

CUATRO MINUTOS PARA SALVAR EL BUBBLEGUM POP: Liturgia del Chicle y Diez Mandamientos del Goce Po(p) político

Four minutes to save bubblegum pop: Liturgy of Bubblegum and Ten Commandments of Political Pop Enjoyment

✍ **Juan Urzúa-Pineda**
Universidad del Bío Bío (UBB)
Concepción, Chile
Email: juanseba@gmail.com
0000-0002-6893-7428


Recibido: 27 de septiembre de 2025

Aceptado: 12 de diciembre de 2025

Publicado: 30 de diciembre de 2025

Artículo científico.

Cómo citar: Urzúa-Pineda, J. (2025). Cuatro minutos para salvar el bubblegum pop: Liturgia del Chicle y Diez Mandamientos del Goce Po(p) político. *Palimpsesto*, 15(27), 162-178. <https://doi.org/10.35588/nwtdrp43>



RESUMEN

Este artículo reconceptualiza el bubblegum pop como dispositivo epistemológico y político, y propone dos marcos —“misa profana” y “mandamientos del bubblegum pop”— para analizar cómo la superficialidad, el exceso y la repetición operan como tecnologías de desidentificación y reensamblaje subjetivo. Desde un enfoque interdisciplinar que articula teoría queer y feminista, estudios del afecto, estética camp y performance studies, se ofrece un ensayo teórico con análisis textual-discursivo y visual de hitos mediáticos de figuras del canon pop contemporáneo: Madonna, Cyndi Lauper, Cher, Spice Girls, Britney Spears, Christina Aguilera, Kylie Minogue, Lady Gaga, Miley Cyrus y Ariana Grande. El corpus se justifica por su circulación transnacional, densidad performativa y centralidad en la cultura de plataformas. El dispositivo “misa profana” lee la liturgia pop —estructura en actos, ritmos, coros y respuestas del público— como práctica de comunalidad afectiva y pedagogía estética. El “decálogo del placer” organiza diez principios operativos —derribar jerarquías del gusto, teatralizar el género, politizar el artificio, celebrar el fracaso, erotizar el cuidado, democratizar el goce, remezclar el canon, validar la voz procesada, intensificar coreografías, sostener la alegría como protesta —que traducen categorías teóricas en criterios analíticos—. Los hallazgos muestran que elementos a menudo devaluados —coreografías formularias, ganchos melódicos, auto-tune y brillos— funcionan como tecnologías de accesibilidad, reparación y protesta, habilitando escenas de agencia queer y feminista sin exigir credenciales de “autenticidad”.

ABSTRACT

This article advocates bubblegum pop as an epistemic-political stance, not just as a musical genre. In opposition to academic perspectives that dismiss the superficial, it reclaims pop pleasure as a feminist and queer tool of resistance. From an interdisciplinary perspective—feminist theory, affect studies, and queer approaches—it proposes a manifesto of ten commandments for a sticky politics of pleasure. The practices of Madonna, Britney Spears, Spice Girls, and Lady Gaga are analyzed, as they have used superficiality and aesthetic excess to challenge norms of gender, sexuality, and cultural hierarchies. bubblegum pop is presented as a utopian and affective space for the affirmation of marginalized subjectivities. With a performative methodology based on irony, exaggeration, and affectivity, the boundaries between the trivial and the serious are questioned. It is argued that its apparent lightness can operate as a political and revolutionary strategy undertaken between the social mandate of motherhood and the perceived limitations. Findings highlight that motherhood is a difficult goal to materialize and/or imagine due to their physical impairments, various fears, lack of financial solvency, and the social stigma of being perceived as risky or selfish. In sum, they shape expectations that lead to a complex negotiation of motherhood, which is challenged by ableist social structures.

[Palabras claves]

Bubblegum pop, teoría queer, política del placer, performatividad, estética camp.

[Key Words]

Bubblegum pop, queer theory, politics of pleasure, performativity, camp aesthetics.

Intro: Act of Contraction

Antífona: "I'm a slave for you"¹

Cuatro minutos: eso dura aproximadamente un hit pop antes de que el mundo siga deslizándose el dedo. En los MTV Video Music Awards de 2001, esos cuatro minutos se volvieron un templo portátil. Britney Spears apareció con una serpiente albina enroscada sobre los hombros y, mientras su cuerpo marcaba el pulso de "I'm a Slave 4 U", la alfombra blanca dejó de ser simple vitrina para convertirse en rito. La cámara insistía, el público respondía, los titulares se preparaban: fascinación y escándalo en la misma respiración. En ese choque se revela una intuición central de este trabajo: el pop no solo se mira; se siente, se comparte y se disputa.



Diecisiete años antes, Madonna ya había mostrado que la "superficie" puede ser una táctica. Cantó "Like a Virgin" vestida de novia y convirtió un símbolo respetable en un acto ambiguo: ironía y deseo, inocencia performada y provocación calculada. La cultura pop, cuando exagera, no siempre se vacía; a veces deja ver los hilos del guion. Allí donde algunos ven puro show, este artículo ve un lenguaje: vestuario, gesto, estribillo y coreografía, como gramática pública del cuerpo.

El problema es que el bubblegum pop suele entrar a la conversación con una condena previa: frívolo, infantil, industrial, "placer culpable". Esa condena parece estética, pero funciona como una política del gusto. Decide qué emociones merecen prestigio y cuáles deben esconderse; quién puede disfrutar sin sanción y quién debe justificar su goce con comillas, ironía o vergüenza. El pop-chicle —melodías simples, coros repetitivos, colores saturados, voces procesadas, coreografías replicables— ha sido históricamente asociado a lo femenino, a la adolescencia y a lo masivo; por extensión, a



lo menor. El resultado es una paradoja: se consume en masa, pero se desautoriza como si no pensara.

Cuando hablo de *bubblegum pop* no me refiero únicamente a un estilo sonoro fechado en una década, sino a una sensibilidad: el gusto por lo inmediato, lo brillante y lo repetible. Su materia prima son ganchos melódicos, frases simples, imágenes saturadas, cuerpos en pose y la promesa de que cualquiera puede entrar a la canción sin credenciales. Esa accesibilidad —lo que suele despreciarse como "fácil"— es precisamente lo que lo vuelve políticamente interesante: el pop opera como idioma común para ensayar pertenencias, afectos y deseos en el espacio público. En la era del algoritmo, además, esos cuatro minutos se fragmentan y se multiplican en *clips*, *challenges* y memes; el placer se vuelve formato, circulación, contagio y disputa política.

Este artículo propone invertir esa lógica. Sostengo que el *bubblegum pop* puede entenderse como un dispositivo epistemológico y político: una manera de producir conocimiento afectivo queer-feminista sobre género, deseo, pertenencia y poder, precisamente, desde lo que aparenta ser "solo entretenimiento". Su potencia no depende de consignas explícitas, sino de operaciones formales y sensoriales: repetir hasta pegar, exagerar hasta revelar, endulzar hasta infiltrar. La pegajosidad es musical, sí, pero también social: organiza comunidades, habilita identificación, permite desidentificarse, y reensambla modos de estar en el mundo a través del ritmo, la imagen y el contagio.

Para hacer analizable esa potencia propongo dos marcos complementarios. El primero es la "misa profana" o liturgia del chicle: leer el pop como un rito contemporáneo con altar (escenario y pantalla), vestiduras (*styling*), iconos (divas), cantos responsoriales (coros y gritos), y una comunión afectiva que se activa en conciertos, discotecas y plataformas digitales. No es una metáfora decorativa: permite describir cómo se fabrican pertenencias y cómo circula el deseo en clave colectiva. El segundo marco es un "decálogo del placer": diez principios operativos que traducen la intuición política del *bubblegum* en criterios de análisis. El decálogo funciona como herramienta: no solo proclama; también permite reconocer cuándo el brillo opera como crítica, cuándo el artificio desmonta normas y cuándo la alegría se vuelve forma de protesta.

¹ Britney Spears — "I'm a Slave 4 U".

El corpus se organiza deliberadamente como un santoral mainstream: Madonna, Cyndi Lauper, Cher, Spice Girls, Britney Spears, Christina Aguilera, Kylie Minogue, Lady Gaga, Miley Cyrus y Ariana Grande. No se trata de “las mejores” en un sentido canónico, sino de figuras con circulación transnacional, densidad performativa y centralidad mediática, capaces de condensar el vínculo entre industria cultural, audiencias y cultura de plataformas. El enfoque es ensayístico y analítico: combina lectura textual-discursiva y visual de videoclips, performances televisadas y momentos mediáticos, atendiendo a sus dispositivos recurrentes (exceso, repetición, artificio, coreografía, voz procesada, iconografía religiosa o camp) y a sus efectos afectivos y comunitarios.

La apuesta no idealiza al pop ni niega su ambivalencia. La misma maquinaria que habilita identificación puede capturar y mercantilizar la diferencia; la misma estética que libera puede reforzar estándares crueles de belleza, juventud o sexualidad. Pero esa tensión no invalida el análisis; lo vuelve urgente. Precisamente, porque el pop circula masivamente, sus micro-gestos —un *hook*, un falsete, un brillo sintético, un auto-tune, una coreografía “fácil”— pueden operar como tecnologías de accesibilidad, reparación y protesta, incluso, cuando nacen dentro de una economía de la atención que intenta domesticarlo todo.

En lo que sigue, el Acto I compacta el marco conceptual y metodológico, proponiendo al Bubblegum Pop como tecnología cultural de afectos y estableciendo los dispositivos analíticos que guían la lectura. A continuación, un interludio de canonización presenta a las divas del pop como santas profanas, no para sacralizarlas sin resto, sino para mapear sus “milagros” mediáticos y las liturgias del goce que activan en cuerpos y públicos. El Acto II despliega, entonces, el decálogo del placer como un dispositivo replicable de análisis, traduciendo categorías teóricas en claves operativas para leer escenas pop concretas. Un interludio de cierre recoge los hallazgos y discute qué aporta esta política afectiva del placer, frente a lecturas que reducen el pop a manipulación o consumo. Finalmente, el Encore asume una inflexión autobiográfica para mostrar cómo estas operaciones no solo se analizan, sino que se encarnan: el pop como refugio, lenguaje y forma de resistencia vivida. En suma, se defiende aquí una idea simple y, por eso mismo, incómoda: lo pegajoso también piensa. Y cuando se pega en el cuerpo, puede abrir —aunque sea por instantes— una barricada afectiva.

