítulo 5 - Black Eyed Peas y ‘ <i>Pump It</i> ’: negritud, cinestesia y la importancia de la legitimación.....	35
9.6. Capítulo 6 – Rosalía y ‘ <i>Malamente</i> ’: el dilema de la autenticidad del flamenco y la carga de responsabilidad sobre los ‘forasteros’.....	37
9.7. Capítulo 7 – Madonna y ‘ <i>World of Madame X</i> ’: la representatividad ante manifestaciones excluidas de la cultura popular de masas.....	40
10. Conclusiones	43
11. Bibliografía	46
12. Anexo	49

4.1. Abstract

Intercultural interaction between civilizations is one of the most immediate and palpable effects of globalization. The relations of the peoples that make up the States that interact in the international arena have provided an ideal scenario for the convergence of symbols, cultural manifestations and identity codes that have subsequently led to representations that emerge from this confluence of diversified common identities. It is in this context that certain cultures, which stand out as hierarchical in the global structure, interact with the commodification of phenomenologies, resulting in anomalies in terms of the interpretation that their manifestations make of certain symbols in the framework of imports and exports. What derives from such processes is conceived as decontextualized interferences that lend themselves to be typified as cultural appropriation. In contrast, it should be noted that certain cultural benefits, depending on the bilateral endowments that two communities agree upon, are deprived of the decontextualization that liberalizes them, so that they are categorized as practices of cultural appreciation.

The disjuncture between the two is particularly evident in more universalized cultural manifestations, which include arts such as music, cinema or literature. This paper focuses on the aesthetic and visual level of the music industry in the West and, in particular, on manifestations belonging to popular mass culture. This research aims to enable the breakdown between the elements that allow discerning between an act of cultural appropriation versus cultural appreciation. Its findings, in short, allow us to glimpse a series of issues that make it possible to discern between the two in order to facilitate intercultural transactions and dialogues between different communities.

Keywords: cultural appropriation, cultural appreciation, exotism, popular culture.

4.1. Resumen

Uno de los efectos más inmediatos y palpables de la globalización ha radicado en la interacción intercultural entre diferentes civilizaciones. Las relaciones de los pueblos que integran los Estados que interactúan en el ámbito internacional han propiciado un escenario idóneo para la convergencia de símbolos, manifestaciones culturales y de códigos identitarios que, a posteriori, han desembocado en representaciones que emergen de esta confluencia de identidades comunes diversificadas. Es en este contexto en el que determinadas culturas, que se anteponen como jerárquicas en la estructura global, interactúan con la mercantilización de fenomenologías, que resultan en anomalías en tanto que la interpretación que sus manifestantes realizan de ciertos símbolos en el entramado de las importaciones y exportaciones. Aquello que deriva de tales procesos se concibe como injerencias descontextualizadas que se prestan a ser tipificadas como apropiación cultural. En contraposición, conviene señalar que determinadas prestaciones culturales, en función de las dotaciones bilaterales que dos comunidades acuerden, se ven desprovistas de la descontextualización que las liberaliza, de manera que se categorizan como prácticas de apreciación cultural.

La disyuntiva que se traza entre ambas vertientes resulta especialmente palpable en manifestaciones culturales más universalizadas, que comprenden artes tales como la música, el cine o la literatura. Este documento se focaliza sobre el plano estético y visual de la industria musical en Occidente y, en particular, sobre manifestaciones pertenecientes a la cultura popular de masas. La presente investigación aspira a posibilitar el desglose entre los elementos que permiten discernir entre un acto de apropiación cultural versus la apreciación cultural. Sus hallazgos, en definitiva, permiten vislumbrar una serie de cuestiones que posibilitan discernir entre ambas para facilitar las transacciones y los diálogos interculturales entre diferentes comunidades.

Palabras clave: apropiación cultural, apreciación cultural, exotismo, cultura popular.

4.2. Introducción

En este Trabajo de Fin de Grado se someterá a análisis la cuestión de la apropiación cultural, debate cuya perenne presencia en la realidad internacional y cuya escasa cobertura en el ámbito académico-filosófico no cesa en su vigencia, en relación con la contraposición que se erige desde las prácticas de la apreciación cultural, especialmente en aquellas instancias artísticas de la industria del entretenimiento que repercuten sobre el imaginario colectivo y, por encima de todas ellas, la cultura popular de masas.

Si bien la tradición académica de corte sociológico, antropológico y politológico ha cubierto infinidad de elementos teóricos ligados a la condición racial, los anclajes xenofóbicos de los dispositivos estatales e institucionales, o un sinfín de elementos derivados del marco de interculturalidad propiciado por la globalización, el posicionamiento de la apropiación cultural como objeto de discusión no se mediatiza hasta la década de los años 2010. Cabe señalar que, en este período, mismamente, detona el crecimiento exponencial de la concepción a tratar, la cual ha derivado en su hegemonía como una de las terminologías más relevantes de cara a la reflexión estética, ética y filosófica de numerosas cuestiones identitarias.

La tonalidad de la retórica adyacente a la apropiación cultural, no obstante, ha emergido desde un núcleo enraizado en la opinión pública: el señalamiento de las prácticas que se encuadran en dicha tipología, su cuestionamiento y su denuncia se han fomentado en un escenario cuyo pilar fundamental han sido las redes sociales. La escasa bibliografía disponible dentro del debate a tratar en este trabajo no responde exclusivamente al harto nivel de abstracción y a la naturaleza interdisciplinar de la cuestión, sino que se explica debido a su reciente surgimiento.

La generalidad de una casuística en la esfera de las ciencias sociales, con frecuencia, se explicita a través de una corriente crítica que permite poner de manifiesto lecturas analíticas al respecto de ciertas cuestiones epistemológicas, teleológicas u ontológicas adscritas a la realidad; si bien la instauración de determinados paradigmas es la que, en última instancia, acaba desembocando en la necesidad imperiosa de plantear reformulaciones o fórmulas alternativas que permitan la reconducción de las dinámicas ya existentes. Ello da explicación a que el amparo de la apreciación cultural, como conceptualización revertida de todo cuanto desprovee al término ‘apropiación’ de un

sinfin de connotaciones peyorativas, todavía no haya experimentado su debida inserción en el ámbito teórico-descriptivo.

La escasa acuñación de la dualidad entre la apropiación y la apreciación cultural es, precisamente, el aspecto que posibilita el planteamiento del presente escrito. Salvo contadas excepciones periodísticas, o más allá de planteamientos que hayan tenido lugar en medios de comunicación a gran escala, en muy contadas ocasiones se ha materializado el estudio comparativo entre ambos fenómenos, de manera que se explicita la relevancia de la apreciación como cuestión deseable en el diálogo y el enriquecimiento intercultural fructífero que cabría esperar en pleno escenario de globalización; así como que la acentuación de sus diferencias posibilite señalar aquellos trasfondos o vicisitudes más polarizadoras que contribuyan a un entendimiento más profundo de cómo se articulan los actos de apropiación cultural y, por ende, cómo identificarlos y atajarlos a la hora de someterlos a juicio crítico.

Si bien la cuestión de la apropiación cultural también tendría cabida en la extrapolación hacia los ámbitos pictórico, escultórico, literario o cinematográfico, fueron las críticas dirigidas hacia determinados referentes pertenecientes a la industria fonográfica las que dinamizaron y transformaron este debate en una cuestión de interés público cuya candente discusión derivaría en su cobertura periodística, su posterior institucionalización y, también, su paulatina penetración en el área académica. Por lo tanto, adherirse a los marcos creativos, discursivos, mercantiles y estéticos de la cultura popular se presenta como la alternativa más prudente a la hora de abordar la apropiación cultural.

La finalidad del presente documento es arrojar luz sobre la disyuntiva entre la apropiación y la apreciación cultural a través de una perspectiva crítica e ilustrativa que indague en los diferentes retratos que los marcos culturales dominantes y hegemónicos esbozan con respecto de identidades culturales atribuidas a naciones, grupos sociales o colectivos disidentes de la norma imperante. Así, se pretende incurrir en un planteamiento que permita al lector desarrollar unas especificidades de sensibilización que le permitan interiorizar en mayor medida sobre qué cuestiones más relevantes se edifican las proclamas de reivindicación de la identidad que permiten a ciertos colectivos tachar determinadas propuestas artísticas de ‘apropiación cultural’ y, por ello, cuestionar su legitimidad.

Una de las principales pretensiones de este trabajo consiste, precisamente, en plantear a través de ejemplificaciones concretas en qué manera se formulan las propuestas estéticas que terminan tipificándose como ‘apropiación cultural’, qué marcos discursivos y circunstanciales posibilitan tal lectura, y de qué manera tales manifiestos podrían contrarrestarse o desnudarse en sus lecturas de las culturas damnificadas por el acto de apropiación para así derivar en casos de apreciación. Consiste en fomentar un diálogo que permita ahondar en la intencionalidad de la manifestación expresiva que vaya a ser tomada como objeto de estudio, y que permita así discernir entre ambas prácticas atendiendo a sus propósitos estéticos, su trasfondo ético, el grado de integración o de conocimiento de la obra que sea analizada y el resto de variables que vehiculen su análisis con los fines expresados previamente.

Otra finalidad de este trabajo de fin de grado radica en hacer hincapié en la importancia que la cultura popular de masas ostenta a la hora de formular concepciones, de retroalimentar prejuicios o de perpetuar estigmatizaciones en tanto que su consumo colectivo tal y como se plantea, comúnmente ajeno a herramientas vinculadas al juicio crítico que permitan indagar en sus planteamientos nucleares, en pos de engrandecer los patrones de consumo que benefician a las corporaciones que respaldan tales proyectos. La denominada ‘cultura pop’ es un artífice ineludible de constructos vinculados con nociones preestablecidas sobre posicionamientos geopolíticos, acerca de culturas ajenas a aquellas de las que son partícipes los miembros de los nichos de mercado cuyo alcance toman por objeto determinadas compañías discográficas o cinematográficas. Pese a su presencia en el ámbito teórico y academicista, su inexorable contribución a la configuración y cristalización de aquellos elementos que se anclan al ideario colectivo del conjunto de civilizaciones es menoscabada con palpable frecuencia. Es por ello por lo que, a la hora de vehiculizar un análisis discursivo y comparativo de diferentes manifestaciones artísticas, conviene tomar en consideración la presencia de la cultura popular en los medios de comunicación de masas, su alcance mediático y su repercusión sobre las cosmovisiones de quienes se postulan como consumidores.

La investigación se entiende como una aportación dentro de los estudios críticos poscoloniales, en el campo de la Ciencia Política y la Filosofía estética. La elección de la temática abordada no responde a una elección arbitraria, sino que se halla fundamentada en uno de los debates teóricos de mayor alcance social que han derivado de la difusión global de la cultura popular en espacios o ámbitos de divulgación e interacción

interpersonal, tales como las redes sociales: así, la selección de esta problemática como trasfondo para el presente trabajo se fundamenta en las perspectivas críticas surgidas a raíz de la cultura popular. Este tiene, por objeto, arrojar luz sobre cuáles son los elementos que permiten discernir entre un acto que las partes vindicadoras de la apropiación cultural categorizarían como tal o, por el contrario, qué aspectos pueden favorecer a las entidades corporativas y sus productos artísticos a la hora de ser percibidos como unos exponentes de apreciación cultural. Con este objeto, las manifestaciones seleccionadas consisten en vídeos musicales, debido al gran nivel de exposición del que dicho formato audiovisual consta, así como a su naturaleza textual, que posibilita su eslabonamiento frente al ámbito del análisis del discurso en el que se encuadra este trabajo.

Con este objeto, tras este marco introductorio, se desglosan a continuación los postulados teóricos que se han considerado más oportunos para su abordaje, pavimentados sobre las nociones academicistas sobre la apropiación cultural, así como sobre aquellas áreas de los estudios poscoloniales relacionadas con el retrato de culturas exentas del Norte Global, o de la construcción de Occidente; al igual que el estado de la cuestión, que pone de manifiesto la escasa cobertura teórica disponible acerca de la fragmentación entre apropiación y apreciación cultural, así como la importancia de la industria del vídeo musical para con la casuística de la apropiación cultural; la metodología, asimismo, clarifica los estándares investigativos del presente trabajo de fin de grado, que se desglosa en mayor medida en el análisis de los vídeos musicales que comprenden su muestra.

