



UGO FELLONE
<https://orcid.org/0000-0002-7131-511X>
ugofellone@gmail.com

Universidad Internacional de Valencia

ALICIA PAJÓN FERNÁNDEZ
<https://orcid.org/0000-0003-0191-8705>
aliciapajonfer@gmail.com

Universidad Internacional de Valencia

“El mar escupía un lamento”. Respuestas musicales a desastres ecológicos en la España contemporánea: los casos del Prestige y el Mar Menor*

“El mar escupía un lamento”. Musical Responses to Ecological Disasters in Contemporary Spain: The Prestige and Mar Menor Cases

En este artículo se realiza un análisis de las respuestas musicales a dos catástrofes medioambientales marinas en la España del siglo XXI: el naufragio del petrolero Prestige frente a la costa gallega y la crisis del Mar Menor en Murcia. Así, con la mirada puesta en distintas acciones colectivas (canciones, conciertos, recopilatorios o campañas publicitarias) y en el modo en el que estas emplean música preexistente o de nueva creación, proponemos comprender cómo la música es instrumentalizada en la pugna por la hegemonía de los imaginarios climáticos definidos por Levy y Spicer. Para ello se traza una genealogía de las relaciones de la música con la protesta medioambiental en España, con el objetivo de entender qué caracteriza a esta y si ha habido cambios a lo largo del tiempo.

Palabras clave: música popular, protesta, crisis climática, desastre climático, Galicia, Murcia.

This article analyses the musical responses to two marine environmental catastrophes in 21st-century Spain: the shipwreck of the Prestige oil tanker off the Galician coast and the Mar Menor crisis in Murcia. Thus, looking at different collective actions, such as songs, concerts, compilations or advertising campaigns, and the way in which they use pre-existing or newly created music, this article seeks to understand how music is exploited in the struggle for the hegemony of the “climate imaginaries”

* Este artículo está escrito en el marco del Proyecto de Investigación “Música en España y Sudamérica: translaciones y transculturalidad (1960-2019)” (referencia PID2023-151026NB-I00), de la Universidad de Oviedo, financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España.

defined by Levy and Spicer. To this end, a genealogy of the relationships between music and environmental protest in Spain is presented, with the aim of understanding its characteristics and whether there have been changes over time.

Keywords: popular music, protest, climate crisis, climate disaster, Galicia, Murcia.

El 25 de agosto de 2022, Moha, el violinista del grupo de *folk metal* Mägo de Oz, ondeó una peculiar bandera durante un concierto en la localidad costera murciana de Los Alcázares. En ella se podía ver la silueta de un caballito de mar junto a un texto que expresaba “Mar Menor vivo”. Con ello el grupo mostraba su solidaridad ante la actual situación de crisis que atraviesa esta laguna salada, utilizando un emblema que se ha vuelto común en las protestas contra la inacción de los políticos. Este gesto, esperable si se tiene presente el compromiso ecologista del grupo, ocurrió justo después de tocar una de sus canciones más populares, “La costa del silencio”, compuesta veinte años antes tras la crisis de los vertidos del petrolero Prestige en la costa gallega. El violinista del grupo, consciente de los paralelismos de ambos desastres, expresó en el concierto que “en este tiempo parece que no hemos aprendido...”¹.

A pesar de que los ademanes celtas de la canción (violines, flautas, compás 12/8...) puedan hacernos pensar en el norte de España (aunque, quizás, sea más adecuado vincularlos a lo irlandés y escocés que a lo gallego), lo cierto es que “La costa del silencio” es una canción que se enuncia de una manera bastante abarcadora, admitiendo su reinterpretación para otras catástrofes medioambientales. Es innegable que hay muchos elementos en la letra derivados de la situación del Prestige (“toda una costa murió”, “un agua negra”, “un barco que encalló”). No obstante, tanto el estribillo como otros versos hacen una crítica a la inacción política y un llamamiento a la acción colectiva que ha permitido que la canción se reutilice ante otras crisis medioambientales, además de la del Mar Menor.

Esto se debe a que en ella se despliegan estrategias comunes a otras canciones concienciadoras, apelando a una dicotomía del nosotros / ellos bastante común (Howes 1990). Así, el “ven, quiero oír tu voz / y si aún nos queda amor / impidamos que esto muera” del estribillo, o el “hagamos una revolución, / que nuestro líder sea el sol / y nuestro ejército sean mariposas” del puente, sirven para apelar de manera emocional a la audiencia, que se siente parte de una naturaleza antropomorfizada a cuya lucha los humanos nos debemos unir.