Acto I: Marco Teórico en Glitter: Fundamentos Pegajosos

Antífona: “Sugar, ah honey honey”²

Este trabajo parte de una apuesta metodológica: tomar en serio lo que suele expulsarse de la seriedad. El bubblegum pop no se aborda como “género menor”, sino como tecnología cultural de afectos: formas sonoras, visuales y performativas que organizan deseo, vergüenza, identificación y comunidad. La tesis es doble: la superficie (enganche melódico, brillo, *cute*) produce sentido, y lo produce en el

cuerpo, porque se canta y se repite hasta volverse hábito.

Sostener esta tesis exige escapar de dos reduccionismos. El primero, es el moralismo crítico que lee el pop solo como manipulación (Adorno & Horkheimer, 1944). El segundo, es su reverso ingenuo, que lo celebra como pura liberación. Aquí se propone una lectura ambivalente: el bubblegum pop puede disciplinar y abrir grietas; puede vender norma y habilitar desvío. La pregunta no es si el pop “es” emancipador, sino qué operaciones realiza, en qué condiciones y a costa de qué.

1. Genealogía performativa: de la fábrica juvenil al altar mediático

Antífona: “We’re living in a material world”³

El *bubblegum pop* nace con una marca de origen incómoda para la crítica cultural: es manufactura. A fines de los 60, la industria musical arma un sonido de fórmula —coros repetibles, melodías simples, letras deliberadamente ingenuas— dirigido a audiencias juveniles como mercado. Esa condición industrial no lo invalida; lo vuelve legible como laboratorio temprano de estética de masas: un artefacto hecho para circular, para ser cantado por cualquiera, para instalar un estribillo como hábito. Su “falsedad” es, paradójicamente, una pista: en el pop, el artificio no necesariamente oculta; a veces expone el guion.

En las décadas siguientes, el pop-chicle se reconfigura al ritmo de la cultura audiovisual. Con MTV, el género ya no es solo sonido: es imagen, cuerpo, coreografía, gesto, *styling*. El videoclip instala una gramática de repetición visual que refuerza la repetición musical: un *hook* melódico se vuelve también un *hook* de movimiento. Ahí el *bubblegum pop* opera como pedagogía estética: enseña cómo caminar, posar, mirar, coquetear, insistir o desviarse. Y lo hace con un lenguaje accesible, replicable, memético: cualquiera puede aprender un paso; cualquiera puede cantar un coro.



Este desplazamiento hacia lo performativo vuelve central el problema del cuerpo: quién aparece, cómo aparece y bajo qué reglas. El pop masivo ha sido históricamente una arena de disputa moral sobre sexualidad, género y “buen gusto”, particularmente, cuando lo protagonizan mujeres o disidencias. El desprecio al pop-chicle como “para niñas” o “para adolescentes”, no es neutral: ordena el prestigio cultural y distribuye vergüenza. Por eso, el bubblegum pop es también un campo donde se pelea la legitimidad del goce.

2 The Archies — “Sugar, Sugar”.

3 Madonna — “Material Girl”.

En el siglo XXI, la genealogía entra en fase de saturación digital y cultura de plataformas. La obra se fragmenta en *clips*, *challenges* y reacciones; la circulación se acelera; el pop se vuelve micro-ritual repetible. A la vez, el procesamiento vocal (*auto-tune*, *pitch shifting*, *vocoders*) y la estética *glitch*, empujan el bubblegum hacia lo posthumano: la voz deja de ser garantía de “autenticidad” y pasa a ser material moldeable, prótesis sonora, superficie hackeable. El pop-chicle no abandona su origen artificial: lo radicaliza.

2. Afecto y placer: del “gusto” a la política de la sensación

La palabra “pegajoso” suele usarse como insulto: sugiere algo que se te queda encima, que no se va, que contamina. Aquí se la recupera como categoría analítica. La pegajosidad no describe solo una propiedad musical; nombra una dinámica afectiva: ciertos objetos culturales se adhieren a cuerpos y biografías, se cargan de emoción y, al circular, producen pertenencia. La teoría del afecto permite nombrar esta operación sin reducirla a psicología individual. Los afectos no son únicamente “lo que siento por dentro”; son fuerzas que circulan, se acumulan, se pegan a signos (una melodía, un color, un gesto) y orientan cuerpos hacia o lejos de determinados mundos. Ahmed describe, precisamente, cómo los afectos “se adhieren” a objetos y cuerpos, volviéndolos deseables o rechazables dentro de una economía moral (Ahmed, 2010). En pop, esa adhesión es literal: el estribillo se pega en la lengua; la imagen se pega en la retina; el gesto se pega en el cuerpo.

Desde una tradición feminista, el placer —y en particular lo erótico entendido en sentido amplio— se conceptualiza como fuente de conocimiento y potencia. Audre Lorde plantea que lo erótico no es decoración o simple “tema sexual”, sino una energía que permite reconocer lo que nos expande y, por contraste, lo que nos empobrece (Lorde, 1984). Reivindicar el placer no es escapismo: es una política del criterio sensible. Adrienne Maree Brown lo formula como “activismo del placer”: recuperar la capacidad de sentir bienestar, alegría y deseo como parte del horizonte emancipatorio (Brown, 2019). Esta idea es crucial para leer el *bubblegum pop* más allá del binomio “consumo/alienación”: el goce puede ser una práctica de supervivencia y, en ciertos contextos, una forma de protesta.

Ahora bien, el placer no se vive fuera del poder. Ahmed advierte que la felicidad funciona como norma: hay guiones de “vida buena” que prometen bienestar a cambio de obediencia (heterosexualidad, pareja, familia, productividad) (Ahmed, 2010, 2017). En esa economía moral, algunos cuerpos son autorizados a aparecer como “felices” y otros quedan marcados como amenaza, exceso o desvío. El *bubblegum pop* puede reproducir esa normatividad —cuando vende romance hetero como destino, o cuando exige juventud eterna—, pero también, puede tensarla cuando convierte el goce en una escena compartida que no depende del permiso institucional.

Lauren Berlant agrega una advertencia útil: el deseo de bienestar puede volverse “optimismo cruel” cuando nos ata a fantasías que, en vez de liberarnos, sostienen nuestra precariedad (Berlant, 2011). En pop, esto obliga a una precaución metodológica: no romantizar la promesa de felicidad. El mismo estribillo que sostiene, puede capturar; el mismo brillo que

repara, puede exigir conformidad; la misma comunidad que abraza, puede excluir. La ambivalencia no cancela la potencia, la vuelve describible.

Finalmente, la dimensión colectiva del afecto pop exige una teoría de lo público. Berlant y Warner proponen pensar formas de intimidad pública y contra-públicos: escenas donde se comparten sensibilidades y vínculos que no pasan por la norma heterosexual como centro (Berlant & Warner, 1998). El pop —con sus conciertos, discotecas, fandoms y circulaciones digitales— puede producir precisamente eso: una comunalidad afectiva que no pide permiso a las instituciones. En este sentido, el bubblegum pop no “acompaña” a comunidades queer y feministas como simple soundtrack: participa en la producción de espacio social y vínculo.

En la estela de la era disco, Dyer (1995) defendía la sensualidad comercial, como refugio y utopía parcial para identidades marginadas; el *bubblegum* hereda esa lógica de consuelo colectivo y la vuelve idioma masivo.

3. Camp: el artificio como método de conocimiento Antifona: “Don’t be a drag, just be a queen”⁴

La estética *camp* provee una llave para entender por qué el *bubblegum pop*, incluso en su superficie, puede producir crítica. Sontag define lo camp como amor por lo antinatural: artificio, exageración, teatralidad (Sontag, 1964). Lo camp no intenta esconder el montaje; lo exhibe. Esa exhibición es epistemológica: permite ver la norma como performance y, por tanto, como algo reescribible. En el universo pop —frecuentemente acusado de “falso”— lo camp responde: sí, y justamente ahí está el punto.

Históricamente, el *camp* ha estado ligado a subjetividades *queer* como estrategia cultural en contextos de censura o castigo. Su modo de decir es el rodeo: la cita, la parodia, la exageración. Pamela Robertson lo trabaja como camp feminista: una apropiación de la feminidad hiperbólica que no busca “imitar mejor”, sino mostrar que la feminidad ya era un guion (Robertson, 1996). Este gesto es crucial para leer divas pop que performan “mujer” en volumen alto: la hipérbole puede ser obediencia... o puede ser sabotaje desde dentro, una manera de revelar que la norma ya estaba teatralizada.

En términos operativos, este artículo entiende por camp tres rasgos analíticos: (a) exhibición del artificio (el montaje se ve), (b) exceso como intensificación (lo “demasiado” funciona como método), y (c), ironía afectuosa (crítica sin cinismo). Estos rasgos permiten leer *performances* pop no como “vulgaridad”, sino como pedagogías de lo construido: muestran, con purpurina, que no hay naturalidad sin repetición.

4. Performatividad y desidentificación: género, voz y repetición

Judith Butler formula un punto decisivo: el género no es esencia sino efecto de repetición regulada (Butler, 1990). No “expresamos” un género interno; lo producimos al reiterar signos aprendidos. Esta idea permite mirar al *bubblegum pop* como una máquina de repetición: el pop repite —*hooks*,

4 Lady Gaga — “Born This Way”.

pasos, poses— y en esa repetición fabrica naturalidad. Pero la repetición nunca es idéntica: abre margen para la parodia, el error, el desvío. El drag es el ejemplo clásico: al exagerar la feminidad o la masculinidad, muestra su carácter construido y, con ello, su vulnerabilidad.

Sedgwick ofrece una formulación útil para evitar esencialismos: lo queer no reside en una esencia fija, sino en posiciones relacionales frente a la normatividad (Sedgwick, 1993). Esto importa metodológicamente porque impide clasificar artistas en, “auténticamente”, *queer* vs. “simplemente” comerciales. El interés no está en certificar identidades, sino en observar operaciones: ¿qué hace una performance con los signos de género? ¿cómo reorganiza deseo y vergüenza? ¿qué habilita imaginar o ensayar? En pop, la política puede estar en la voz, en la pose o en el montaje, tanto como en la letra.