5. Estado de la cuestión

El prisma desde el cual ha sido analizada la apropiación cultural en sus penetraciones en la esfera académica ha consistido a lo largo de las dos últimas décadas, íntegramente, en un análisis teleológico y causativo, de modo que los sociólogos y antropólogos que han volcado sus esfuerzos en desgranar sus dinámicas y establecer afirmaciones categóricas que permitan su mayor universalización teórico han incidido mayoritariamente en cuáles son sus orígenes, de qué manera se articula la apropiación cultural y, también, hasta qué punto los señalamientos de apropiación cultural responden a críticas lícitas dentro de un marco de fluctuación cultural como lo es la era de la globalización.

La apropiación cultural, no obstante, no ha hecho frente al transcurso de la prudencial temporalidad que le permita permear los reclamos de los ámbitos intelectuales. El volumen de publicaciones que abarcan esta cuestión desde la esfera intelectualista y desde los marcos teóricos, por ello, tiende a ser más bien escueto. Ello se debe, en gran medida, a la escasa presencia de sus acotaciones y de las proclamas de quienes señalan comportamientos catalogados como actos de apropiación cultural en un plano de mayor representatividad (Vasalou, Khaled, Gooch, & Benton, 2014). Mismamente, en el año 2017, se planteó la posibilidad de tipificar una hipotética ilegalidad para los actos que fuesen considerados de apropiación cultural, si bien dicha intencionalidad quedó relegada al plano anecdótico, ya que tales negociaciones nunca llegaron a fructificar. La ausencia de institucionalización de este debate, cuya preponderancia tiende a quedar más bien limitada a ámbitos tales como el periodístico, amplifica las posibilidades investigativas que se abren frente a quienes deseen indagar en dicho campo, si bien obstaculizan la recurrencia a recursos bibliográficos que confieran facilidades a aquellos proyectos de investigación de menor envergadura.

Se observa, asimismo, que la propensión hacia el señalamiento de tales comportamientos tiende a quedar relegado tanto al continente americano como al latinoamericano. Los informes de Google, cuya cifra de usuarios asciende a cuatro billones en todo el globo, muestran que la utilización del término ‘apropiación cultural’ es prácticamente inexistente tanto en África como en Asia (Monroy, 2018). Sin embargo, diferentes comunidades afroamericanas y asiáticas instaladas en Estados Unidos sí que denuncian públicamente actos de apropiación cultural, lo cual refuerza la necesidad de adaptarse a producciones artísticas realizadas por artistas mayoritariamente estadounidenses, dado

que es parte de su población aquella que más crítica tiende a ser con las prácticas aquí exhibidas.

Los recursos disponibles en el ámbito divulgativo anglosajón que apelan a la noción de apropiación cultural suelen pertenecer a medios de comunicación no necesariamente de índole periodística tradicional, sino páginas web que suelen exponer problemáticas sociales y presentan contenido de índole más bien cultural. En cuanto a las redes sociales, que son el escenario principal en el que imperan las proclamas escépticas para con la apropiación cultural, en la inmensa mayoría de ocasiones estas publicaciones se emiten desde una perspectiva esencialista, que tienen por objeto deslegitimar desde la ausencia de carga teórica alguna la proyección artística de un referente con plataforma en concreto (Clark, 2020). Esta última tendencia permite vislumbrar una tendencia correlativa a la denominada ‘cultura de la cancelación’, fomentada por dinámicas de ciberacoso a referentes mediáticos en redes sociales.

El bagaje visible con respecto de la apropiación cultural se caracteriza por su naturaleza eminentemente descriptiva, mas no por su predisposición a la prescripción, que es precisamente el aspecto sobre el que este trabajo pretende arrojar luz. Más allá de la viabilidad teórica, política o filosófica de la apropiación cultural –que se presta a ser analizada desde numerosos ámbitos–, son contadas las ocasiones en las que se haya tratado de formular una aproximación teórica de índole materialista, que asuma que existe una problemática identitaria que genera crispación, conflicto y polarización política entre numerosos círculos.

Por otra parte, el formato del vídeo musical -cuya popularidad televisiva propició su auge a lo largo de la década de los ochenta-, ha experimentado el suficiente nivel de mediatización y de alcance global como para suponer un incentivo frente a su análisis académico, desde cuestiones teóricas que abarcan tanto consideraciones estéticas como extrapolaciones políticas de sus significaciones. Las publicaciones que tienden a desglosar los *videoclips* en clave académica atienden principalmente a cuestiones tanto de género como de raza, lo cual reafirma la índole sociológica de tales investigaciones. Dado que los estudios étnicos han permeado a lo largo de los últimos años la tradición analítica de los vídeos musicales, han visto la luz diferentes publicaciones que trasladan secuencias de los mismos al debate de la apropiación cultural, si bien la concepción de la apreciación cultural ha carecido de la misma exposición y, de igual modo, no se dispone de contraposiciones de ambas terminologías para con este tipo de manifestaciones.

Este Trabajo de Fin de Grado aspira a tratar de ilustrar hasta qué punto puede trazarse una fragmentación entre la apropiación cultural y la apreciación cultural, así como la relevancia de la contextualización y el análisis crítico para la interpretación del uso de símbolos pertenecientes a la otredad cultural, desde una formulación que concede un estatus protagónico al vídeo musical como un formato de divulgación artística de gran alcance a nivel global.

6. Marco teórico

La presente investigación se halla sustentada en las publicaciones y las averiguaciones sobre apropiación cultural formuladas por el docente estadounidense James O. Young, profesor de Filosofía en la Universidad de Victoria, dado que el susodicho prevalece, hasta la fecha, como el referente de la literatura académica que ha profundizado en la cuestión de la apropiación cultural desde una aproximación multidisciplinar desde la cual convergen la antropología, la ética, la filosofía estética, la sociología de las religiones, la ciencia política y la economía. En este trabajo de fin de grado, sus postulados se complementarán con las nociones de representatividad, etnocentrismo y códigos geopolíticos en tanto que proyecciones culturales presentes en los estudios poscoloniales, entre los cuales cabe señalar al teórico palestino-estadounidense Edward Wadie Said, así como a la filósofa india Gayatri Chakravorty Spivak.

6.1. Apropiación cultural y hegemonía cultural

En un escenario de coexistencia intercultural, máxime en pleno contexto de globalización, cabe esperar que la convivencia en espacios tanto de la esfera privada como pública desemboque en interacciones lo suficientemente genuinas y arraigadas a la conciencia tanto individual como colectiva como para repercutir en las manifestaciones expresivas de las culturas interactuantes.

La interacción cultural se encauza a través de diferentes fenomenologías, que abarcan desde la aculturación hasta la transculturación (Brun-Ricalens, 2019).

- **Aculturación.** Proceso de interacción entre diferentes culturas que desemboca en la interacción de las mismas, en el cual pueden producirse aportaciones en un mayor o menor grado de asimetría en las que, sin embargo, persisten los núcleos y las generalidades de las culturas implicadas en tal proceso interactivo.

- **Transculturación.** Concepción ulterior de un nuevo constructo cultural a partir de la interacción bipartita o de más grupos culturales, de cuya fluctuación resulta una nueva unidad cultural que incorpora elementos de ambas y cuyas sustanciales diferencias con respecto a las primitivas permite identificarlas como nuevas.

Ambas son vertientes concebibles dentro del sinfín de posibilidades plausibles ante la interacción de diferentes culturas, si bien ejemplifican procesos de homogeneización resultantes de la coexistencia intercultural desde una perspectiva bidireccional (Rogers, 2016). Al margen de las posibles asimetrías que podrían acontecer en el marco de la aculturación, ambos procesos se edifican desde un marco de legitimidad articulado desde las aristas resultantes de la interacción. Sirvan tales cuestiones para ahondar, a priori, con mayor sencillez sobre la premisa de cuanto constituye y abarca una práctica de apropiación cultural.

La apropiación cultural, al contrario que las casuísticas que derivan del fomento de la interacción y la fundación de comunidades interculturales, se caracteriza por ser un proceso que parte de una diferenciación que, al menos de primeras, permite que su legitimidad sea sometida a análisis con mayor clarividencia: por norma general, a la hora de ceñirse a su etimología, esta se tipifica como la utilización de artilugios, manifestaciones, expresiones o simbologías que son propias de otra cultura (Young, 2008).

En una primera aproximación conceptual, la apropiación cultural se englobaría como una de las múltiples situaciones a las que podría inducir el relato multicultural, no obstante, entronca con preceptos éticos y con dilemas morales en función de cómo se articula este acto de prestado de simbologías pertenecientes a culturas ajenas, de cómo se jerarquiza la cultura del prestado con respecto de la cultura de la omisión, o de cuáles son las intencionalidades subyacentes a tal empleo.

Las problemáticas que inciden en la carga peyorativa que suele atribuírsele a la apropiación cultural entroncan directamente con cuestiones de política cultural, y se ven influenciadas por numerosos factores que repercuten sobre el peso moral que se le atribuye al acto de apropiación cultural en cuestión (Merry, 1998).

En primer lugar, la jerarquización establecida entre una cultura dominante y una cultura minoritaria propicia dinámicas contraproducentes que coartan el empoderamiento de la segunda en pos de un presunto alegato de la libertad de expresión de la primera que, no obstante, se ve cohibida por circunstancias que reafirman su hegemonía: es lo acaecido, sin ir más lejos, en aquellas grandes metrópolis que hacen uso de manifestaciones culturales de grupos marcados por la desviación social como reclamo turístico y, en cambio, las sedes de sus ayuntamientos perpetúan la segregación y la fragmentación

social mediante políticas de planificación urbanística que relegan al ostracismo los mismos grupos sociales cuyas manifestaciones culturales son exaltadas ante la presunta exasperación de la estética.

El escenario de la hegemonía cultural, en un contexto de mercantilización de manifiestos artísticos, también propicia la consecuente liberalización de aquellos productos culturales relativos a economías pertenecientes al Sur Global o, incluso, a colectivos indígenas que son ajenos a los flujos propios de la economía capitalista (Suh, Hur, & Davies, 2016). Es en esta extrapolación de los recursos culturales con fines lucrativos donde yace una de las críticas más significativas de las que es receptora la apropiación cultural como fenómeno, dado que ciertas manifestaciones se disponen a los recursos del capital con fines de explotación.

Una de las problemáticas más relevantes que derivan de la noción de apropiación cultural derivan en las asunciones subyacentes a su impermeabilidad. Aludir a este fenómeno conlleva asentar las bases de la traslación entre el componente individual y la atribución colectiva de cara a las manifestaciones culturales: en cierto modo, incidir en la cuestión de la representatividad también acarrea el asentamiento de la configuración identitaria en la dicotomía forjada entre el individuo y la colectividad, e induce a un sinfín de cuestionamientos. ¿Hasta qué punto se construye una identidad cultural colectiva como producto de una obra perteneciente a un individuo? ¿De qué manera se homogeneizan los códigos abstractos de configuración del ‘yo’ y del nosotros de tal forma que se colectiviza su propiedad tras su concepción a título unipersonal? ¿A qué atiende la edificación retórica del ‘nosotros’ versus ‘ellos’ en base a este patrón cultural, y de qué manera dicha formulación percibe con hostilidad que la colectivización del ‘ellos’ haga uso de elementos estéticos o espirituales adscritos al hipotético ‘nosotros’?