Muñoz introduce aquí la noción de desidentificación: prácticas mediante las cuales, sujetos minoritarios no se limitan a rechazar o aceptar la cultura dominante, sino que la reprograman desde dentro, usando sus códigos para otros fines (Muñoz, 1999). El *bubblegum pop* es un terreno privilegiado para estas operaciones porque su lenguaje es común y replicable. Un estribillo puede ser cantado desde la norma o contra la norma; un vestuario puede ser burla o devoción; un gesto puede disciplinar o liberar. En vez de buscar pureza, la desidentificación trabaja en la fricción: el pop como material para torcer.

Muñoz, además, propone pensar lo queer como futuridad: no como identidad completa en el presente, sino como horizonte de posibilidad (Muñoz, 2009). En el pop, ese horizonte se percibe en escenas efímeras —un concierto, una discoteca, un video— donde por minutos, se ensayan otras reglas afectivas. El *bubblegum pop* no “representa” la utopía; la vuelve practicable en miniatura: sincroniza cuerpos, habilita comunidad, suspende el juicio por un rato. Ese rato importa porque funciona como ensayo general de otras formas de estar juntos.

5. Posthumano y cultura de plataformas: prótesis, glitch y voz procesada

Antífona: “I’m a Barbie girl, in a Barbie world”⁵

La fase digital del *bubblegum pop* intensifica su afinidad con el artificio y la repetición. Donna Haraway propone el cyborg como figura política: un híbrido de máquina y organismo que rompe fronteras (natural/artificial, humano/tecnológico, masculino/femenino) (Haraway, 1991). En el pop contemporáneo, esta figura se materializa en voces procesadas, cuerpos estetizados como interfaz y subjetividades narradas como mutación. Braidotti ofrece un marco posthumanista para pensar estas transformaciones sin nostalgia por el “humano auténtico”: el sujeto se vuelve nómada, relacional, múltiple (Braidotti, 2013). Preciado, por su parte, insiste en que el cuerpo moderno es un laboratorio político de tecnologías y prótesis (Preciado, 2020). En el *bubblegum pop*, esa prótesis canta.

En términos técnicos, el *auto-tune* y otros procesamientos vocales operan como prótesis expresivas. En lugar de leerlos como “trampa”, este trabajo los entiende como política de la voz: permiten construir timbres no normativos

—demasiado agudos, metálicos, infantiles o imposibles—; y con ello, desarmar la relación entre género y tono. La voz, históricamente usada como marcador de verdad (“se nota cuando alguien es real”), se vuelve superficie de intervención: una identidad puede sonar como se imagina, no como se espera.

La cultura de plataformas amplifica este giro. El pop circula como archivo remixable: se samplea, se corta, se dobla, se reacciona. La estética *glitch* —el error como estilo— opera aquí como ética: una negativa a la coherencia como obligación. En ese marco, lo “cute” deja de ser inocente: puede funcionar como camuflaje político, un envoltorio dulce para decir lo indecible. El *bubblegum pop*, en su fase digital, se vuelve una máquina de mutaciones afectivas.

6. Dos dispositivos para leer el chicle: misa profana y decálogo del placer

Con estas herramientas, el artículo propone dos dispositivos analíticos que funcionan como traductores entre teoría y escena pop.

El primero, la misa profana, describe la estructura litúrgica del pop como práctica de comunalidad afectiva y pedagogía estética. Su operación se reconoce en: (a) altar/pantalla como lugar de aparición, (b) vestiduras y ornamentos como signos de autoridad estética, (c) canto responsorial (coros que el público devuelve), (d) coreografía como catecismo corporal (se aprende y se replica), (e) momentos de éxtasis (clímax del tema) y (f) comunidad de creyentes (fandom) que sostiene memoria, archivo y devoción. Esta liturgia no es una metáfora ornamental: permite describir cómo se fabrican pertenencias, cómo se autoriza el deseo y cómo el goce compartido se convierte en forma de mundo.

El segundo dispositivo, el decálogo del placer, traduce categorías teóricas a principios operativos. Los mandamientos no son moralina; son criterios de lectura: derribar jerarquías del gusto, teatralizar el género, politizar el artificio, celebrar el fracaso (Halberstam, 2011), erotizar el cuidado, democratizar el goce, remezclar el canon, validar la voz procesada, intensificar coreografías, sostener la alegría como protesta. Cada principio funciona como lente para examinar escenas pop concretas y, a la vez, como herramienta para pensar políticas afectivas del presente.

7. Método y corpus: cómo se analiza un brillo

El enfoque es un ensayo teórico con análisis textual-discursivo y visual. El *corpus* reúne videoclips, *performances* televisadas y momentos mediáticos de diez figuras del canon pop contemporáneo (Madonna, Cyndi Lauper, Cher, Spice Girls, Britney Spears, Christina Aguilera, Kylie Minogue, Lady Gaga, Miley Cyrus y Ariana Grande). La selección responde a tres criterios: circulación transnacional, densidad performativa y centralidad en la cultura de plataformas. No se busca exhaustividad histórica, sino un conjunto comparable de escenas donde el pop despliega, con claridad, sus tecnologías de afecto.

Analíticamente, se atiende a: (a) dispositivos sonoros (hook, repetición, timbre, voz procesada), (b) dispositivos visuales (*styling*, color, iconografía, montaje), (c) dispositivos corporales (coreografía, gesto, mirada, proximidad), y (d),

efectos afectivos y comunitarios (adhesión, vergüenza, identificación, contra-públicos). El objetivo es mostrar cómo elementos a menudo devaluados —brillos, *auto-tune*, fórmulas, cute— pueden funcionar como tecnologías de accesibilidad, reparación y protesta, sin negar las tensiones propias de la industria (captura, normalización, estandarización).

Con este marco, el texto avanza hacia sus interludios: primero, la canonización de las santas pop como mapa litúrgico; luego, el decálogo como instrumento replicable. Si la academia ha sospechado del *glitter* por considerarlo superficial, aquí se propone lo contrario: leer el brillo como metodología crítica.

Interludio: Backdrop con Santas del Pop

Hecha la contextualización, encendamos velas —preferentemente LED, que la purpurina ya contamina suficiente— y armemos un altar *kitsch*. Este interludio “canoniza” a diez divas del bubblegum pop como santas profanas de una liturgia contemporánea. No es una operación moral: nadie está pidiendo certificados de pureza en un escenario con humo artificial. Es un dispositivo de lectura para nombrar cómo ciertas figuras, desde el *mainstream*, se vuelven íconos de pertenencia afectiva y pedagogías públicas de género, deseo y comunidad.

Antífona: “Life is a mystery”⁶

¿Por qué hablar de santas? Porque la cultura pop funciona, en la práctica, como una religión laica de alta circulación: tiene altares, relicarios, milagros, devociones, herejías y conversiones. La metáfora no busca solemnizar el pop; busca describir un hecho social: la comunión afectiva que se produce cuando un coro se canta en masa o una coreografía se replica hasta volverse lenguaje compartido.

“Canonizar”, entonces, es nombrar una potencia: la capacidad de estas divas para transformar placer en vínculo y vínculo en política afectiva. Sus estéticas —*camp*, exceso, repetición— no son decorado; son tecnologías de accesibilidad para imaginar otras formas de vivir el cuerpo, el género, la alegría y la vergüenza. La canonización no borra ambivalencias: hace visible que el pop puede abrir mundo y, a la vez, ser disciplinado por la industria.

Para mantener densidad y evitar el desborde, cada canonización se presenta en formato ficha. En cada una se consigna: (1) nombre litúrgico, (2) un “milagro” o escena de canonización, y (3), su liturgia del goce (operación política afectiva del goce que activa —qué reorganiza en cuerpos, afectos y públicos). No reducimos a nadie a una sola idea: fijamos puntos de entrada para leer cómo el placer pop puede convertirse en herramienta crítica.

1) MADONNA — La Santa Hereje del Placer (y del artificio)

Antífona: “Like a virgin”⁷

Milagro de canonización. “*Like a Prayer*” (1989) es su escena fundacional: Madonna entra a una iglesia, mezcla erotismo con mística y convierte la fe en performance. El videoclip articula una imaginería de alto voltaje —estigmas, coros góspel, cruces ardiendo— que gatilló condenas institucionales y, al mismo tiempo, fascinación cultural.



Andrew Greeley leyó allí algo más complejo que “blasfemia”: la tradición religiosa ha usado metáforas eróticas para hablar de éxtasis, y Madonna traduce ese registro al lenguaje pop (Greeley, 1989). La crítica, por su parte, lo celebró como uno de los momentos en que el pop roza el estatuto de arte (Considine, 1989).

Liturgia del goce. Madonna toma lo sagrado como campo de disputa para liberar el cuerpo de la vergüenza. En su universo, la santidad no se opone a la carne: puede pasar por la carne, precisamente, porque la moral conservadora administró durante siglos quién “merece” placer y quién debe pagarlo con culpa. Su artificio no encubre; revela: instala una pedagogía de la máscara donde género, deseo e identidad, aparecen como montaje, cita y remezcla. Esa pedagogía se vuelve entrenamiento colectivo para leer la norma como teatro. Cuando canta crucificada en el *Confessions Tour* (2006), el escándalo no es solo espectáculo: es acusación política puesta en clave de ritual masivo. Y con “*Vogue*” (1990) ejecuta una operación ambivalente: lleva al *mainstream* una estética nacida en el *ballroom* (Livingston, 1990), amplificando su brillo y, a la vez, recordándonos que toda traducción masiva implica tensiones de poder.

6 Madonna — “Like a Prayer”.

7 Madonna — “Like a Virgin”.



2) CHER — La Diosa Inmortal de la metamorfosis cyborg

Antífona: "If I could turn back time"⁸

Milagro de canonización. La era "Believe" (1998–1999) funciona como consagración tardía y políticamente deliciosa: una mujer que el sistema esperaba "retirada" impone un sonido global. Cher usa deliberadamente el *auto-tune* como efecto expresivo y lo convierte en firma estética; la voz procesada deja de ser "corrección" y se vuelve estilo (Trerotola, 2023). En los VMAs de 1999, al interpretar el tema ante una audiencia joven que la miraba con mezcla de sorpresa y reverencia, se selló la imagen: la diva podía —literal y simbólicamente— "hacer retroceder el tiempo" y reinar de nuevo.

Liturgia del goce. Cher propone una política del tiempo que desarma el mandato de caducidad femenina. Su camp no es ornamento; es soberanía: humor, *glamour* imposible, auto-parodia como estrategia para no pedir permiso. El archivo Cher insiste en que la metamorfosis es ética: cambiar de piel sin disculparse, mutar como forma de persistir. Por eso "*Believe*" no es solo un hit; es un manifiesto sonoro de post-naturalidad: la identidad no reside en una esencia pura, sino en la capacidad de reensamblaje. En esa lógica, el cuerpo pop se vuelve interfaz, y la voz, prótesis. Otros "milagros" escénicos refuerzan la tesis, como su performance de "*If I Could Turn Back Time*" frente a *marines* (1989), donde el atrevimiento sexual funciona como recordatorio de que la rebeldía no tiene fecha de vencimiento.

3) CYNDI LAUPER — Santa de la diversión y los colores (radicalmente improductiva)

Antífona: "I see your true colors"⁹

Milagro de canonización. "Girls Just Want to Have Fun" (1983) convierte casa y calle en carnaval cotidiano: Cyndi llega bailando, discute con la disciplina doméstica y arrastra a su madre y a su padre —interpretado por su padre real— a una fiesta desquiciada en el living, con amigas, vecinos y apariciones absurdas que parecen salidas de un sueño *kitsch* (Green, 2014). En la atmósfera conservadora de comienzos de los 80, convertir la diversión femenina en espectáculo no era ingenuo: era desobediencia. Al final, el movimiento más importante es mínimo: mira a cámara y guiña un ojo, como quien dice "sí, esto también importa", sin ponerse grave.

Liturgia del goce. Lauper politiza la risa. Su pop funciona como pedagogía de permiso: permiso para el color, para el ruido, para el exceso. En una cultura que asocia "ser



mujer" con autocontrol y moderación, la mujer que se divierte en público desafía una norma central: la obligación de ser discreta y agradecida. Su estética —pelo imposible, mezcla de tutú con barrio, humor camp— produce identificación en quienes han sido tratados como "demasiado". Y cuando la figura se enlaza con un registro ético —"*True Colors*" (1986) como himno de aceptación para comunidades LGBTQ+, y el trabajo posterior con jóvenes sin hogar— la alegría deja de ser solo atmósfera: se vuelve cuidado.

4) SPICE GIRLS — Apostolado del Girl Power y el placer sin culpa

Antífona: "Spice up your life"¹⁰

Milagro de canonización. "*Wannabe*" (1996) funciona como evangelio de tres minutos: cinco mujeres irrumpen en un espacio elegante y lo convierten en caos alegre, como si el protocolo fuera un papel que se puede arrugar y tirar. El grito "*Girl Power*" traduce imaginarios feministas a una consigna replicable por millones (Gill, 2007; Padan, 2024).

Liturgia del goce. Las Spice Girls democratizan el derecho a ocupar espacio. Su propuesta es descaradamente bubblegum (pegajosidad, colores, "música para niñas"), y precisamente por eso, tiene filo: reivindica lo que suele ser ridiculizado como menor. Su *Girl Power* no es un tratado; es una tecnología afectiva que convierte amistad y diversión en orgullo colectivo. Los personajes —Sporty, Scary, Baby,

8 Cher — "If I Could Turn Back Time".

9 Cyndi Lauper — "True Colors".

10 Spice Girls — "Spice Up Your Life".



Ginger, Posh— funcionan como drag personae: arquetipos hiperbólicos que permiten habitar la feminidad como juego y no como destino. En ese juego, la regla del “buen gusto” se vuelve irrelevante: lo importante es el permiso para gritar, reír y desear sin pedir disculpas. Su límite —y parte de su ambivalencia— está en la traducción comercial: el mercado puede absorber el feminismo como **branding**. Pero incluso absorbido, el mensaje tuvo efectos: habilitó a muchas audiencias a nombrar una alianza entre placer y agencia (McRobbie, 2009).

5) BRITNEY SPEARS — Mártir del pop y del placer vigilado

Antífona: “Hit me baby one more time”¹¹

Milagro de canonización. “...Baby One More Time” (1998) instaló una imagen que el mundo no supo procesar sin moralina: uniforme escolar, voz aniñada, coreografía



provocativa en pasillos. Fue consumido masivamente y vigilado con la misma intensidad (Campoamor, 2021). En los VMAs 2001, con “*I’m a Slave 4 U*”, Britney endurece el gesto: cuerpo coreografiado, erotismo calibrado, serpiente albina como reliquia viva. La canonización ocurre ahí: el pop adolescente se vuelve rito sexual público.

Liturgia del goce. Britney es el caso límite de la performatividad forzada. Su carrera muestra cómo la industria produce un personaje (la virgen deseable) y luego castiga a la persona por desviarse del personaje. El placer, en su figura, aparece como campo de control: se vende, se comenta, se juzga, se administra. Por eso su historia activa una devoción distinta: no solo admiración, también solidaridad. El archivo Britney hace visible la maquinaria que exige disponibilidad erótica y, a la vez, castiga el deseo femenino cuando deja de ser “manejable”. Su vida mediática se vuelve una pedagogía de la vigilancia: cada gesto leído como prueba de virtud o de caída. En esa lógica, la figura de Britney funciona como espejo de una cultura que erotiza a las mujeres jóvenes y luego pretende castigarlas por existir sexualmente. La emergencia del movimiento #FreeBritney re-escribe la relación fan-estrella: la devoción se politiza como demanda de autonomía y reparación.

6) CHRISTINA AGUILERA — Magdalena del erotismo sin disculpas

Antífona: “Wanna get dirty”¹²

Milagro de canonización. Con *Stripped* (2002), Aguilera rompe el molde de “chica correcta” y despliega un erotismo frontal. Su performance de “*Dirrty*” en los MTV



11 Britney Spears — “...Baby One More Time”.

12 Christina Aguilera — “Dirrty”.

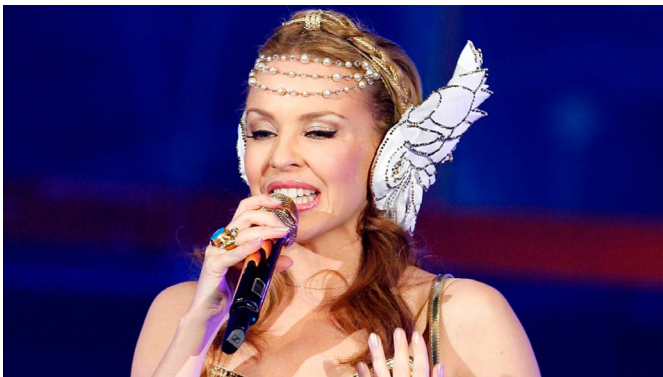
Europe Music Awards 2003 es casi una ceremonia: entra vestida de monja y, en segundos, se desprende del hábito para revelar cuero negro y rave, declarando ante millones que no volverá a la pureza impuesta (Aguilera, 2003). La prensa reaccionó con la mezcla típica de escándalo y fascinación; el juicio moral fue parte del guion (Tyrangiel, 2006).

Liturgia del goce. Christina convierte el deseo en disputa. Su gesto no se agota en el *shock*: exhibe la doble exigencia que el pop impone a las mujeres —ser deseables y ser castigadas por serlo— y la vuelve narrativa pública. La escena “sucia” opera como declaración de autoautoría: el cuerpo no aparece para ser aprobado, sino para ser afirmado. A la vez, su repertorio instala una dialéctica entre erotismo y cuidado: “*Beautiful*” produce un espacio de consuelo para quienes fueron educados en vergüenza corporal o sexual. En esa convivencia entre “pecadora” y “santa”, el placer se vuelve método de verdad: no como autenticidad esencialista, sino como derecho a narrarse sin pedir permiso. Que más tarde sea reconocida por la comunidad LGBTQ+ por su impacto afectivo confirma el punto: el escándalo inicial no era “exceso”; era amenaza a la moral que administra el deseo (McNicholas Smith, 2017).

7) KYLIE MINOGUE — Santa Afrodita de la pista (y patrona de la resiliencia)

Antífona: “*Can’t get you out of my head*”¹³

Milagro de canonización. Kylie condensa un milagro de continuidad: pop bailable como refugio afectivo sostenido por décadas. Un hito global fue su performance de “*Can’t Get You Out of My Head*” en la clausura de Sídney 2000: traje blanco futurista, ejército de bailarines plateados, y un “la-la-la” que se vuelve mantra planetario. Más tarde, el *Aphrodite Tour* (2011) literaliza la santificación: Kylie emerge como Venus de discoteca, entre conchas, fuentes y coreografías camp. Y su regreso tras enfrentar cáncer —con una ovación que muchos vivieron como “aparición” en los Brit Awards 2006—, fijó la dimensión de resiliencia (AFP, 2006).



Liturgia del goce. Kylie produce utopía en modo suave. Su pop no suele presentarse como confrontación directa; su poder es la insistencia del placer como espacio habitable. La pista de baile, en su universo, funciona como utopía práctica: por unos minutos, el mundo opera con otras reglas —cuerpos juntos, sin explicación, celebrando— y ese “por unos minutos”

no es menor: es un ensayo general de comunidad sin vigilancia moral. Su alianza histórica con públicos LGBTQ+ se construye como complicidad estética: guiños disco, humor camp, agradecimiento sin cinismo. Cuando la industria dudó de lanzar un tema por ‘demasiado *camp*’, la comunidad entendió la broma y lo convirtió en culto, confirmando a Kylie Minogue como una figura central del imaginario *camp* y queer contemporáneo (Bryant & Gadir, 2025; Simpson, 2023).