Fuera como fuere, en un contexto de presunta reversión de las dinámicas de opresión estructural que han enraizado los binomios estructurales de la civilización (masculinidad y feminidad; blanquitud y el resto de formas de racialización; la normatividad sistémica ante cualquier expresión disidente, etcétera), la teorización no puede quedar relegada a dar por sentados los procesos presuntamente orgánicos por los que las culturas confluyen en un marco de globalización. La globalización, pese a los afanes de internacionalización que ciertas instancias pretenden atribuir a tal concepción, no deriva de la interacción fortuita de las dinámicas culturales en pos de una presunta transculturación. A todas luces, al igual que idea una compleja red de transacciones económicas en las cuales sobresalen

aquellos Estados que se saben en posesión de la mayoría de recursos y servicios que predominan en las operaciones del mercado internacional, se sobreponen aquellas culturas que se posicionan como dominantes ante los ojos de una sociedad internacional cuya oferta de consumo de productos culturales también se halla condicionada por los reclamos de la ley de la oferta y la demanda (Young, 2008).

Si bien numerosos académicos se posicionan argumentativamente contrarios a las consecuencias negativas de los actos tipificados como ‘apropiación cultural’, dado que alegan que el cómputo resulta favorable debido a las muestras de visibilización que esta práctica propicia, es precisamente el marco de actuación en el que se respaldan los productos culturales de una determinada social el que entronca con la intromisión de la ética a la hora de evaluar sus prácticas: en primera instancia, se obtiene rédito económico a expensas de toda una suerte de colectivos que, por cuestiones estructurales y sistémicas, no ostentan una posición de palpable visibilidad en la esfera social; en segundo lugar, múltiples de estas manifestaciones se ven desprovistas de su pulcritud artística y de su significación como producto de su liberalización y consecuente mercantilización; por último, en repetidas ocasiones, la apropiación cultural colisiona con preceptos morales debido a que es fuente de señalamientos de ofensas, cuyo grado de intensidad varía en función de la forma de exposición de la obra o manifestación cultural a tratar, así como dependiendo de cuál sea el aspecto cultural sometido a sus dinámicas (Young & Brunk, 2012). En este ámbito, una exposición de una cuestión estética o pictórica no cobraría la misma importancia que, por ejemplo, la vulneración de principios más metafísicos y adscritos a la esfera teológica, sagrada o espirituales de una determinada cultura.

Cabe tomar en consideración, asimismo, la omisión de los anacronismos a la hora del abordaje de las prácticas que pretenden ser expuestas en el presente escrito. La verbalización, conceptualización y mediatización de una práctica pública que es concebida como ofensiva únicamente puede ser tratada desde un espectro contextual que refuerce la deliberación que conllevaría su omisión genuina. En otras palabras, la amalgama hollywoodiense o la industria fonográfica estadounidense, a mediados del siglo XX, llevó a cabo toda una suerte de actos de extrapolación que podrían ser categorizados como apropiación cultural desde cualquier perspectiva.

No obstante, formular tales afirmaciones categóricas entrañarían una evasión del marco espaciotemporal que fomenta el diálogo constructivo que la interculturalidad ha propiciado a lo largo de las últimas décadas y, por ello, las muestras que serán sometidas

a análisis en este trabajo abordarán, salvo excepciones puntuales, muestras de apropiación acaecidas en el siglo XXI. Desengranar los trasfondos y las problemáticas derivadas de la apropiación cultural entraña tomar en consideración la insurrección de movimientos raciales que, por ejemplo, han permitido la integración paulatina de ciertos colectivos en Occidente y, en una llamada al rigor, denunciar un acto de apropiación cultural en aquellos años cincuenta en los que los procesos de decolonización todavía no habían culminado no resultaría especialmente propicio.

6.2. Apreciación cultural

En esencia, aquello que permite eslabonar la distinción entre la apropiación y la apreciación cultural radica, en gran medida, en una cuestión de trasfondo: no es nada sencillo hacer referencia al argumento de la monetización y de la renuncia al ánimo de lucro en una cultura de la globalización en la cual los productos artísticos se consumen masivamente y generan su consecuente rédito, en especial con aquellos sectores que denuncian que se haga uso de símbolos de su cultura como parte de dichas dinámicas, contra cuyas vindicaciones no se puede hacer una debida refutación que permita sustraer carga moral a las acciones emprendidas (independientemente de que estas sean encuadradas como apreciación o como apropiación cultural). En estas instancias, cobra especial relevancia la concepción de la subalternidad (Spivak, 2009) y la posición a la que quedan relegadas aquellas esferas sociales que no ostentan la posición hegemónica en la dualidad entre la visibilización y la invisibilización.

El aspecto de distinción principal que permite trazar una diferencia entre ambas prácticas radica, por lo tanto, en las consecuencias éticas del empleo de los elementos que pertenecen a un determinado imaginario cultural: en definitiva, a los trasfondos que llevan a un individuo o a un grupo de estos a tomar prestada una manifestación arraigada en una cultura escasamente representada frente a toda una amalgama de consumidores en una red transnacional de consumo masificado. Existen ocasiones específicas, tales como la traslación de determinados ritos tribales a la formulación de propuestas estéticas ligadas a la literatura, la cinematografía o la industria musical, en las que esta mediatización es la que permite que sus fórmulas culturales ostenten una posición visible para numerosas instancias populares y sociales que, de otro modo, quizás jamás habrían podido tener en su conocimiento la oferta a tratar.

Aquí cabe mencionar la cuestión del consentimiento como un mecanismo legitimador que permite extraer determinados recursos culturales de un círculo social o de una esfera cultural en específico puesto que, con alusión a toda una suerte de garantías arraigadas a los derechos humanos, los grupos sociales que formulan determinadas manifestaciones artísticas están en todo su derecho de relegar sus cosmovisiones, planteamientos, inquietudes y necesidades inherentes de expresión –sean estas a título individual o colectivo–, a la privacidad y al hermetismo de sus círculos (Caballero, 2019). En el caso de que dichas premisas no fuesen tomadas en consideración, estaríamos abordando un ejemplo de apreciación cultural ilícita que, permeada por los preceptos intencionales de sobreexponer una realidad antropológica cuyo deseo no ha sido vehiculado por el grupo cultural en cuestión, terminaría tipificándose como una ejemplificación ilustrativa de la ilegitimidad que caracteriza a la apropiación cultural.

Uno de los principios teóricos que más vigencia ostentan a la hora de denostar la apropiación cultural es la infrarrepresentación de determinados colectivos, al igual que la estigmatización en la que derivan percepciones equívocas de los mismos. Por el contrario, la apreciación cultural se halla imbuida por una necesidad inherente de la representatividad que otorga y confiere plataforma a las manifestaciones culturales que pretenden ser retratadas (Cattien & Stopford, 2022): de este modo, no se traza una exaltación estética de un elemento perteneciente a una cultura ajena cuya meritocracia artística recae sobre la decantación por el mismo de un artista exógeno a la misma, sino que esta última figura hace uso de su visibilidad y de su posición para trasladar determinadas propuestas o ritos culturales a una audiencia que, por supuesto, puede ser desconocedora de la misma.

La apreciación cultural, por consecuencia, pasa por la erradicación (o el intento de eliminación) del denominado ‘conocimiento privilegiado’, el cual se concibe como aquella acumulación de experiencias que derivan de la exclusión social, de la condición de subalternidad, o de ostentar una posición disidente con respecto al margo hegemónico de una determinada civilización, región o sistema. A menudo, la oposición discursiva al argumento del ‘conocimiento privilegiado’, que pretende empatizar con los relatos vitales de quienes han enfrentado las circunstancias previamente descritas, se construyen sobre la premisa nihilista de que “nadie puede representarse mejor que uno mismo” (Sinclair, 2018). Sin embargo, usar proclamas individualistas reducidas al absurdo para hallar en la relativización moral una vía de escape para las connotaciones peyorativas en el ámbito de

la ética que caracterizan a la apropiación cultural no es, ni por asomo, la vía más resolutive para atajar esta cuestión. No se trata de abrazar premisas esencialistas desde una connotación paternalista, sino de abogar por la apreciación cultural en tanto y cuanto esta asume la cautela con la que ciertas cuestiones étnicas, expresivas o tribales han de ser abordadas a la hora de tomar prestados sus elementos en pos de una obra estética.

La tradición académica tiende a menoscabar las implicaciones morales de la apropiación cultural desde un prisma racionalista que no atiende a la emocionalidad y a la naturaleza instintiva que se refugia en el núcleo de ciertas manifestaciones artísticas. Así, la literatura académica internacionalista y de corte intercultural, que tan en detrimento se sabe a sí misma del eurocentrismo, no parece estar tan dispuesta a renunciar a los procesos cognitivos propios de la Ilustración europea en tanto y cuanto que comprender cuáles son las problemáticas que más zahieren sensibilidades (Said, 2008). Es en este punto de inflexión en el que se dibuja con mayor precisión la frontera entre la apropiación y la apreciación cultural; en la formulación bidireccional de la exposición a la que va a ser sometida una determinada simbología o unos artefactos estéticos en concretos; a excepción de la pertenencia o la toma de contacto internalizada e interiorizada en los círculos de cuyas manifestaciones pretenda hacerse divulgación.

6.3. Cultura popular de masas

La casuística de la homogeneización cultural, así como del planteamiento relativista acerca de hasta qué punto las manifestaciones individuales de los miembros de una determinada cultura hacen de los mismos representantes de su esfera, supondría un estancamiento significativo en esta cuestión si no fuese por la deontología habitual que tiende a caracterizar el consumo de productos culturales. Asumir la posición crítica y deconstructiva de quienes son partícipes del entramado de mercantilización de la estética, si bien acarrearía un escenario óptimo, entraña omitir los procesos racionales por los cuales los grupos poblacionales tienden a configurar sus cosmovisiones, así como sus percepciones exógenas de las diferentes realidades que conforman el panorama internacional.

Se podría usar como una clara ejemplificación de ello la asunción deductiva en Occidente de las sociedades de Oriente Medio como un despliegue desértico cuyos habitantes transitan en camello, por ejemplo (Lewis, 1997). Estos códigos, materializados en

formulaciones individuales del mundo que tienden a la simplificación y a la estereotipia, responden a generalizaciones de índole cultural y a recreaciones geopolíticas específicas, cuya ejemplificación más ilustrativa en el siglo XXI podría ser la concepción occidentalista de Oriente Medio tras la ‘Lucha contra el terrorismo’ de George Bush.

Extrapolar tales configuraciones mentales, que no tienen por fin más que adecuar el abstracto constructo de la nación en sintonía con una agenda política, a las percepciones etnocentristas que tienden a asumirse con respecto del Sur Global y de múltiples regiones de menor bonanza comercial del globo, es un rasgo más que ilustrativo del rol que desempeñan las formulaciones estéticas y culturales a la hora de contribuir a la estigmatización (o desestigmatización) de determinados grupos étnicos o religiosos en la esfera internacional .

La cultura popular de masas deviene un canal inexorable para la convergencia de símbolos culturales que, mismamente, apelan a una hipotética formulación de aculturación y transculturación tergiversadas que, en esencia, terminan por reducir la concepción de millones de individuos del planeta de otras civilizaciones a las descripciones que dicha cultura formula con respecto de las mismas. Así como podría formularse la presunta postura dubitativa con respecto a la homogeneización cultural a título de una formulación artística o espiritual individual, no puede refutarse la labor de homogeneización que desempeña la cultura popular de masas a la hora de configurar percepciones que se anclan con previsiones largoplacistas al imaginario colectivo y que, por ende, se anclan a las codificaciones del globo y de sus habitantes de un sinfín de personas.

La cultura popular de masas, en sintonía con los procesos identitarios en plena globalización, halla en el ritual básico de la socialización humanista de la interacción una fórmula infalible para el anclaje de asunciones acerca del mundo que permitan incurrir, nuevamente, en la retórica del ‘nosotros’ versus ‘ellos’. Sin embargo, la lectura materialista de estas dinámicas y las sustanciales diferencias que hay con respecto del acceso a la información y el grado de introspección epistemológica de la generalidad de la población mundial son lo suficientemente infranqueables como para tomar conciencia de hasta qué punto las manifestaciones culturales han de ser representaciones fidedignas de las realidades sociológicas, estéticas, étnicas y raciales que quienes no ostentan la posición de la subalternidad presenten ante los ojos de la denominada sociedad del espectáculo (Debord, 1995).

7. Metodología

La articulación metodológica de las páginas posteriores se establecerá mediante el análisis simbólico de siete vídeos musicales y presentaciones escénicas que serán empleados como marco analítico que permita formular diferenciaciones entre prácticas de apreciación y de apropiación cultural.

Pese a que trasladar el análisis del discurso a sus matices interpretativos mediante el ámbito compositivo de las canciones y las producciones aquí expuestas podría resultar más sencillo, la naturaleza eminente e inherentemente estética de la apropiación cultural facilita que desgranar sus elementos se conduzca mediante un proceso más sencillo al formularse mediante actuaciones en directo y vídeos musicales.

La naturaleza metodológica del presente escrito ha sido de índole cualitativo-inductivo, ya que se ha derivado del marco teórico explicitado previamente en base a las teorías expuestas en el marco que precede la sección aquí descrita, y dichas conceptualizaciones han permitido solidificar las dimensiones interpretativas, simbólicas, políticas, éticas y estéticas de las manifestaciones artísticas expuestas en el análisis exployado a posteriori.

El objetivo del análisis radica en formular un estudio comparativo que esclarezca la dualidad entrañada por la apropiación y la apreciación cultural, de forma que posibilite para el lector hallar formulaciones y explicitaciones tangibles de sus diferencias.

El estudio plantea una cronología que permita incidir en su naturaleza comparativa, puesto que se plantean análisis diferenciales que atisben a presentar las características que esclarezcan las generalidades de la distinción entre apropiación y apreciación cultural: las canciones escogidas se ubican en un espectro temporal que se inicia en la década de los años 2010. Simultáneamente, cabe señalar que la investigación se presenta de forma diacrónica, de manera que las dimensiones espacial y temporal cobran una gran importancia (salvo contadas excepciones), en las que se procura tomar en consideración el período en el que el dilema abordado en el presente escrito se dinamiza en mayor medida en la esfera pública. De este modo, se ejemplifican una serie de demostraciones que inciden en anacronismos, dado que la reciente vigencia y pujanza de la apropiación cultural como anomalía dentro del concepto de globalización también halla significativas repercusiones en la dimensión deliberada de su omisión o incidencia.

En relaciones con el análisis discursivo y simbólico de las canciones escogidas para el presente trabajo de fin de grado, se formulan las siguientes cuestiones:

1. ¿Es posible hallar elementos que permitan discernir entre actos de apropiación y apreciación cultural?
2. ¿Permean los actos comúnmente tipificados como ‘apropiación cultural’ el imaginario colectivo adscrito a la cultura popular con suficiente incidencia como para condicionar percepciones íntegras sobre regiones o países del mundo?
3. ¿Son la contextualización subyacente a una intención artística el eje para la distinción entre la apropiación y la apreciación cultural?
4. ¿Influye el marco circunstancial de una propuesta musical a la hora de afirmar categóricamente que un determinado individuo ha incurrido en un acto de apropiación cultural?
5. ¿Es la apreciación cultural un fenómeno deseable ante la infrarrepresentación de las manifestaciones artísticas sin cabida en la cultura popular de masas?

Para obtener respuesta a las cinco preguntas de investigación, se ha procedido a un análisis que anticipa la contextualización espacial, temporal e individual de los artistas incorporados al presente trabajo, con la posterior adición de la observación sobre la simbología presente en sus respectivos vídeos musicales para, finalmente, realizar un cómputo cualitativo que permita tipificar tales manifestaciones como apreciación o apropiación cultural, en función del caso, así como discernir las dinámicas subyacentes que posibilitan encuadrar un producto artístico entre dicha dualidad.

8. Corpus

Los siete vídeos musicales escogidos para el presente trabajo de fin de grado están comprendidos en el período 2004-2019, espectro que posibilita la inclusión de manifestaciones analizables desde la concepción de la apreciación cultural tanto de forma previa a la mediatización de su debate social (durante la década de los años 2010) como durante la dinamización de dicha conversación.

La selección atiende a un criterio que no se tipifica como cronológico, sino que atiende al enorme grado de visibilidad que estos vídeos musicales han adquirido desde su edición en la plataforma Youtube, el portal digital por excelencia para la publicación de vídeos musicales.

A su vez, los *videoclips* en cuestión y su elección se deben a que son algunos de los metrajes que mayor controversia han generado tanto en redes sociales como en el ámbito periodístico con respecto del debate de la apropiación cultural y, sumado a su alto alcance en términos de visualizaciones y reproducciones, se ha determinado que resulta pertinente su incorporación para el análisis.

Vídeo musical	Artista	Año de edición	Visualizaciones en Youtube
<i>'Dark Horse'</i>	Katy Perry, Juicy J	2014	3.278.732.413
<i>'Rich Girl'</i>	Gwen Stefani, Eve	2004	148.769.596
<i>'Lean On'</i>	Major Lazer, Diplo, MØ	2015	3.210.774.039
<i>'Hymn For The Weekend'</i>	Coldplay, Beyoncé	2016	1.674.159.699
<i>'Pump It'</i>	The Black Eyed Peas	2006	708.842.843
<i>'Malamente'</i>	Rosalía	2018	157.490.563
<i>'World of Madame X'</i>	Madonna	2019	654.484

9. Análisis

· Capítulo 1 - Katy Perry y *'Dark Horse'*: la pujanza incesante del Antiguo

Egipto

Poco comunes son aquellas proyecciones que muestran, en plena era globalizadora, cómo un Estado tiende a proyectarse a sí mismo mediante mecanismos de poder blando que remitan a tradiciones más bien anacrónicas. Resultaría difícil, más allá de la presencia institucional de Amanecer Dorado, la unidad política ultraderechista griega que se posiciona como una férrea defensora del panhelenismo, que los parlamentarios asentados en el Consejo de los Helenos se presentasen en las cámaras griegas con indumentarias propias de figuras tales como Sócrates, por el mero hecho de tratarse de referentes ineludibles de la historia de su Estado en la Antigüedad.

Existen, no obstante, países que se remiten a la impronta estética de períodos remotos para reafirmar su presencia en el ámbito internacional: es este el caso de Egipto, cuyas solemnes ceremonias evocan a las ornamentaciones, decorados y elementos escultóricos y arquitectónicos que primaban durante el mayor auge de su civilización. Un ejemplo de ello fue el desfile de los restos momificados de antiguos líderes del imperio, celebrado en las calles de El Cairo el mes de abril del año 2021, en un acto que tenía por objeto trasladar las reliquias a un nuevo museo que permitiese el almacenaje de las momias en condiciones más favorables para su conservación.

La cultura egipcia es percibida ante los ojos de la extranjería como un reclamo artístico de elevado interés. Así lo avalan los millones de turistas que cada año deambulan por las inmediaciones de las Pirámides de Guiza, una de las cuales –en específico, la Pirámide de Keops- forma parte de la lista de las Siete Maravillas del Mundo Antiguo. Ello explica las incontables ocasiones en la que los enseres, ornamentaciones y atuendos propios de su civilización hayan pasado a formar parte del arte plástico, de la industria cinematográfica e, incluso, de la representación visual del ámbito musical.

Una de las canciones que mayor éxito radiofónico, comercial y digital gozó durante la década de los años 2010, titulada *'Dark Horse'*, de la artista pop estadounidense Katy Perry. Una joven californiana que definió los reclamos visuales de la cultura popular de masas de aquellos años, especialmente a lo largo de la primera mitad de la década, y que se caracteriza por una imagen artística diversificada e infantilizada, que le permitiese

adaptar sus ingentes costes de producción a un público multitudinario, e incluso familiar. La canción mencionada, en su traslación visual, traslada el ideario visual plástico y caleidoscópico de la intérprete a una escenografía que recreaba los rituales de ofrenda faraónicos.

El motivo por el cual el vídeo musical de *'Dark Horse'* da comienzo al presente análisis atiende a la controversia a la que hizo frente desde su publicación, la cual tuvo lugar durante el mes de febrero del año 2014. Para entonces, las proclamas en redes sociales que ponían la mira en los referentes mediáticos para señalar comportamientos de apropiación cultural eran más que proliferantes.

A sabiendas de la relevancia que la estética egipcia ostenta para el imaginario colectivo occidental, ello entraña uno de los pilares más significativos de las críticas que despierta la apropiación cultural, “Mi cultura no es tu disfraz”, configurar una adaptación de la misma para un vídeo musical de origen estadounidense para una artista caucásica conllevaría, a priori, un cierto acto de crispación; si bien, a efectos prácticos, los aspectos que más permiten designar sus secuencias como un acto de apropiación cultural no atienden a la toma de elementos pertenecientes al ideario estético egipcio, sino a la forma en la que estos son incorporados (Bakry, 2014).

Íntegramente, el vídeo conlleva una reinención cromática e incluso paródica de la ceremonia de ofrendas, protagonizada por la cantante Katy Perry, quien encarnaba a una suerte de actualización de Cleopatra (véase Ilustración 1 del Anexo). Sin ir más lejos, las proclamas étnicas que interactúan con las vindicaciones en detrimento de la apropiación cultural expresarían cierto grado de complejidad ante la personificación de un personaje histórico de origen racial mixto por parte de un referente mediático caucásico. No obstante, códigos éticos de representatividad étnica aparte, hay numerosas escenas que desvirtúan por completo la significación de Cleopatra como figura que llegó a influenciar decisiones políticas de la Roma de su periplo vital, puesto que su significación cultural y política se ve reducida a su capital erótico y a un instrumento estético desprovisto de su trascendencia histórica.

Cleopatra es instrumentalizada en las secuencias del vídeo musical como un elemento vehicular que permite a Katy Perry evocar a un referente archiconocido de feminidad, y desprovee por completo a su figura de su significación. Prueba de ello son las escenas localizadas en una estancia que emula las cámaras subterráneas de las pirámides, en las

que ejecuta coreografías en una barra acompañada de unas deportivas, que acaparan toda la atención del espectador en un primer plano que enfatiza este talante de modernidad perdido en el anacronismo (véase Ilustración 2 del Anexo).

La contraposición entre la contemporaneidad y la antigüedad, más allá de su hipotética intencionalidad como un acto de renovación estética, responde a un prestado de elementos estéticos pertenecientes al patrimonio histórico de una cultura anclada en otro continente, con una tradición milenaria cuyo legado todavía parece en vestigios de numerosas civilizaciones, y los somete al servicio de un capital social que únicamente cobra sentido mediante utensilios y comportamientos propios de la posmodernidad. De hecho, llegan a equipararse la ostentosa ornamentaria de los faraones egipcios con la exacerbación del lujo por parte de las grandes fortunas estadounidenses, cuyo punto de encuentro se ve simbolizado a través de los ‘grillz’, bisutería dental cuyo aparición y máximo auge aconteció en la costa este de Estados Unidos durante los años ochenta.

Este ejercicio de contrastes se pone de manifiesto a través de dos confrontaciones más: en primer lugar, la dualidad entre la compostura y el rigor con el que suelen concebirse las representaciones históricas de su envergadura y el grado de infantilización al que relega a la cultura egipcia al retratar asesinatos con efectos especiales irrisorios, intercalar imágenes de transformaciones andróginas con facciones animales o exhibir expresiones verbales claramente humorísticas; en segundo lugar, la dicotomía entre la representatividad de una cultura evidente e inherentemente analógica y la presencia de la tecnología, a sabiendas de que las imágenes llegan a presentar a Cleopatra danzando entre luces de neón (véase Ilustración 3 del Anexo). Ambas disparidades deliberadas se podrían descifrar como un alarde de creatividad que, pese a su efervescente esencialismo (Matthes, 2016), debería haber sido conducido con un mayor grado de relativización, que permitiese conciliar un mayor rigor histórico para con la estética egipcia y la impronta humorística de las escenas de la cantante.