8) LADY GAGA — Mártir vanguardista de la transgresión (y Mother Monster)

Antífona: “*I’m your biggest fan*”¹⁴

Milagro de canonización. Gaga entra al panteón con una secuencia de milagros performativos que parecen diseñados para romper el “buen gusto” con precisión quirúrgica: sangre y martirio en “*Paparazzi*” (VMAs 2009), el vestido de carne en los VMAs 2010, el “nacimiento” desde un huevo translúcido en los Grammys 2011, y la presentación de “*Judas*” con imaginería de Última Cena y crucifixión simbólica (Sweeney, 2011; Halberstam, 2012). Cuando, coanfitriona la Met Gala dedicada al *Camp* (2019) y convierte la alfombra en una *performance* de cambios de vestuario, consagra el exceso como método.



Liturgia del goce. Gaga convierte el pop en arte total y, con ello, hace política del gusto. Su cuerpo opera como instalación; su vestuario, como tesis; su *show*, como misa *rave*. Pero lo decisivo es comunitario: Gaga fabrica un “nosotros”. El nombre “*Little Monsters*” no es marketing inocente; es una afiliación afectiva para quienes han sido llamados raros, exagerados, inadecuados. Su figura de *Mother Monster* opera como maternidad alternativa: cobija a los “*freaks*” en una familia elegida. Y su evangelio —“naciste así”— produce un marco moral alternativo: la norma deja de ser tribunal y pasa a ser un lugar desde el cual desertar. Además, Gaga trabaja con iconografía religiosa para subvertirla sin esconder la tensión: usa la blasfemia como espejo para mostrar que lo sagrado también puede pertenecer a los cuerpos marginados (Hunt, 2017). El resultado es una contra-liturgia: una misa pop donde lo raro se celebra como verdad.

13 Kylie Minogue — “*Can’t Get You Out of My Head*”.

14 Lady Gaga — “*Paparazzi*”.

**9) MILEY CYRUS — Profeta del escándalo extático
(y del purgatorio mediático)**

Antífona: "I came in like a wrecking ball"¹⁵

Milagro de canonización. VMAs 2013: Miley se auto-inmola la imagen Disney y emerge como figura autónoma en una escena que mezcló sexualidad, humor y provocación corporal. El episodio se volvió termómetro moral global: castigo, chistes, indignación y fascinación a la vez (McNicholas Smith, 2017). Poco después, "*Wrecking Ball*" instala otra escena: desnudez vulnerable, dramatización del derrumbe, placer y dolor en el mismo plano. En su etapa psicodélica, sus shows funcionan como bacanales pop: neón, disfraces, carnaval explícito.



Liturgia del goce. Miley trabaja la caída como herramienta. En lugar de evitar el ridículo, lo usa como palanca para desmontar el guion de la "niña buena" que la industria impone a sus estrellas juveniles. Su gesto expone el contrato moral que exige inocencia performada y castiga la autonomía sexual cuando la protagonista es mujer. En esa exposición, el escándalo funciona como iluminación: revela qué cuerpos son autorizados a gozar y cuáles deben pagar el precio del goce. Pero su caso también obliga a una lectura situada: la provocación pop puede reproducir jerarquías raciales y de clase cuando se apropia de códigos del *hip-hop* o usa cuerpos negros como utilidad visual. En ese sentido, su "canonización" incluye purgatorio: crítica, aprendizaje, recalibración. Que años después se la lea también como compositora y cantante sólida no borra el archivo del exceso; lo complejiza. Esa trayectoria — caos, condena, reinención — vuelve visible que la agencia no es lineal: se negocia en público, a veces, a gritos.

10) ARIANA GRANDE — La Divina Femme del "cute" insurgente

Antífona: "God is a woman"¹⁶

Milagro de canonización. "*God is a Woman*" (2018) instala a Ariana en un imaginario cosmológico y uterino: personifica lo divino desde la estética pulcra del pop. El videoclip arma una teología pastel donde la soberanía femenina se escribe con alta producción: coros de mujeres, paisajes imposibles y metáforas visuales del techo de cristal. La crítica lo leyó como himno feminista que denuncia el patriarcado y celebra la sexualidad femenina (Wang, 2018). En otro registro, su liderazgo afectivo tras el atentado de Manchester —



volver al escenario, organizar un concierto benéfico, cantar entre lágrimas — funcionó como ritual público de duelo y reparación (Hunt, 2017).

Liturgia del goce. Ariana trabaja la subversión desde la superficie impecable: brillo, coreografías calibradas, voz etérea, cercanía digital. Lo "*cute*" no aparece como ingenuidad sino como camuflaje estratégico: una forma de infiltrar ideas de soberanía femenina sin pedir credenciales de "seriedad". Su divinidad pop feminiza lo sagrado y toca un nervio cultural: la idea de "Dios mujer" escandaliza porque desplaza el centro. Esa tensión se vuelve más legible si se recuerda su distancia crítica con instituciones religiosas por la homofobia dirigida a su hermano (Duffy, 2014). Además, en la cultura de plataformas, su relación con fans (arianators) produce una devoción de nueva especie: íntima, cotidiana, hecha de notificaciones y afecto compartido. El resultado es una santidad contemporánea: menos altar distante, más comunidad que se acompaña.

Estas diez canonizaciones no cierran un panteón; abren un mapa de operaciones. En Madonna, el artificio blasfemo vuelve visible la moral que administra el cuerpo; en Cher, la mutación *cyborg* desafía la caducidad; en Cyndi, la alegría improductiva se vuelve desobediencia; en las Spice, el placer "para chicas" se transforma en orgullo replicable; en Britney, la vigilancia del género queda expuesta hasta doler; en Christina, el erotismo se afirma como autoautoría; en Kylie, la pista de baile funciona como utopía práctica; en Gaga, el pop deviene arte total y comunidad para lo raro; en Miley, el escándalo abre grietas y obliga a pensar sus costos; en Ariana, la superficie pulcra opera como caballo de Troya para ideas filosas.

En conjunto, estas santas profanas sostienen la tesis de este artículo: el *bubblegum pop* puede operar como tecnología afectiva de supervivencia y de mundo. No porque sea "puro" o "coherente" todo el tiempo, sino porque produce escenas donde el placer se vuelve lenguaje compartido y, a veces, contra-público. Su potencia política no está en prometer una revolución total desde el estribillo, sino en habilitar micro-desplazamientos: menos vergüenza, más permiso; menos soledad, más comunidad; menos jerarquía del gusto, más imaginación corporal.

Con el altar encendido, el siguiente apartado

¹⁵ Miley Cyrus — "Wrecking Ball".

¹⁶ Ariana Grande — "God Is a Woman".

traduce esta devoción en método: el decálogo toma estas escenas como materia y las convierte en criterios analíticos. Si aquí levantamos estampitas, allá escribiremos mandamientos.

Acto II: Los Diez Mandamientos del Bubblegum Pop

Este acto no viene a canonizar al pop como “puro”, ni a excusarlo por ser industria. Viene a leerlo. El *bubblegum pop* trabaja con aquello que la seriedad suele expulsar: superficie, repetición, brillo, *cute*, *auto-tune*, coreografía. Pero precisamente por eso resulta un laboratorio privilegiado de política afectiva: aquí se organiza deseo, se distribuye vergüenza, se produce pertenencia y se ensayan comunidades.

El decálogo opera como herramienta replicable: tomas una escena —videoclip, *performance*, concierto, fragmento viral— y la sometes a cuatro pasos. El *mashup* teórico te dice con qué lentes mirar; las señales en la pista te muestran qué buscar en el cuerpo y en el público; la escena-testigo aterriza la lectura; y la *punchline* deja una sentencia pegajosa, porque a estas alturas ya sabemos que lo que se pega... también piensa.

Mandamiento 1: Derribarás las Jerarquías del Gusto Antífona: “If you wanna be my lover”¹⁷

Mashup teórico. Este mandamiento parte de una sospecha: cuando el *bubblegum pop* se desprecia como “menor”, rara vez se está hablando solo de música. Se está administrando prestigio. Lo masivo, lo femenino, lo adolescente y lo emocional, se colocan abajo para sostener arriba una idea de “seriedad” que suele ser masculina, productivista y normativa. Leer el pop-chicle como política del gusto es entender que el placer no se censura por trivial: se censura porque circula y porque habilita pertenencias sin pedir permiso. En esa circulación, la estética se vuelve frontera social.

Señales en la pista. Lo notas cuando la escena no intenta “subir de nivel” para ser aceptada, sino que afirma su dulzura como autoridad. Se siente cuando el goce no entra con culpa, y cuando la obra se diseña para que cualquiera pueda sumarse —coro, gesto, meme— sin credenciales culturales.

Escena-testigo. Spice Girls convierten “música para niñas” en consigna pública: el “*Girl Power*” no se disculpa por ser pegajoso, lo usa como megáfono (Gill, 2007; McRobbie, 2009). *Punchline*. Si el gusto es una frontera, el bubblegum es la estampida.

Mandamiento 2: Teatralizarás el Género (Hasta que se note el montaje)

Antífona: “I’m not a girl, not yet a woman”¹⁸

Mashup teórico. Si el género se produce por repetición regulada (Butler, 1990), el pop es una máquina de repetición acelerada: pose, styling, coreografía, voz. Ahí está su potencia crítica: cuando la reiteración se intensifica, el guion se vuelve visible. Y cuando el guion se ve, deja de ser destino. El *bubblegum pop*, con su exceso y su vocación de copia, permite que el género sea leído como performance pública y no como naturaleza privada. En ese sentido, la teatralidad no es “superficial”: es el lugar donde la norma se expone.

Señales en la pista. La pista te lo canta cuando la escena sostiene ambivalencias sin moralizar (inocencia/erotismo, fuerza/vulnerabilidad) y cuando la hipérbole funciona como lupa. La señal más clara es la invitación a imitar: el pop enseña a “hacer” género.

Escena-testigo. Britney dramatiza la trampa cultural: se exige inocencia mientras se vende erotización; el salto de “...*Baby One More Time*” a “*I’m a Slave 4 U*” vuelve visible el régimen que vigila la feminidad juvenil (Campoamor, 2021).

Punchline. Lo que se repite, se revela; y lo que se revela, se puede torcer.