Su trasfondo es vinculable, incluso, con la forma en la que los sujetos culturales estadounidenses suponen una alegoría implícita e inconsciente de sus percepciones para con el ámbito artístico, y de las predisposiciones estéticas que más han impregnado desde sus no tan remotos orígenes su proyecto de país (Said, 2008). La presencia de elementos arquitectónicos grecolatinos en edificaciones institucionales de los ámbitos jurídico o legal son ejemplificaciones más que ilustrativas de hasta qué punto su hegemonía de índole financiera y de recursos sobre el resto del globo contrasta con una oquedad

patrimonial que, en comparación con Europa, languidece. La fijación estadounidense para con los símbolos artísticos europeos evidencia una fijación estética que en numerosas ocasiones ha tendido, incluso, a adaptar movimientos o corrientes artísticas bajo criterios presumiblemente aleatorios. Dicha fijación no se reduce de manera exclusiva a Europa, cuyo paralelismo permite también remitirse a cómo repercutió sobre el pensamiento político estadounidense la fundación del liberalismo europeo y el ideario regeneracionista de la Revolución Francesa, sino que puede atribuírsele el mismo grado de trascendencia a cualquier civilización cuya temporalidad trascienda los marcos concebibles por la democracia estadounidense. En cierto modo, es sencillo comprender a qué atiende la fascinación que Katy Perry manifestó en el año 2014 hacia la cultura egipcia, como uno de los referentes culturales más relevantes del poder blando de la cultura popular de Estados Unidos del primer lustro de dicha década. La pieza crucial del engranaje, no obstante, radica en la legitimidad con la que dicha predisposición positiva nacida de una inspiración se articula. Indirectamente, dicha cantante esbozó un retrato injustificado de la civilización egipcia que pasaba por la insaciable necesidad estadounidense de patentar su hegemonía cultural y, para más inri, someter las proyecciones estéticas de otras civilizaciones para así posibilitar una amplificación de las suyas propias.

‘*Dark Horse*’ de Katy Perry ejemplifica el prestado de elementos civilizatorios para su modernización estética, e incurre en una dinámica de apropiación que interfiere con la voluntad de proyección cultural del aparato propagandístico diplomático de Egipto con respecto de su legado histórico, estético y ancestral.

· **Capítulo 2 – Gwen Stefani y ‘*Rich Girl*’: la fijación por las vanguardias japonesas**

Numerosas muestras visuales de la cultura popular han tendido a ensalzar el dinamismo de la capital japonesa, mediante la recurrencia a símbolos estéticos tales como los letreros de neón, o sus calles multitudinarias. Entre ellas, cabe señalar un vídeo musical editado en el año 2004 por la cantante estadounidense Gwen Stefani, para su sencillo ‘*Rich Girl*’. Gwen Stefani, que en numerosos episodios ha sido receptora de críticas por actos de apropiación cultural por parte de la comunidad latina o afroamericana a lo largo de sus décadas de trayectoria, ha sido cuestionada en especial debido a las ocasiones en la que ha puesto de manifiesto su fascinación por la cultura japonesa.

El clip de *'Rich Girl'* recrea una realidad paralela en la que la intérprete en cuestión es la capitana de un galeón, con indumentaria y escenografía propia de los corsarios del siglo XVIII. Los artífices de esta realidad son un grupo de niñas japonesas, quienes se recrean con muñecas de la factoría Bratz y un barco de juguete, el cual sumergen en una suerte de acuario (véase Ilustración 4 del Anexo). La aleatoriedad de sus decisiones es la que marca el rumbo de su tripulación, que en su desenlace naufraga como producto de la agitación de las niñas. Las susodichas, de igual modo, dan comienzo al vídeo con las palabras: “Si fuese una niña rica, tendría todo el dinero del mundo”. La presencia nipona se apodera de las imágenes en tanto que son personas de su país de origen quienes conducen su trama, al igual que las bailarinas que figuran tras la cantante en escenas en las que figuran botines (véase Ilustración 5 del Anexo). A priori, *'Rich Girl'* podría tomarse como ejemplificación de aproximación intercultural entre la ostentación de la industria del vídeo musical estadounidense y la estética japonesa, si bien una de las estrofas adscritas a su letra ponen de manifiesto la importancia de la intencionalidad a la hora de tomar elementos prestados de contextos culturales diversos:

“I'd get me four Harajuku girls to

Inspire me and they'd come to my rescue

I'd dress them wicked, I'd give them names”

Las *'Harajuki girls'* que, además, eran el grupo de bailarinas que acompañaban a la cantante en sus apariciones públicas y en sus actuaciones en directo, son jóvenes de origen japonés que están imbuidas por el vanguardismo estético que caracteriza a dicho barrio. En el plano textual, el verbo *'get'* posee unas connotaciones de cosificación, una acepción de posesión que permite que las mujeres se perciban como bienes de consumo para el servicio creativo de Stefani. “Conseguiría cuatro chicas de Harajuku para que me inspirasen, y ellas vendrían a mi rescate” apela a un estado de sequía imaginativa, o a una ausencia de efluvio creativo, el cual se asume finito, tan pronto como disponga de tales mujeres para poder tener elementos de los cuales inspirarse. En este caso, la estrofa en cuestión enarbola la viabilidad estética de dicha comunidad para servir de inspiración, lo cual deriva en su posterior instrumentalización.

Esta cuestión se ve reforzada por la concepción que la sociedad estadounidense ostenta de Japón, la guarda especial relación con su historia reciente. Los bombardeos atómicos de Hiroshima y Nagasaki entrañaron todo un punto de inflexión frente a la cultura política

japonesa, tanto en la esfera doméstica como en el ámbito público, dinamitaron las propensiones imperialistas que habían acompañado al archipiélago nipón a lo largo de siglos y, además, derivaron en la subordinación geoestratégica que hoy Japón experimenta con respecto de las voluntades de Estados Unidos. Pese a ello, una mayoría tangible de la población del territorio en cuestión se caracteriza por albergar una posición favorable con respecto de la configuración nacional y política de Estados Unidos.

A esta fenomenología cabe añadir la cuestión del Japón como una de las potencias con un posicionamiento más favorecedor en tanto que la proyección de su identidad nacional a través de los productos culturales (Chang, 2006). Tokio prevalece como una de las metrópolis con mayor oferta cultural y dinamismo urbano más relevantes del globo y, entre sus múltiples referencias de índole visual que se anclan al imaginario colectivo, cabe señalar el barrio de Harajuku, concebido ante los ojos del resto como el barrio de la moda juvenil por excelencia de la ciudad.

Hasta cierto punto, Stefani acaba reduciendo su presencia y su existencia a la mera servidumbre artística, y dispone de tal comunidad hasta el punto de la instrumentalización. En el verso posterior, de hecho, acaba incurriendo en una retórica de despersonalización, ya que llega a insinuar que sería ella quien escogería su vestimenta, e incluso que se encargaría de denominarlas. Por consecuencia, la estrofa no hace únicamente hincapié en la presencia del barrio de Harajuku como un elemento vehicular para el desarrollo creativo, sino que llega a interactuar con la corporalidad y con la prestación al anonimato de las individuos en cuestión. Asumir la capacidad de decisión sobre la indumentaria de alguien que permanece en el anonimato, y sobre cuya denominación se posee potestad, equivale a un cierto grado de deshumanización que, en esencia, añade capas morales a la decisión artística aparentemente inofensiva que lleva a cabo la cantante.

'Rich Girl' responde a una instrumentalización deliberada de elementos estéticos adscritos a otras culturas en pos de un pretexto individualizado de satisfacción personal o autorrealización, el cual adquiere matices transnacionales debido a la pujanza de los productos de la industria musical estadounidense en Occidente.

· **Capítulo 3: Major Lazer, Diplo, MØ y ‘Lean On’: la injerencia sobre culturas externas**

La hindú es una de las culturas cuya simbología ha proliferado exponencialmente desde los comienzos de la globalización, y que ha logrado transgredir todo límite fronterizo incluso pese a la carga religiosa y espiritual de dichos emblemas. Al igual que la atribución de un carácter romántico a las grafías chinas o japonesas, que fomentaron la presencia en Occidente de puestos ambulantes de tatuajes, o la presencia de elementos tales como el Árbol de la Vida, de origen turco, los mandalas –como formas representativas del hinduismo y el budismo– copan a día de hoy los hogares de cientos de miles de personas tanto en Europa como en América, ya sea en forma de artículos de decoración del hogar, o incluso de cuadernos para colorear de índole terapéutica. La fijación cultural hacia el hinduismo, como religión mayoritaria de la India, también repercute sobre la percepción externa gestada en torno a dicho país, cuyo carácter referencial en el plano cultural parece haber quedado reducido en numerosas ocasiones a la estereotipia de Bollywood.

En torno al ecuador de la década de los años 2010, hubo dos particulares manifestaciones visuales que aproximaban referentes mediáticos occidentales al ideario estético indio. Uno de ellos, en particular, servía de eje promocional para la canción más exitosa a nivel mundial del 2015, ‘Lean On’, de la autoría de una agrupación de música electrónica estadounidense (Major Lazer), un productor francés (DJ Snake) y una vocalista danesa (MØ).

El vídeo musical de ‘Lean On’, entre otras localizaciones, fue rodado en la región india de Maharashtra. En él, se rinde culto a la danza bollywoodiense, si bien la vocalista que forma parte de la pista interpreta tales coreografías con cierto grado de espontaneidad, lo cual marca una distinción de esta con respecto al cuerpo de bailarinas indias que figuran en las secuencias. De hecho, también presenta una indumentaria alternativa con respecto de la de danzarinas que la acompañan.

Conforme transcurrieron los años, los artistas implicados en la colaboración en cuestión han expresado diferentes posiciones al respecto de las acusaciones de apropiación cultural que se desencadenaron a raíz de la gran repercusión del vídeo, que excedió tres billones de visualizaciones en la plataforma Youtube. Por un lado, el artista Diplo –integrante de Major Lazer, uno de los grupos figurantes en ‘Lean On’– afirmó con contundencia que le

eran indiferentes las críticas e, incluso, reconocía que sus orígenes estadounidenses limitaban su espectro de géneros abarcable, por lo que tomar inspiración de sonidos de otras culturas devenía necesario; por otro, la intérprete MØ, pese a saberse grata debido a la acogida comercial tan plausible de aquel éxito radiofónico, no ha escatimado en su retractación con respecto a la intencionalidad de apropiación del vídeo. Años atrás, emitió unas declaraciones en las que exhibía una percepción retrospectiva más bien crítica hacia sus escenas e, incluso, llegó a enfatizar la importancia del diálogo intercultural como mecanismo preventivo para la evasión de dinámicas que vulnerasen sensibilidades culturales.

Numerosas secuencias del *clip* no se caracterizan por una integración o por una inmersión genuina de los artistas implicados en la ambientación cultural que están retratando: la cantante es la única de las mujeres de la estancia con un trono que llega a aposentarse sobre él, y solo en algunas imágenes llega a incorporarse como una igual al cuerpo de bailarinas (véase Ilustración 6 del Anexo). Esta noción de distanciamiento entre los intérpretes caucásicos y las bailarinas indias se explicita mediante los códigos visuales del vídeo, que casualmente siempre terminan por relegar a las susodichas a un segundo plano, de forma que son percibidas como el espectador como un componente escenográfico más.

Cumplen una función decorativa, de ambientación, para dinamizar la experiencia inmersiva que supone para los intérpretes el sumergirse en algunas de las expresiones estéticas más reconocibles de la cultura hindú y del legado audiovisual de Bollywood (Matusitz & Payano, 2012). La evidencia más palpable de ello son los planos en la piscina termal (véase Ilustración 7 del Anexo), repleta de pétalos rosas, que muestra una secuencia de baño protagonizada tanto por MØ como por Diplo, mientras las bailarinas indias prosiguen ejecutando sus coreografías ocupando todas las inmediaciones de la piscina. La cámara se focaliza sobre el receptáculo de agua e, incluso, algunas de las danzarinas son recortadas por el ángulo cameral escogido para la escena. Esta secuencia refuerza el posicionamiento de las mismas como una suerte de *atrezzo*, que no llega a ser partícipe y protagonista de la narrativa protagónica de las escenas, sino del que se dispone como un refuerzo estético para explicitar ante los espectadores un deseo explícito de hacerlos partícipe de una breve pero hipotéticamente genuina inmersión en la cultura india.