Mandamiento 3: Politizarás el Artificio (Brillo con filo)

Antífona: “Like a prayer”¹⁹

Mashup teórico. El camp ama el artificio porque lo trata como método de conocimiento: exhibe el montaje y, al hacerlo, deja ver que lo “natural” también era una puesta en escena (Sontag, 1964). En el pop, el artificio no es un maquillaje que tapa; es un reflector que delata. Cuando la estética se vuelve tesis, la discusión deja de ser “me gusta/no me gusta” y pasa a ser “¿qué símbolo se está reescribiendo?”. Aquí la purpurina no decora: argumenta.

Señales en la pista. Lo reconoces cuando una iconografía dominante se desplaza —lo sagrado erotizado, lo respetable parodiado— y cuando el exceso incomoda porque muestra la norma como teatro. También cuando el look deja de acompañar el texto: el *look* decide el texto.

Escena-testigo. Madonna en “*Like a Prayer*” convierte religión y deseo en disputa pública; Gaga intensifica esa operación desde lo grotesco, transformando escándalo en crítica del régimen visual que disciplina cuerpos (Greeley, 1989; Halberstam, 2012).

Punchline. No es “demasiado”: es exactamente lo necesario para que se note la costura.

Mandamiento 4: Celebrarás el fracaso (Y el ridículo como fuga)

Antífona: “It’s our party we can do what we want”²⁰

Mashup teórico. La respetabilidad promete legitimidad, pero cobra caro: obediencia, moderación, autocensura. Leer el fracaso como herramienta —y no como tragedia— permite desactivar esa trampa: fallar frente al guion del éxito puede abrir imaginación (Halberstam, 2011). El *bubblegum pop* conoce esa potencia porque flirtea con lo “mal gusto”, lo demasiado, lo torpe, el *glitch*. La risa y el ridículo, aquí, pueden ser una salida lateral de la norma.

Señales en la pista. Aparece cuando la escena no corrige su exceso, sino que lo sostiene, cuando la caída pública no se convierte en “redención” moral sino en reinención estética, y cuando el error se vuelve estilo. Se siente como una desobediencia al mandato de ser impecable.

Escena-testigo. Miley rompe el guion de niña buena a la vista del mundo y expone el contrato moral que exige inocencia performada y castiga la autonomía sexual femenina (McNicholas Smith, 2017).

17 Spice Girls — “Wannabe”.

18 Britney Spears — “I’m Not a Girl, Not Yet a Woman”.

19 Madonna — “Like a Prayer”.

20 Miley Cyrus — “We Can’t Stop”.

Punchline. A veces, fallar en respetabilidad es acertar en libertad.

Mandamiento 5: Erotizarás el Cuidado (Placer que también sostiene)

Antífona: "It's okay to cry"²¹

Mashup teórico. Lo erótico no es solo sexo: es una energía que orienta la vida hacia lo que nos expande, y por eso es fuente de conocimiento y potencia (Lorde, 1984). En clave de política afectiva, el placer puede ser reparador cuando se articula con cuidado, comunidad y sostén. El activismo del placer insiste en esto: no hay emancipación sólida si el horizonte solo sabe sufrir (Brown, 2019). El *bubblegum pop* puede operar como infraestructura sensible para sostener vida, no solo para consumir espectáculo.

Señales en la pista. Lo notas cuando el goce aparece como bienestar compartido, cuando la vulnerabilidad circula sin castigo moral y cuando la escena organiza refugio afectivo: un concierto, un *fandom*, un gesto público que acompaña el duelo.

Escena-testigo. Ariana Grande y su gestión pública del duelo tras Manchester, muestran un pop capaz de ordenar reparación colectiva sin ponerse solemne de utilería (Hunt, 2017).

Punchline. Si el placer no cuida, es solo ruido; si cuida, es política.

Mandamiento 6: Democratizarás el Goce (Accesibilidad como política)

Antífona: "Girls just want to have fun"²²

Mashup teórico. La accesibilidad suele confundirse con "baja calidad", pero en el pop es infraestructura: baja la barrera de entrada y abre comunidad. Un coro fácil, un *hook* insistente, una coreografía aprendible, convierten el placer en lenguaje común. En términos de contra-públicos, estas formas producen espacio social: el público no solo consume, también se reconoce y se organiza (Berlant & Warner, 1998). El *bubblegum pop* hace política a través de lo replicable: te deja entrar sin examen.

Señales en la pista. Se siente cuando la obra está diseñada para ser devuelta por el público —como respuesta coral— y cuando los gestos se vuelven moneda social. La señal definitiva es afectiva: "ser parte" se siente posible.

Escena-testigo. "*Girls Just Want to Have Fun*" convierte la diversión cotidiana en permiso masivo: el derecho a la alegría femenina en público ya es una disputa, y Cyndi la gana bailando (Green, 2014).

Punchline. Lo que cualquiera puede cantar, cualquiera lo puede volver comunidad.

Mandamiento 7: Remezclarás el Canon (Sin pedirle permiso al canon)

Antífona: "Strike a pose"²³

Mashup teórico. El pop vive de cita, préstamo y reciclaje; la cuestión no es si remezcla, sino qué hace con esa remezcla. En clave queer, la desidentificación permite usar códigos dominantes para fabricar otra cosa: ni adhesión ni rechazo total, sino reprogramación desde dentro (Muñoz,

1999). Pero la remezcla también puede capturar, blanquear o explotar. Este mandamiento obliga a sostener tensión: toda traducción masiva tiene costo, y leer el pop es leer también esa economía.

Señales en la pista. Lo notas cuando la cita se exhibe (no se disfraza de originalidad), cuando produce desplazamientos reales en género/sexualidad/clase/raza y cuando el texto no lava el conflicto de origen. La pista te pide memoria, no solo entusiasmo.

Escena-testigo. "*Vogue*" amplifica una estética nacida en ballroom y, a la vez, la reencuadra en el mainstream: expansión y captura coexisten, y hay que leer ambas (Livingston, 1990).

Punchline. El archivo no es museo: es munición...

Mandamiento 8: Validarás la voz procesada (Prótesis como identidad)

Antífona: "Do you believe in life after love?"²⁴

Mashup teórico. La cultura musical ha fetichizado la "voz natural" como verdad, como si timbre y autenticidad fueran sinónimos. El pop contemporáneo rompe esa moral: *auto-tune*, *pitch*, *vocoders*, hacen de la voz una prótesis expresiva. Desde el imaginario cyborg, la frontera humano/tecnología se vuelve política, no desastre (Haraway, 1991); desde el posthumanismo, la identidad se piensa como ensamblaje (Braidotti, 2013). En *Bubblegum*, la voz procesada no es trampa: puede ser una forma de existir sonoramente fuera de la norma.

Señales en la pista. Se reconoce cuando el efecto se escucha y se asume, cuando el timbre produce extrañeza deliberada (cute, metálico, imposible) y cuando esa extrañeza tensiona género, edad o "humanidad" como categorías.

Escena-testigo. Cher en "*Believe*" legitima el auto-tune como estética; SOPHIE lo radicaliza: la voz como materia plástica, el cuerpo como diseño (Trerotola, 2023).

Punchline. Si la norma quiere voces "correctas", respondamos con voces imposibles.

Mandamiento 9: Intensificarás las coreografías (El cuerpo aprende política)

Antífona: "You can dance, you can jive"²⁵

Mashup teórico. La coreografía no acompaña: enseña. El pop escribe política en movimiento porque el cuerpo aprende por repetición, por sincronía, por contagio. En la pista se ensayan reglas de aparición: quién ocupa espacio, cómo se desea, cómo se mira, cómo se toca o se evita. Ese conocimiento es encarnado: no pasa solo por la explicación, pasa por el músculo, por la respiración común, por el ritmo compartido. En *Bubblegum*, la coreografía es catecismo corporal sin necesidad de aula.

Señales en la pista. Aparecen cuando los pasos se diseñan para circular (*fandom*, discoteca, plataformas), cuando el público responde copiando y re-esценificando, y cuando el cuerpo se vuelve argumento: control, exceso, vulnerabilidad, soberanía.

Escena-testigo. El VMA 2001 de Britney convierte coreografía y erotismo en ritual televisado, condensando deseo y vigilancia en una misma escena; las Spice Girls, en

24 Cher — "Believe".

25 ABBA — "Dancing Queen".

21 SOPHIE — "It's Okay to Cry".

22 Cyndi Lauper — "Girls Just Want to Have Fun".

23 Madonna — "Vogue".

cambio, hacen del baile una puerta de entrada participativa.

Punchline. Lo que el cuerpo aprende bailando, después no se le olvida pensando.

Mandamiento 10: Sostendrás la alegría como protesta (Y no como evasión)

Antífona: "Just dance"²⁶

Mashup teórico. La alegría no es inocente: puede ser guion de obediencia —felicidad prometida a cambio de encajar— o insistencia vital contra la vergüenza (Ahmed, 2010; Ahmed, 2017). Cuando el placer se vuelve horizonte emancipatorio, deja de ser evasión y se vuelve estrategia (Brown, 2019). Y cuando lo queer se piensa como futuridad, como destello de mundo por venir (Muñoz, 2009), el pop puede funcionar como ensayo general: por minutos se suspenden reglas, se inventa comunidad, se practica otro modo de estar juntos.

Señales en la pista. Se siente cuando el goce afirma presencia aquí y ahora, cuando la alegría es compartida (coralidad, club, **fandom**) y cuando el placer desafía una prohibición: de género, de clase, de edad, de sexualidad. La alegría no niega el conflicto; niega la derrota.

Escena-testigo. Kylie Minogue sostiene una utopía práctica de pista de baile: el **beat** repetido fabrica mundo momentáneo y, por eso, reparador (Bryant & Gadir, 2025; Simpson, 2023).

Punchline. Si nos quieren tristes para ser legítimos, bailemos para ser insoportables.

Interludio: Absolutely No Regrets

Antífona: "Do you believe in life after love?"²⁷

Después del decálogo queda un silencio raro. No el silencio de "se acabó", sino el de cuando la canción termina y el cuerpo todavía sigue marcando el ritmo —como si el beat se negara a desalojar. Ese resto es, precisamente, el punto de este artículo: el bubblegum pop no es un adorno sobre la política, ni un azúcar para pasar la píldora de lo real. Es una maquinaria de afectos que produce consecuencias: organiza deseos, distribuye vergüenzas, fabrica pertenencias, ensaya comunidades y, a veces, abre un margen para existir con menos miedo.