· Capítulo 4 – Coldplay, Beyoncé y ‘*Hymn For The Weekend*’: el fetichismo por las culturas ajenas a la propia y la perpetuación del exotismo

La presencia de la cultura india en la cultura popular permite trasladar esta ejemplificación a otra manifestación, considerablemente próxima a escala temporal a ‘*Lean On*’. En el año 2016, la banda británica de rock Coldplay se alistó con Beyoncé, cantante estadounidense, para una colaboración denominada ‘*Hymn For The Weekend*’, con un vídeo musical para cuyo rodaje fueron escogidas las ciudades indias de Mumbai y Koltata, entre otras. Este se articula en torno al Holi, una celebración hindú cuyo festejo se extiende por la India y Nepal, y que tiene por objeto la celebración de la llegada de primavera. El ritual consiste en arrojar al aire polvos de diferentes tonalidades, así como agua tintada, como forma de representación de los florecimientos que están por llegar. Este festival es transformado en el eje visual del vídeo musical en cuestión, que encuentra en dicha celebración y en el rostro de los niños que son partícipes de él, así como en las comunidades indias representadas un retrato de la nación en cuestión de corte optimista, y caleidoscópico.

Son dos los elementos que permiten tipificar a este *clip* como un acto de apropiación cultural: en primer lugar, la aproximación cultural que se realiza con respecto de los escenarios escogidos como localización. El recorrido que los integrantes de la banda Coldplay efectúan por las calles del vídeo realizan una exposición cuasiturística de las ciudades en cuestión, dado que deambulan por estas con el objeto de explicitar todavía más la esencia eufórica y dinámica de la canción representada. Chris Martin, su vocalista, llega incluso a formar parte de manera completamente orgánica de sus actos: de una manera similar en la que MØ desempeñaba un papel protagónico en los escenarios indios designados, sus integrantes no poseen un rol de mera integración que permite exhibir hasta qué punto se muestran deseosos de tomar partida del festival Holi, sino que ostentan posiciones céntricas.

Al margen de que ocupar esta asignación en la colocación sea una práctica más que habitual en los vídeos musicales para con sus respectivos intérpretes, en este contexto conviene detenerse a analizar las dinámicas de reproducción de ideario que este acto conlleva. Para empezar, vuelve a reproducirse la dicotomía de la instrumentalización de la población de un determinado país al servicio de un reclamo estético que tiene por objeto incrementar ante los espectadores la noción de experiencia de inmersión que permita

realzar la autenticidad de la localización escogida, y la presencia de individuos que a todas luces son ‘forasteros’ frente a una determinada cultura (Sund, 2019).

Simultáneamente, cuando se posee una plataforma tan pronunciada (las visualizaciones del vídeo exceden el billón, mismamente), recae sobre los hombros de quienes la ostentan el peso moral de someter a cuestionamiento las implicaciones morales de las manifestaciones artísticas que van a ser ofertadas de cara al público: como es evidente, no puede achacársele ni a Coldplay ni a Beyoncé la carga de responsabilidad de toda carga peyorativa adherida a las representaciones de India en la cultura de popular, pero sí es conveniente tomar en consideración el elemento de la contextualización para comprender hasta qué punto resulta vertiginoso que una banda de origen británico esboce un retrato del positivismo de un territorio sobre el que, otrora, poseía jurisdicción debido a su pasado colonial. Los códigos geopolíticos, más allá de sus formulaciones por parte de las cúpulas decisivas de la realidad internacional, también conforman percepciones ancladas al imaginario colectivo a través de las proyecciones artísticas de la cultura popular (Lewis, 1997).

¿Cuántas otras oportunidades habrán tenido varias de los cientos de millones de personas que hayan observado las secuencias del vídeo musical de establecer una toma de contacto con la cultura india, más allá del visionado del *clip*? Ante la más que plausible posibilidad de que la respuesta a tal cuestionamiento sea nula, no resulta inverosímil que abunde un mayor espíritu crítico y de integración pluralista entre la inmensidad de la plantilla que habrá integrado el proceso de realización del vídeo musical: departamento de marketing, equipo financiero, asistentes de proyecto, ayudantes de fotografía, cargos discográficos que hayan agenciado las negociaciones para la realización del vídeo en las localizaciones presentes, etcétera. Al igual que la estereotipia de las regiones que componen Oriente Medio ensalzan un conglomerado desértico cuyo único medio de transporte posible es la domesticación de camellos, las visiones apriorísticas con respecto de India como una nación cuya construcción queda reducida al atractivo de su patrimonio arquitectónico, los mercados de especias de sus calles y a la presencia del color en sus diferentes rituales ceremoniales es igualmente problemática.

Sin embargo, el aspecto que más permite su tipificación como un acto de apropiación cultural guarda relación con las intervenciones de Beyoncé (véase Ilustración 8 del Anexo). Su indumentaria, que emula la vestimenta de Bollywood (véase Ilustración 9 del Anexo), hace del cameo de la intérprete estadounidense en cuestión una emulación de la

industria cinematográfica india, que se ve complementada por las pintadas de henna que presentan sus manos. Beyoncé, así, incide—deliberadamente o no- en uno de los eslóganes más relevantes en la lucha contra la apropiación cultural “Mi cultura no es tu disfraz”, pero esta incidencia cobra todavía más relevancia si se atiende al perfil racial de Beyoncé, lo cual suscita toda una suerte de reflexiones al respecto de cómo la experiencia de la diversidad étnica repercute sobre la potestad para hacer uso de unos determinados símbolos u otros: por un lado, hay quienes reducen la carga moral sobre el acto de apropiación, como producto de la posición de subversión estructural en la que se posiciona un individuo que no es caucásico en las dicotomías de discriminación; por otro, precisamente por la relevancia que tiene para la experiencia racial a la hora de configurar el ideario político y la conciencia individual del sujeto, numerosas críticas apelan a lo incomprensible de que incurriese en una práctica de apropiación cultural dada su condición racial, puesto que se asumiría a priori un componente de empatía intercultural propio de la socialización como persona racializada (Pham, 2017).

La implicación en festividades culturales que son ajenas a las de las experiencias vitales y de los procederes territoriales de quienes las enarbolan forman parte de un deseo lícito y legítimo ante el cual múltiples comunidades expresan gratitud, y son aceptadas de buen grado; es precisamente su difusión y su instrumentalización las que lo dificultan, dado que terminan desprovveyendo a tales simbologías de la primordial relevancia y de la presencia que le confieren sus artífices y partícipes. En India, Holi es una tradición indisociable de la llegada de la primavera, una expresión de la esperanza que contribuye a reafirmar la identidad regional y nacional en un Estado en el que centenares de millones de personas enfrentan diariamente una situación de pobreza extrema (véase Ilustración 10 del Anexo).

Al ponerse al servicio de las dinámicas liberalizadoras y de las estrategias de mercadotecnia (los vídeos musicales, en esencia, cumplen con una función de inserción publicitaria al respecto de los álbumes o de las producciones discográficas a los que les confieren una dimensión visual), estas formas de simbología son sometidas a su atractivo mercantil, y se sumergen en las dinámicas del capital cultural; pero, en la casuística de India, más allá de la disputa ideológica con respecto de la legitimidad de la exportación de la simbología cultural en pos de la globalización y de sus transacciones culturales monetizadas, cabe añadir el ineludible refuerzo de la estereotipia (Sund, 2019).

Coldplay y Beyoncé, en *'Hymn For The Weekend'*, reproducen un imaginario que perpetúa las concepciones más arraigadas y más estereotípicas en Occidente con respecto de la India: por un lado, la concepción de la nación en cuestión como un 'país de colores', que bebe de sus costumbres más arraigadas y de sus festividades populares, noción que termina por reducir su visibilidad en tanto y cuanto que esta posee un valor estético que resulte atractivo para los medios de comunicación de masas; por otro, la estereotipia de Bollywood, y sus referentes de feminidad, que optan por reforzar la reducción del patrimonio artístico y el bagaje intelectual hindú a su industria cinematográfica.

· **Capítulo 5 – Black Eyed Peas y *'Pump It'*: negritud, cinestesia y la importancia de la legitimación**

Por definición, los individuos étnicamente mixtos se categorizan como tal como producto de sus orígenes raciales diversificados. No obstante, en numerosas ocasiones, la experiencia multirracial se enfrenta a la problemática de la disparidad étnica con respecto de sus orígenes, de manera que los rasgos prototípicamente similares a la blanquitud que puedan caracterizar a personas mixtas terminan por desembocar en una suerte de dicotomía de la lectura social que se hace de estas con respecto de sus experiencias internas.

Una ejemplificación ilustrativa de esta cuestión es el caso de Fergie Ferguson, artista estadounidense en cuyas raíces se integran familiares de origen irlandés y mexicano. La intérprete, que figuraba como la vocalista de Black Eyed Peas hasta llegado el año 2017, ha sido tildada de apropiadora cultural en numerosas ocasiones debido a su indumentaria, su aspecto físico e incluso su forma de ejecutar coreografías a la hora del directo.

El 23 de abril del año 2020, una influenciadora de contenidos en redes sociales, llamada Nikki Calloway, editó en la red social de Twitter una de las publicaciones más virales de divulgación musical de dicho mes. El alegato en cuestión respondía a un fragmento de una escena en la que Fergie danzaba en uno de sus vídeos musicales: dicho *clip*, lanzado en el año 2009, recibía por título *'Pump It'*, y se transformó en nuevo éxito para la agrupación The Black Eyed Peas. El comentario explicitado por Nikki Calloway hacía alusión al aluvión de críticas al que la cantante habría hecho frente si aquel *clip* hubiese visto la luz en el año 2020, en lugar de en 2009, con una referencia implícita a todo el incremento en la concienciación social con respecto del legado de la cultura

afroamericana (etnia a la cual pertenece la influenciadora) y hacia el auge del debate de la apropiación cultural.

El *clip* en cuestión, en su desenlace, mostraba imágenes de Fergie en una estación de aparcamiento de vehículos, inmersa en un círculo de hombres con los cuales interactúa. El aspecto más llamativo en términos interculturales de su aparición radica en su cabello, que porta unas trenzas africanas (véase Ilustración 11 e Ilustración 12 del Anexo). La utilización de peinados y tocados atribuidos a la comunidad afroamericana representa uno de los polos más visibles del debate de la apropiación cultural debido a que, en numerosas ocasiones, miembros visibles de dicha comunidad han manifestado expresamente su rechazo hacia la posibilidad de que personas étnicamente blancas hagan uso de ello, debido a la importancia que este elemento estético posee para su reafirmación, y cómo su pelo ha devenido con el transcurso de los siglos un símbolo político (Chaves & Bacharach, 2021). Ello, a priori, podría alentar un debate con respecto de las implicaciones morales que potencialmente serían achacables a esta caracterización. Los orígenes ancestrales de Fergie en realidad, no remiten en particular a la etnicidad afro, por lo que se acentúa la complejidad a la hora de tomar una postura determinista o descriptiva con respecto a la teorización.

Sin embargo, hay un elemento legitimador que sí que permite vislumbrar el carácter lícito del prestado de ciertos símbolos: la aprobación de un individuo perteneciente a la comunidad. Cabe señalar, por ejemplo, que la cantante ha mencionado en algunas ocasiones de su carrera cómo su crianza y su crecimiento tuvieron lugar en barrios cuya población era predominantemente negra y latina, por lo que las implicaciones culturales de su peinado transgreden la dicotomía identitaria entre la noción de pertenencia o no pertenencia a la comunidad afroamericana, y se remiten a códigos vitales de expresión estética de los que un individuo toma parte al ser absorbido por la propia comunidad; pero, más allá de ello, el elemento más ilustrativo de la prestación de símbolos es evidenciado por William James Adams (comúnmente denominado will.i.am), uno de los integrantes de la banda Black Eyed Peas.