Lo que aquí se defendió, en el fondo, es una idea incómoda para cierta seriedad: que la superficie también piensa. Piensa en clave sensorial, repetitiva, contagiosa. Donde la crítica cultural suele ver "fórmula", este trabajo propone ver infraestructura: el coro fácil como tecnología de acceso; la coreografía replicable como catecismo corporal; el artificio como método para exhibir el montaje de la norma; la voz procesada como prótesis identitaria; el brillo como señal de una estética que no pide permiso para ocupar espacio. En esa clave, el pop-chicle funciona como un saber encarnado: se aprende cantando, bailando, copiando, remezclando. Si "lo personal es político", aquí se insistió —con purpurina y con cuidado— en que lo pegajoso también lo es.

La primera contribución del texto es, entonces, epistemológica: desplazar el **bubblegum pop** del rincón del "placer culpable" hacia un lugar de conocimiento afectivo.

²⁶ Lady Gaga — "Just Dance".

²⁷ Cher — "Believe".

No se trata de ennoblecerlo para que sea aceptado por la academia, sino de invertir el juicio: ¿por qué la cultura dominante sospecha tanto de la alegría? ¿por qué el gusto "serio" se construye, una y otra vez, expulsando lo femenino, lo adolescente, lo masivo, lo emotivo? Esa expulsión no es un accidente: es una política del prestigio que decide qué sensibilidades importan y cuáles deben ser corregidas. Leer el bubblegum pop como política afectiva del placer es desobedecer esa distribución.

La segunda contribución es metodológica y se resume en dos dispositivos. La misa profana permitió describir algo que suele sentirse, pero no siempre nombrarse: que el pop opera como liturgia laica de alta circulación. Hay altares (pantallas, escenarios), hay vestiduras (**styling**), hay iconos (divas), hay cantos responsoriales (coros devueltos por el público), hay reliquias (objetos, **looks**, frases), hay comunidad creyente (**fandom**) y, sobre todo, hay comunión afectiva. Esta liturgia no es una metáfora ornamental: organiza cuerpos en el espacio y produce escenas donde lo íntimo se vuelve público sin pasar por la autorización moral heteronormativa. Dicho de otro modo: el pop no solo "representa" comunidades; muchas veces, las fabrica.

El decálogo, por su parte, funcionó como traducción operativa de esa intuición. Sus mandamientos no son recetas de pureza ni una defensa naif del mercado; son criterios para detectar cuándo una escena **bubblegum** reproduce norma y cuándo la tuerce. En el recorrido aparecen patrones: el artificio que revela la costura, la repetición que fabrica pertenencia, la exageración que expone la norma como teatro, el ridículo como fuga frente a la respetabilidad, el cuidado como dimensión erótica, la accesibilidad como política, la remezcla como campo de tensión (entre redistribución y captura), la voz procesada como identidad expandida, la coreografía como aprendizaje corporal, y la alegría como protesta frente a la moral que exige sufrimiento para validar la política. En conjunto, estas operaciones describen al **bubblegum pop** como una militancia afectiva: no siempre explícita, pero material, porque actúa sobre cuerpos y vínculos.

Ahora bien, sostener esta lectura exige cuidar una trampa: no romantizar el pop como si estuviera fuera del poder. El mismo circuito que habilita comunión puede mercantilizar la diferencia; la misma estética que libera puede reforzar estándares crueles de belleza, juventud, blancura o delgadez; la misma promesa de felicidad puede transformarse en un guion normativo que exige sonreír para ser aceptado. La política del placer no es, por definición, una política "pura". Por eso, una lectura responsable del bubblegum pop debe sostener su ambivalencia: reconocer el filo sin negar la captura. El placer, aquí, no es un argumento para olvidar el conflicto; es un argumento para leer cómo el conflicto se administra también a través de la emoción.

Esta ambivalencia aparece con claridad en la canonización de las santas pop. Madonna o Gaga tensionan símbolos sagrados desde el exceso; Kylie convierte la pista en utopía practicable; Cher disputa la caducidad femenina con la metamorfosis; Britney expone el régimen de vigilancia sobre la feminidad juvenil; Christina politiza el deseo contra la moral

punitiva; las Spice democratizan una autoestima masiva; Cyndi vuelve la diversión una desobediencia; Miley muestra el costo de romper el guion; Ariana despliega una soberanía “cute” que opera como caballo de Troya. Son figuras *mainstream*, sí, y esa elección es deliberada: no buscamos un margen protegido de la industria, sino el lugar donde la industria y el deseo chocan de frente. En ese choque se ve mejor qué se permite, qué se castiga y qué se reprograma.

El texto, por lo mismo, no propone una utopía ingenua donde “todo pop es subversivo”. Propone algo más útil: un modo de leer cuándo el pop abre mundo y cuándo lo clausura; cuándo habilita una contra-pública y cuándo vende diversidad como *packaging*; cuándo el goce organiza comunidad y cuándo se vuelve optimismo cruel que nos ata a promesas vacías. La pregunta política no es, “¿me gusta?”, sino, “¿qué hace esto con nuestros cuerpos y nuestras relaciones?”. Ahí está, quizás, la apuesta más fuerte: reponer el afecto como materia crítica sin convertirlo en sentimentalismo.

En términos de proyección, este marco tiene dos direcciones inmediatas. Una es comparativa: el decálogo puede aplicarse a otras ecologías pop (*K-pop*, pop latino, reggaetón-pop, hyperpop, fenómenos virales) para mapear cómo cambian las liturgias, qué cuerpos se autorizan, qué deseos se hacen decibles y qué costos aparecen. La otra es espacial y material: el pop no ocurre en el vacío. Ocurre en discotecas, estadios, plazas, pantallas, baños, piezas, transporte público, redes. La política afectiva del placer siempre aterriza en un territorio: quién puede bailar sin riesgo, quién puede maquillarse sin castigo, quién puede cantar en voz alta sin ser ridiculizado o atacado. Leer el bubblegum pop también implica leer las condiciones —urbanas, mediáticas, institucionales— que hacen posible o peligrosa esa alegría.

Con todo esto, el cierre vuelve a la tesis inicial: el bubblegum pop, cuando se asume con consciencia crítica, no es evasión sino práctica. No reemplaza otras luchas; suma una herramienta: el goce como vínculo, la alegría como insistencia, la superficie como método, el coro como comunidad. Y si algo enseña el pop —en su versión más chispeante y brutal— es que lo que se repite se pega, y lo que se pega organiza vida.

La última puerta que queda por abrir es la del *Encore*: porque toda política afectiva, al final, se encarna en una biografía. Si el decálogo ordena el método, el *encore* expone el cuerpo que escribe: el lugar donde el pop dejó de ser “música” y se volvió refugio, lenguaje y, eventualmente, una forma de resistencia.

Encore: Confesiones de un niño bubblegum:

Sobrevivir al bullying con Britney

Antífona: “Stronger than yesterday”²⁸

Cierro este recorrido teórico-político con una nota autobiográfica, pues en el fondo, este manifiesto también nació de mis vivencias. Soy ese niño raro —el chico afeminado, “maricón” “cola” le gritaban otros en el colegio— que encontró refugio y alas en las canciones *bubblegum*. Recuerdo vívidamente la primera vez que vi el videoclip de “...Baby One More Time” de Britney Spears en la TV: tendría unos 14 años, y quedé hipnotizado por esa mezcla de inocencia y atrevimiento,

por la coreografía contagiosa en los pasillos de una escuela ficticia.

En mi propia escuela real, yo sufría *bullying* diariamente; me llamaban “niña” como insulto, se reían porque prefería cantar las Spice Girls en el recreo a jugar fútbol. Cada burla me hacía sentir más solo... hasta que al llegar a casa ponía mi CD de las Spice Girls a todo volumen. Cuando sonaba “*Spice Up Your Life*”, mi cuarto se convertía en un estadio lleno: yo bailaba imitando sus pasos, inventando otros, sintiendo que ellas —cinco chicas tan distintas y poderosas— eran mis amigas, mis cómplices. Sus voces me decían que ser yo mismo estaba bien, que no me dejara subyugar. Por supuesto, en ese entonces no podía articularlo con esas palabras, solo lo sentía en el cuerpo: una euforia, un calorito de alegría que me protegía del frío del rechazo exterior.

El pop fue mi primer aliado queer. A falta de referentes LGBT visibles en mi entorno, las divas del pop llenaron ese vacío: con ellas aprendí a posar, a fingir confianza hasta hacerla realidad, a entender mi sensibilidad como fortaleza. Cuando Christina Aguilera gritaba “*I am beautiful no matter what they say*”, en Beautiful, yo lloraba pensando en las veces que me dijeron feo, maricón, raro —y por un momento les creía menos—. Gracias a esos videos y canciones, sobreviví la secundaria sin odiarme. Es irónico: algunos adultos de entonces hablaban del “mal ejemplo” de esas artistas para los niños, de su sexualidad, de su banalidad. Pero para mí fueron ejemplo de resiliencia. Madonna besándose con Britney en la TV me hizo sentir por primera vez que ser diferente podía ser cool, incluso admirado. Lady Gaga dedicando “*Born This Way*” “a los *freaks*”, me hizo saltar de emoción en mi habitación: ¡me hablaba a mí! —a mí que creía que nunca encajaría, me decía que estaba hecho a fuego así, perfecto en mi rareza.

Antífona: “Words can’t bring me down”²⁹

Con los años, estudié teoría, me volví académico, y por un tiempo, confieso que casi caigo en la soberbia de despreciar aquello que me había salvado. Llegué a pensar que mis gustos juveniles eran infantiles, que ahora tocaba apreciar música “seria”. Pero la vida —y la propia investigación *queer*— me llevaron de vuelta al origen: comprendí que no había contradicción entre lo que me enseñaban Butler o Muñoz en los libros, y lo que me habían enseñado mis divas pop en la infancia. Todo encajó: la performatividad de género que Butler describe, yo la había practicado bailando frente al espejo con una toalla simulando ser pelo largo. La utopía de Muñoz, yo la había probado en cada concierto de pop al que asistí, rodeado de otras locas y fans gritando en comunión.