De hecho, durante la estancia de Fergie en el grupo como vocalista, esta pertenecía a un cuarteto en el que figuraba como la única mujer no afroamericana y no nativa americana, al contrario que los tres integrantes. Ello conlleva que su expresión vinculable a la negritud no se atribuye a un trasfondo de intencionalidad meramente individualizado que tiene por objeto la toma deliberada de símbolos ajenos a la que hipotéticamente sería su

cultura dominante (en contraposición, cabe señalar, ha hecho declaraciones públicas en las que se posicionaba con respecto a la ausencia de una cultura hegemónica en su expresión cultural identitaria), sino que ha habido un acto de legitimación por parte de componentes de la comunidad cuyos símbolos son otorgados a un individuo ajeno a ellas.

El caso de Fergie permite construir una especie de puente hacia la apropiación y la apreciación cultural, puesto que se ubica en un espectro diluido entre el esencialismo de las afirmaciones categóricas de quienes la tildarían de apropiadora sin tomar en consideración la importancia contextual de su presencia en el vídeo musical de *'Pump It'* y, al mismo tiempo, reproduce la utilización de un símbolo cultural que nace desde el acuerdo, el diálogo y la expresión de a quienes representa.

· **Capítulo 6 – Rosalía y *'Malamente'*: el dilema de la autenticidad del flamenco y la carga de responsabilidad sobre los 'forasteros'**

Cuando parecía que el debate social más candente acerca de la apropiación cultural y las casuísticas derivadas de este únicamente quedarían relegadas al continente americano, a sabiendas de los planteamientos resultantes de la divulgación del hip hop (así como otros géneros emergidos de la cultura afroamericana de Estados Unidos) y su respectiva insatisfacción entre su comunidad gestante, el 2018 permitió la traslación de esta cuestión al contexto sociopolítico español. Dicha penetración teórica llegó de la mano de las producciones musicales de Rosalía Vila, la intérprete de origen barcelonés que se ha transformado en el referente musical más visible de la industria del entretenimiento español, a ojos del consumo de cultura internacional. Desde su surgimiento y su posterior incremento de popularidad, la figura de Rosalía ha hecho frente a numerosas críticas de índole cultural, entre las que cabe enfatizar la existencia de acusaciones de adoptar un acento impostado por parte de diferentes sectores latinoamericanos.

Sin embargo, aquel aspecto que más controversia ha generado con respecto de su figura y su proyección artística, y que desembocó en el estallido del debate sobre apropiación cultural en España, giró en torno a la integración del flamenco en su música. El 2 de noviembre del año 2018, Rosalía publicó *'El Mal Querer'*, su segundo álbum de estudio y también su trabajo de fin de grado, por el cual obtuvo matrícula de honor y con el que finalizó sus estudios de música en la Escuela Superior de Música de Cataluña. Dicha producción discográfica incorporaba diversos géneros, a destacar el pop o el *rhythm and*

blues, si bien emanaba de un núcleo flamenco que despertó toda una oleada de escepticismo entre diferentes sectores de la población española.

Mala Rodríguez, una célebre rapera originaria de la provincia de Cádiz, argumentó que “le parecía lógico que las gitanas se cabreasen con Rosalía”. De igual modo, diferentes figuras pertenecientes a la esfera más tradicionalista y conservadora del flamenco llegaron a expresar su animadversión hacia las composiciones de la cantante debido a sus actos de apropiación sobre la cultura gitana; incluso Rafael Buhigas, un historiador experto en estudios gitanos, llegó a afirmar que Rosalía había perpetuado una suerte de representación exógena de la comunidad gitana que, además de responder a una estereotipia forjada desde fuera de dicho pueblo, se legitimaba gracias al hecho de que la intérprete no hacía frente a la marginalización estructural a la que hace frente dicho colectivo.

En una lectura apriorística, la dimensión estética –por ejemplo– del vídeo musical de “*Malamente*”, el primer sencillo extraído del disco “*El Mal Querer*”, podría tomar prestados elementos y emblemas comúnmente atribuidos a la cultura popular gitana para su teatralización, como si Rosalía se proveyese de dichos símbolos para edificar una imagen artística en consonancia con su propuesta sonora (Maldonado, 2018).

Desde la universalización discursiva tan democrática que propician las redes sociales, destaca el testimonio de Noelia Cortés, una usuaria de etnia gitana, realizó una publicación en la plataforma de Twitter en la que desglosaba el producto de Rosalía como una forma de “anti-gitanismo”. Si bien cabría la posibilidad de asunción del prestado de dichos elementos para adoptar una nueva dimensión interpretativa al *clip* en cuestión, tales como la estética ‘tuneada’ presente en los camiones (véase Ilustración 14 del Anexo), o la vestimenta repleta de tonalidades (véase Ilustración 15 del Anexo), las críticas contrastan en su trasfondo con la contextualización conceptual tanto del vídeo como del entorno propio de Rosalía (Reyes, 2018).

Si bien suelen argumentarse que el prestado de dichos elementos es atribuible tanto a la cotidianidad andaluza como a la comunidad gitana, sus secuencias fueron grabadas en polígonos industriales pertenecientes al extrarradio del Baix Llobregat, una comarca barcelonesa que tiende a ser categorizada como ‘la novena provincia andaluza’, como producto del éxodo de ciudadanos del sur que se instalaron en dicha población catalana durante la segunda fase del franquismo. La presencia de indumentaria tal como el chándal

o el ‘tuneo’ (modificaciones estéticas del aspecto de todo tipo de vehículos), en efecto, no se reducen a Andalucía como Comunidad Autónoma, sino que corresponden al imaginario popular español de aquellas poblaciones asentadas en la periferia de los núcleos urbanos que se caracterizan por su habla peculiar y la impronta excéntrica de su indumentaria, popularmente categorizadas bajo la etiqueta de ‘poligoneros’ o ‘poligoneras’ (véase Ilustración 13 del Anexo).

Aún está por llegar una profundización estética, teórica y sociológica con respecto de cuáles son los elementos de la cultura poligonera, o cuáles son los elementos identitarios más comúnmente atribuibles a estos perfiles, a sabiendas de la gran popularidad de la que ha gozado el término tras ser acuñado; no obstante, la problemática estética y los juicios de moral por parte de la comunidad gitana se diluyen en el ámbito teórico al enfrentarse a la dificultad de que numerosos de los reclamos estéticos presentes en el vídeo de ‘*Malamente*’ no quedan reducidos a su reproducción entre la comunidad gitana de Andalucía, sino que se ven patentados y reproducidos como parte de un imaginario popular palpable a lo largo de la sociedad española, al igual que sus productos culturales (véase Ilustración 16 del Anexo).

El segundo gran aluvión de críticas al que la artista hace frente radica en la cuestión de la autenticidad e, incluso, en el grado de potestad que ciertos sectores atribuyen a Rosalía para la integración –o la hipotética negativa con la que debería conducirse en este ámbito– de influencias flamencas en sus producciones. En una ocasión, la artista refutó tales acusaciones mediante las siguientes declaraciones: “El flamenco es mi gran pasión, y la música que he estudiado durante tantos años, y que voy a seguir estudiando, y es imposible que eso lo abandone, o que deje de estar ahí porque, al final, es mi gran fuente de inspiración”.

El hecho de someter a cuestionamiento la presencia de patrones melódicos o rítmicos propios del flamenco, así como entonaciones o matices interpretativos propios de su cante (el célebre ‘quejío’, entre tantos otros) por parte de intérpretes ajenos a la comunidad gitana entraña un hermetismo discursivo que entronca con dos aspectos de primordial relevancia, a la hora de sortear dicha amalgama de influencias al reduccionismo esencialista de ciertas acusaciones de apropiación cultural: por un lado, desprovee la noción divulgativa intrínseca a toda manifestación artística, que en el caso de la expresión musical entronca con su transmisión, en tanto y cuanto que esta es reproducible, como acontece con la ovación y el entusiasmo con el que los asistentes a las orquestas sinfónicas

japoneses reciben audiciones y obras pertenecientes a piezas paradigmáticas del clasicismo alemán, o del barroco austriaco; por otro, incurre en la exención de toda consideración contextual para con el análisis de la propuesta estética de un determinado artista.

Ello, puesto de manifiesto en las declaraciones previamente señaladas de la cantante, permite acentuar la profunda fijación de Rosalía para con el flamenco, y el genuino vínculo que ha entablado con respecto de su inclusión en su respectiva propuesta artística. El mero hecho de que Chiqui de la Línea, el maestro por excelencia de los cantaores de origen español, únicamente asumiese la carga docente de un alumno por año, y que una de sus pupilas fuese precisamente Rosalía, da cuenta de hasta qué punto su implicación frente al género emana desde el anhelo de profundización teórica e interpretativa (como también respalda su trayectoria académica frente al género) y, en definitiva, presenta como falaz cualquier intento de desprestigio en base a sus presuntos trasfondos burlescos, o en relación a su hipotética aproximación al género como una cuestión cuasiexótica.

Rosalía y la controversia generada respecto de sus producciones y su imagen artística suponen pruebas fehacientes de la relevancia de la contextualización y el entendimiento de los marcos circunstanciales de las propuestas estéticas, en tanto y cuanto que su tipificación equívoca como actos de apropiación cultural.

· Capítulo 7 – Madonna y ‘World of Madame X’: la representatividad y la visibilidad ante manifestaciones excluidas de la cultura popular de masas

Madonna es uno de los referentes de la cultura popular de masas que más han integrado el multiculturalismo como parte de su identidad artística, así como de sus directos. Una prueba fehaciente de ello es la diversidad étnica presente en el cuerpo de bailarines que integran sus giras, así como la realización de coreografías o la presentación de escenografías que son ajenas a su Míchigan natal. Estos afanes de globalismo le han valido en no escasas ocasiones críticas por apropiación cultural, debido a su portaje de símbolos propios de otras culturas, entre las que se encuentran una aparición en una ceremonia de premios con unos cuernos de plata propios de la indumentaria bereber (véase Ilustración 17 del Anexo), o fotografías con un burka negro.

En el año 2019, no obstante, la cantante estadounidense editó su decimocuarto álbum de estudio, titulado '*Madame X*', el cual incorporaba sonoridades de regiones del mundo que abarcaban desde Medellín, Cabo Verde y Marruecos, hasta Lisboa. Las influencias caboverdianas son especialmente tangibles en su corte '*Batuka*', en el que visibiliza la causa política de las batukadeiras, una orquesta femenina que se conserva instrumentos y cánticos que entrañaban su único medio de expresión artística bajo el dominio colonial portugués. Esta canción destaca porque dichas cantantes no poseen un rol colaborativo, sino que devienen protagónicas para su pista vocal, aspecto que puede ser concebido como un intento por parte de la cantante estadounidense de visibilidad, y que permite vislumbrar un trasfondo de concesión de plataforma que, mismamente, eleva la voz de un colectivo que se sabe preso de la concepción de subalternidad (Spivak, 2009).

Con respecto de esta noción, Madonna publicó un vídeo explicativo en el que desglosaba la presencia de diferentes corrientes sonoras internacionales en su disco, mediante un breve documental titulado '*World of Madame X*', en el cual formulaba las siguientes declaraciones como componente explicativo para una de sus composiciones, titulada '*Extreme Occident*' (véase Ilustración 18 del Anexo):

“It’s really about my travels around the world, my search for my own identity: I come from the Mid West but I traveled to the Far East. Everywhere I go, I’m inspired not only by people but by the culture and music. Art belongs to everyone. It’s not a question of appropriating what other people do and taking it as your own. For me, it’s an homage to all the music I listen to, and giving a platform and a voice to all of this incredible music that the rest of the world does not really have the privilege to hear and listen to”.

Estas palabras hacen hincapié en la relevancia de la contextualización a la hora de someter a juicio moral cualquier manifestación estética y, en especial, abordan una cuestión de suma relevancia para la apreciación cultural: si bien numerosos dilemas que conciernen a la apropiación cultural están abordados por comunidades cuyas proclamas estéticas han penetrado irrevocablemente el imaginario colectivo (en tanto que las diferentes corrientes discursivas para con la aceptación o el rechazo expreso hacia tal penetración *mainstream*), cabe enfatizar la problemática de todas aquellas corrientes artísticas adscritas a colectivos vulnerados e infrarrepresentados cuya mera existencia no es del conocimiento de la generalidad (Kozol, 2005).