Por eso este manifiesto no solo es un ejercicio intelectual, es también un agradecimiento personal. A Britney, Christina, Madonna, Gaga, Spice Girls, y tantas otras, les debo el estar aquí, relativamente entero, contando mi historia. Cuando nadie más lo hizo, ellas me dieron permiso para ser fabuloso, para convertir insultos en energía, para sobrellevar el *bullying* con un *gloss* de brillo en el alma. Si de niño alguien me hubiera dicho que esa “música de chicas” era en realidad una trinchera, quizás habría sufrido menos. O tal vez no

hacía falta decírmelo: instintivamente, mis huesos lo sabían cuando bailaba “*Wannabe*”. La música pop fue mi lenguaje de resistencia mucho antes de que aprendiera conceptos como heteronormatividad o patriarcado. Y sospecho que no estoy solo: una multitud de infancias *queer* –y no tan infancias– alrededor del mundo, se salvaron cantando con un cepillo de pelo frente al espejo, transformando la soledad en concierto, la tristeza en *playback* alegre.

Hoy, como adulto queer, llevo esos recuerdos conmigo como un escudo y una bandera. Cada vez que la vida me pone contra las cuerdas, me regalo un momento bubblegum: me visto con algo rosa, me pongo los auriculares y reproduzco ese pop descarado que me recuerda quién soy. Es terapia, es ritual, es revolución íntima. Porque como escribimos en este texto, la revolución también puede ser dulce. La purpurina nunca estuvo reñida con la dignidad; la ligereza nunca estuvo reñida con la profundidad. Este manifiesto es la prueba escrita de ello. Quiero creer que, si algún día un niño raro, acosado y triste, tropieza con estas páginas, sepa que en el *bubblegum pop* tiene un aliado. Que no hay nada de malo en refugiarse en un mundo de color pastel si el mundo real te trata en gris. Que de ese refugio nacen guerreros suaves pero invencibles. Al fin y al cabo, yo soy uno de ellos. Así que sí, incluso lo más pegajoso puede volverse trinchera. Aquel niño afeminado sobrevivió y hoy ondea orgulloso su bandera multicolor al son de un buen *bubblegum hit*. Y cada vez que baila, honra a su propia historia y a un futuro que por fin se parece un poco a aquellos videoclip con los que soñaba despierto.

Referencias

Literatura académica

- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (1944). *Dialectic of enlightenment*. Herder & Herder.
- Ahmed, S. (2010). *The promise of happiness*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822392781>
- Ahmed, S. (2017). *Living a feminist life*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822373377>
- Berlant, L. (2011). *Cruel optimism*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822394716>
- Berlant, L. & Warner, M. (1998). Sex in public. *Critical Inquiry*, 24(2), 547–566. <https://doi.org/10.1086/448884>
- Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Polity Press.
- Bryant, A. & Gadir, T. (2025). *Camp, queer aesthetics and popular music*. Routledge.
- Brown, A. M. (2019). *Pleasure activism: The politics of feeling good*. AK Press.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203902752>
- Dyer, R. (1995). In defense of disco. In C. K. Creekmur & A. Doty (Eds.), *Out in culture: Gay, lesbian, and queer essays on popular culture* (pp. 407–415). Duke University Press.
- Gill, R. (2007). Postfeminist media culture: Elements of a sensibility. *European Journal of Cultural Studies*, 10(2), 147–166. <https://doi.org/10.1177/1367549407075898>
- Greeley, A. M. (1989). Madonna's challenge to her church. *America*, 160(18), 447–449.
- Halberstam, J. (2011). *The queer art of failure*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822394358>
- Halberstam, J. (2012). *Gaga feminism: Sex, gender, and the end of normal*. Beacon Press.
- Haraway, D. (1991). *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*. Routledge.
- Lorde, A. (1984). *Sister outsider: Essays and speeches*. Crossing Press.
- McNicholas Smith, K. (2017). Sexualisation, or the queer feminist provocations of Miley Cyrus. *Feminist Theory*, 18(3), 281–298. <https://doi.org/10.1177/1464700117721880>
- McRobbie, A. (2009). *The aftermath of feminism: Gender, culture and social change*. Sage.
- Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications: Queers of color and the performance of politics*. University of Minnesota Press.
- Muñoz, J. E. (2009). *Cruising utopia: The then and there of queer futurity*. New York University Press.
- Padan, M. (2024). “Strength and courage in a wonderbra”: Femininity, drag, and the Spice Girls. *Sexualities*, 27(8), 1324–1338. <https://doi.org/10.1177/13634607231152600>
- Preciado, P. B. (2020). *Yo soy el monstruo que os habla: Informe para una academia de psicólogos*. Anagrama.
- Robertson, P. (1996). *Guilty pleasures: Feminist camp from Mae West to Madonna*. Duke University Press.
- Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the closet*. University of California Press.
- Sedgwick, E. K. (1993). Queer performativity: Henry James's The Art of the Novel. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 1(1), 1–16. <https://doi.org/10.1215/10642684-1-1-1>
- Sontag, S. (1964). Notes on “Camp”. *Partisan Review*, 31(4), 515–530.
- Trerotola, M. (2023). It's “giving Cher”: Gay identity, diva worship, and music. *TCNJ Journal of Student Scholarship*, 25, 1–9. <https://joss.tcnj.edu/wp-content/uploads/sites/176/2023/04/2023-Trerotola-Music.pdf>
- Warner, M. (2002). *Publics and counterpublics*. Zone Books.
- Prensa, reseñas, ensayo cultural y entrevistas**
- Agence France-Presse. (2006, November 12). Comeback Kylie gets rapturous welcome. *Independent Online*.
- Campoamor, D. (2021, July 1). Like a virgin: How purity culture harmed Britney Spears & a generation of pop stars. *Refinery29*. <https://www.refinery29.com/en-us/2021/07/10536077/purity-culture-britney-spears-pop-stars>
- Chow, A. R. (2021, March 30). Historians decode the religious symbolism and queer iconography of Lil Nas X's “Montero” video. *Time*.
- Considine, J. D. (1989, April 6). Like a prayer [Review of the album Like a Prayer, by Madonna]. *Rolling Stone*. <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/like-a-prayer-248995/>
- Duffy, N. (2014, October 22). Ariana Grande: I quit Catholicism when gay brother was told “God doesn't love you”. *PinkNews*.
- Farley, R. (2018, July 13). Breaking down Ariana Grande's “God Is a Woman” music video. *Refinery29*.
- Green, E. (2014, June 6). Thirty years after “Girls Just Want to Have Fun,” Cyndi Lauper reflects on her feisty feminism. *The Atlantic*. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/06/thirty-years-after-girls-just-want-to-have->

- fun-cyndi-lauper-reflects-on-her-feisty-feminism/372049/
Hunt, E. (2017, June 5). Manchester uplifted by Ariana Grande's colossal empathy. *The Guardian*.
- Simpson, D. (2023, March 28). Why Kylie Minogue is the ultimate queer pop icon. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2023/mar/28/kylie-minogue-queer-pop-icon>
- Sweeney, J. M. (2011, August 15). Confessions of a dangerous diva: Lady Gaga's fascination with Christian imagery. *America*. <https://www.americamagazine.org/issue/504/article/confessions-dangerous-diva>
- Tyrangiel, J. (2006, August 27). Welcome to my bubble. *Time*. <https://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1533425,00.html>
- Wang, E. (2018, July 13). Ariana Grande's "God Is a Woman" video is full of religious imagery—and a Madonna voiceover. *Glamour*. <https://www.glamour.com/story/ariana-grande-god-is-a-woman-video-religious-imagery>
- Corpus pop y audiovisual**
- 100 geecs. (2019). *Money Machine* [Music video]. Dog Show Records.
- Aguilera, C. (2002). *Dirty* [Music video]. RCA Records.
- Aguilera, C. (2003, November 6). *Dirty* (Live at MTV Europe Music Awards 2003) [Televised performance]. MTV.
- Aqua. (1997). *Barbie Girl* [Music video]. Universal Music Group.
- Arca. (2017). *Reverie* [Music video]. XL Recordings.
- Cher. (1996). *Interview with Jane Pauley* [Television interview]. Dateline (NBC).
- Cher. (1998). *Believe* [Music video]. Warner Bros. Records.
- Cyrus, M. (2013, August 25). *We Can't Stop / Blurred Lines* (Live at MTV Video Music Awards 2013) [Televised performance]. MTV.
- Dorian Electra. (2019). *Man to Man* [Music video]. Self-released.
- Grande, A. (2017, June 4). *One Love Manchester* [Televised benefit concert]. BBC One.
- Grande, A. (2018). *God Is a Woman* [Music video]. Republic Records.
- Grande, A. (2018). *God Is a Woman* [Song]. Republic Records.
- Lady Gaga & Beyoncé. (2010). *Telephone* [Music video]. Streamline Records; Interscope Records.
- Lady Gaga. (2010, September 12). *Performance with meat dress at MTV Video Music Awards* [Live performance]. MTV.
- Lady Gaga. (2011, August 28). *Judas* (Live at MTV Video Music Awards 2011) [Televised performance]. MTV.
- Lil Nas X. (2021). *Montero (Call Me By Your Name)* [Music video]. Columbia Records.
- Livingston, J. (Director). (1990). *Paris Is Burning* [Documentary film]. Off White Productions.
- Madonna. (1985). *Material Girl* [Music video]. Sire Records.
- Minogue, K. (2000, October 1). *On a Night Like This & Dancing Queen* (Live at Sydney 2000 Olympic Closing Ceremony) [Televised performance]. Seven Network.
- Murphy, R., Canals, S., & Falchuk, B. (Creators). (2018–2021). *Pose* [TV series]. FX Networks.
- Perry, K. (2010). *California Gurls* [Music video]. Capitol Records.
- SOPHIE. (2018). *Faceshopping* [Music video]. Transgressive Records.
- Spears, B. (1998). *...Baby One More Time* [Music video]. Jive Records.
- Spears, B. (2001, September 6). *I'm a Slave 4 U* (Live at MTV Video Music Awards 2001) [Televised performance]. MTV.
- Spice Girls. (1996). *Wannabe* [Music video]. Virgin Records.
- The Archies. (1969). *Sugar, Sugar* [Song]. Calendar Records.
- The Monkees. (1966–1968). *The Monkees* [TV series]. NBC.