A sabiendas de que tales vertientes sonoras, visuales, textiles, estéticas o plásticas se hallan vinculadas comúnmente a la conciencia política colectiva de determinados pueblos, o regiones, y de que su presencia en medios de comunicación y en las agendas para la formulación de política depende inexorablemente de su divulgación artística, la cesión de un altavoz simbólico por parte de referentes culturales con arraigo entre el imaginario colectivo posibilita un sinnúmero de posibilidades que serían entorpecidos ante la posición dubitativa de la apropiación cultural; en especial ante la premisa de que subyace ante tales actos una intencionalidad de apreciación inherente.

10. Conclusiones

Al inicio de este trabajo de investigación, se estableció el objetivo de franquear la dicotomía entre las nociones de apropiación y apreciación cultural, fundamentado tanto por la creciente importancia que dicha cuestión ha experimentado como producto de su mediatización en ámbitos tales como el periodístico o las redes sociales y de su posterior debate, como a raíz de la ausencia de escritos académicos sustentados en la consecución de tal diferenciación. Este aspecto es explicitado en el apartado del estado de la cuestión, en el que se atiende a la cobertura teórica de tales concepciones y a su extrapolación frente a la industria del vídeo musical.

Para la consecución de la fragmentación mencionada en el anterior párrafo, se ha procedido a realizar un análisis textual, icónico y simbólico de una serie de vídeos musicales con un gran nivel de visibilidad, y con el suficiente alcance como para considerarse relevantes dentro del espectro de la cultura popular de masas de los últimos años, dentro del plano visual y de su transmisión tanto televisiva como digital. Esta investigación ha sido conducida acorde al método inductivo, debido a que se ha atendido a la carga teórica, filosófica y estética de tales *videoclips*, los cuales han hecho las veces de ejemplificaciones para los postulados exployados en el marco teórico. El corpus consiste en un total de siete vídeos musicales que han sido categorizados como actos de apropiación o apreciación cultural atendiendo a teorías adscritas a los estudios poscoloniales, escuelas críticas pertenecientes a los estudios artísticos, y a elementos inherentes a la investigación que han permitido eslabonarlos con las cuestiones establecidas como definitorias dentro de la metodología.

La muestra de siete vídeos musicales, habiendo sido estos sometidos a análisis, permite discernir entre cuatro actos de apropiación cultural y tres muestras de apreciación cultural: ‘*Dark Horse*’, ‘*Rich Girl*’, ‘*Lean On*’ y ‘*Hymn For The Weekend*’, dentro de la primera tipología; ‘*Pump It*’, ‘*Malamente*’ y ‘*World of Madame X*’, como pertenecientes a la segunda. Los aspectos que han posibilitado tal desglose entroncan directamente con las preguntas de análisis, y posibilitan conferirles respuesta.

Se ha evidenciado que existen suficientes criterios como para discernir entre actos de apropiación y apreciación cultural: en primer lugar, las configuraciones estéticas de los elementos pertenecientes a otras culturas retratadas —en tanto que lo fidedignas que estas

son y su grado de adaptabilidad a la forma de representación que dichas culturas designan como deseables—; en segundo lugar, la percepción que subyace a una determinada expresión artística y su artífice con respecto a la maleabilidad de tal cultura y su forma de instrumentalizarla frente a dicha percepción; en tercer lugar, la funcionalidad y el retrato de los elementos de la cultura ajena y qué posición ostentan estos de cara a sus artífices; en cuarto lugar, el sometimiento de elementos culturales externos a un reduccionismo estético que los desprovee de su significación, y que incurre en el fetiche estético por aquello que es designado como exótico. Contrariamente, en quinto lugar, se establece que la legitimación de la cultura dominante y las circunstancias en las cuales se hace uso de elementos pertenecientes a otras culturas incurre en un acto de apreciación; de igual forma que, en sexto lugar, la contextualización del artista frente a su obra y su intencionalidad entrañan un aspecto lo suficientemente significativo como para conferir el beneficio de la duda apriorístico a una manifestación cultural concreta; por último, en séptimo lugar, la intencionalidad de otorgar visibilidad a manifestaciones culturales infrarrepresentadas como valor prevalente para designar un acto como representativo de la apreciación cultural.

Cabe señalar que las cuestiones planteadas en la metodología hallan categóricamente una respuesta afirmativa, albergada a lo largo del desarrollo del análisis. La elección del corpus de vídeos musicales sobre el que se ha edificado el presente trabajo de fin de grado atiende a la presencia mediática de sus artistas escogidos, y sus visualizaciones en el portal de contenidos digitales denominado *Youtube* dan cuenta de la amplitud de su influencia; al igual que algunos de los postulados de corte geopolítico y filosófico, que señalan la estereotipia como un pilar para las concepciones que Occidente alberga con respecto del resto de regiones. Es precisamente dicho grado de visibilidad el que sirve de sustento a la importancia de subrayar el potencial valor de tales canales de comunicación para visibilizar el legado cultural de aquellos pueblos cuyas manifestaciones artísticas se diluyan a la hora de ser transferidas a la comunidad internacional.

Para concluir el presente trabajo de fin de grado, se establece que incurrir en un análisis más preciso entre las prácticas de apropiación y apreciación cultural es tan conveniente como materialmente realizable: en primer lugar, independientemente del posicionamiento ideológico que se adopte con respecto de la apropiación cultural (debido su recalcitrante carga esencialista y las dificultades que ello entraña a la hora de decretar postulados materialistas frente a su cuerpo conceptual y teórico), dicho debate ha permeado la esfera

social con la suficiente incidencia a lo largo de los últimos años como para derivar en la necesidad de una casuística que posibilite su desglose teórico, con la finalidad de no zaherir sensibilidades, máxime en un contexto en el que el diálogo intercultural y la interacción interregional devienen cotidianas como producto de la globalización y la omnipresencia tecnológica; en segundo lugar, como ha puesto de manifiesto la conducción de la investigación aquí presente, cabe la posibilidad de establecer elementos determinantes para su distinción.

De cara a futuras investigaciones, se insta a ahondar con mayor profundidad sobre cuáles son los límites éticos y estéticos que repercuten sobre las nociones de contextualización, intencionalidad y representatividad que toman partida en el debate de la apropiación y la apreciación cultural.

11. Bibliografía

- Bakry, O. (2014). *Katy Perry Vs Cultural Appropriation: As Egyptians, We Need To Start Calling Her Out!* Obtenido de El-Shai: <https://www.el-shai.com/katy-perry-vs-cultural-appropriation-as-egyptians/>
- Brun-Ricalens, F. L. (2019). *Transculturation Versus Acculturation: A Clarification*. Singapur.
- Caballero, A. L. (2019). ¿Tiene dueño la cultura? La apropiación cultural como problema ético-estético. Zaragoza, España: Universidad de Zaragoza.
- Cattien, J., & Stopford, R. J. (2022). *The appropriating subject: Cultural appreciation, property and entitlement*. California : SAGE.
- Chang, M. (2006). Undergraduate Humanities Forum. *Made in the USA: Rewriting Images of the Asian Fetish*. Pensilvania, Estados Unidos: Universidad de Pensilvania.
- Chaves, A. M., & Bacharach, S. (2021). Hair Oppression and Appropriation. *The British Journal of Aesthetics*, 335-352.
- Clark, M. D. (2020). DRAG THEM: A brief etymology of so-called “cancel culture”. *Communication and the Public*.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio.
- Kozol, W. (2005). Review: Marginalized Bodies and the Politics of Visibility. *American Quarterly*, 237-247.
- Lewis, M. W. (1997). *The Myth of Continents: A Critique of Metageography*. California : University of California Press.
- Maldonado, L. G. (31 de Mayo de 2018). Los gitanos atacan a Rosalía: "Usa nuestros símbolos como pestañas postizas". *El Español*.
- Matthes, E. H. (2016). Cultural Appropriation Without Cultural Essentialism? *Social Theory and Practice*, 343-366.

- Matusitz, J., & Payano, P. (20 de Agosto de 2012). *Globalisation Of Popular Culture: From Hollywood To Bollywood*. California, Estados Unidos: SAGE.
- Merry, S. E. (1998). Law, Culture, and Cultural Appropriation. *Yale Journal of Law & the Humanities*, 575-602.
- Monroy, M. S. (2018). *An Analysis of Cultural Appropriation in Fashion and Popular Media*. Waco, Texas, Estados Unidos.
- Pham, M.-H. T. (2017). Racial Plagiarism and Fashion. *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking*, 67-80.
- Reyes, A. G. (27 de Noviembre de 2018). ¿Por qué la cantante Rosalía no es flamenca? *ABCdesevilla*.
- Rogers, R. A. (2016). From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation. *Communication Theory*, 474-500.
- Said, E. (2008). *Orientalismo*. Barcelona: DEBOLSILLO.
- Sinclair, M. N. (2018). Decolonizing ELA: Confronting Privilege and Oppression in Textual Spaces. *English Journal*, 89-94.
- Spivak, G. (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?*. Barcelona: Macba.
- Suh, Y., Hur, J., & Davies, G. (2016). *Cultural appropriation and the country of origin effect*. Ámsterdam: Elsevier.
- Sund, J. (2019). *Exotic: a fetish for the foreign*. Phaidon.
- Vasalou, A., Khaled, R., Gooch, D., & Benton, L. (19 de Octubre de 2014). *Problematizing Cultural Appropriation*. Toronto, Canadá.
- Young, J. O. (2008). *Cultural Appropriation and the Arts*. Nueva Jersey: Blackwell Publishing.
- Young, J. O., & Brunk, C. G. (2012). *The Ethics of Cultural Appropriation*. Nueva Jersey: Wiley-Blackwell.
- Katy Perry. (2014). *Dark Horse (Official) ft. Juicy J* [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=0KSOMA3QBU0>

Gwen Stefani. (2004). *Rich Girl (Official Music Video) ft. Eve* [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=9rINpWYQunY>

Major Lazer, DJ Snake (2015). *Lean On (feat. MØ) (Official Music Video)* [Archivo de vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=YqeW9_5Kuri

Coldplay (2016). *Hymn For The Weekend (Official Video)* [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=YykjpeuMNEk>

The Black Eyed Peas (2006). *Pump It (Official Music Video)* [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZaI2IIHwmgQ>

Rosalía (2018). *MALAMENTE (Cap. 1: Augurio)* [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Rht7rBHUXW8>

Madonna (2019). *World of Madame X* [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=MbYbtrkCSvI>

12. Anexo

Con el propósito de facilitar la lectura de este trabajo de fin de grado, esta sección incorpora un anexo consistente en fotogramas pertenecientes a los vídeos musicales abarcados en el análisis.



Ilustración 1: Dark Horse. “Egipto reformulado” [01:00]



Ilustración 2: Dark Horse. “Modernización de Cleopatra” [02:47]



Ilustración 3: Dark Horse. “Reinterpretación de Cleopatra” [03:01]



Ilustración 4: Rich Girl, “Niñas” [00:08]



Ilustración 5: Rich Girl, “Chicas de Harajuku” [02:09]



Ilustración 6: Lean On, “Trono” [00:56]



Ilustración 7: Lean On, “Piscina termal” [01:24]



Ilustración 8: Hymn For The Weekend, “Terma” [01:34]



Ilustración 9: Hymn For The Weekend, “Bollywood” [02:26]



Ilustración 10: Hymn For The Weekend, "Festival Holi" [03:01]



Ilustración 11: Pump It, "Trenzas" [03:05]



Ilustración 12: Pump It, "Cinestesia" [03:09]



Ilustración 13: Malamente, “Extrarradio” [00:26]



Ilustración 14: Malamente, “Camión” [00:34]



Ilustración 15: Malamente, “Excentricidad” [01:13]



Ilustración 16: Malamente, “Nazareno” [01:46]



Ilustración 17: World of Madame X, “Extremo Occidente” [20:45]



Ilustración 18: World of Madame X, “Apreciación” [21:03]