Tomando como punto de partida el gesto de Mägo de Oz en Los Alcázares, en este artículo se indaga en los paralelismos y diferencias que las catástrofes del Prestige en Galicia y la crisis del Mar Menor en Murcia presentan en sus res-

¹ Carlos Illán Ruiz. 2022. “Mago de Oz’ con el SOS Mar Menor”, *Cartagena de Hoy*, 30 de agosto, <https://cartagenadehoy.com/index.php/cine/15-noticia/mar-menor-rincon-de-san-gines/37273-mago-de-oz-con-el-sos-mar-menor>.

puestas de corte musical. En el proceso, se exploran las cambiantes relaciones entre música popular y activismo medioambiental en el Estado español desde la década de 1980 hasta la actualidad, conscientes de la capacidad de la música de documentar el cambio climático (Philipp 2024). Para ello será necesario establecer una metodología crítica que evalúe la posibilidad de agencia que música y músicos tienen ante estas situaciones, la cual ocupará el primer apartado de este artículo. Posteriormente, se pasará a analizar en sendas secciones las catástrofes del Prestige y el Mar Menor para, finalmente, poner en común similitudes y diferencias.

Músicas populares y ecologismo en la encrucijada

Aunque la música contemporánea y el arte sonoro han dialogado con frecuencia con el ecologismo, es innegable que la popular es la música más visible de las que han interactuado con el activismo medioambiental. Esto la hace especialmente relevante para comprender el sentir general y las narrativas de amplias capas de la población, aunque su horizonte crítico no siempre se evidencie.

Somos conscientes de que, en el panorama de lenta cancelación del futuro en el que nos movemos (Fisher 2009), existe algo de fútil en insertar mensajes antisistema en una música articulada y difundida desde la propia maquinaria capitalista que viene a criticar. Pero señalar las contradicciones inherentes a estas prácticas no significa su automática desacreditación, ya que, tal y como Pedelty argumenta, la ecomusicología debe aferrarse a las músicas globales más extendidas y populares, ya que proveen un lugar significativo en el mundo para miles de millones de personas (2011, 20).

Esta capacidad de apelar a amplias capas de la población nos inserta en una particular idea de lo político, entendible como consenso cultural desde la perspectiva gramsciana. Así, lo político no se limita a la toma del poder del Estado, sino que implica una lucha por la hegemonía cultural: es decir, por el consenso que da forma a lo que una sociedad considera sentido común. En este marco, toda transformación política duradera debe ir acompañada de una transformación cultural y social. El poder no se ejerce únicamente por coerción, sino mediante el consenso producido en la sociedad civil, a través de instituciones, medios, educación, arte y cultura. Por supuesto, en contextos de activismo existen movimientos contrahegemónicos de disenso, y en el caso de arte y política es de especial importancia recordar lo que postula Rancière, quien entiende que “se sostienen una a la otra como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible” (2010, 65).

La disolución de los límites entre naturaleza y cultura aparece cuando consenso y disenso se entienden como causa y consecuencia del Antropoceno, entendido como condición contemporánea marcada por la crisis ecológica

global. Si se observa desde la música popular, es importante pensar las letras y los regímenes sonoros como “expresión de las estructuras latentes de las sociedades occidentales: sus conflictos no dichos y subterráneos, insuficientemente elaborados a través de la comunicación” (Philip 2024, 275). En relación con el consenso, esto implica que habrá espacios más proclives para el desarrollo del pensamiento hegémónico y contrahegémónico, como muestran las disímiles relaciones de distintos géneros con el ecologismo. Esta es la premisa desde la que parte el pionero libro de David Ingram (2010), el cual habla de la relación con el medio ambiente de diversas músicas estadounidenses desde los años 60. En cierta medida, desarrollos posteriores, como la idea de los ecosistemas musicales de Schippers y Grant (2016), inciden en cómo diversos mundos genéricos tienen formas diferentes de operar y, por lo tanto, de relacionarse con su entorno. De este modo, ampliando la idea de que los géneros y las comunidades que los alimentan se coproducen al mismo tiempo (Fellone 2021), también entendemos que existe una dimensión sonora de los entornos (Ribac y Harkins 2020, 16) que los afecta. En este sentido, es muy importante retener la diferencia entre espacio y lugar, puesto que ni la música ni las concepciones sobre un lugar son neutrales. Esto es especialmente importante por el modo en el que la música es, por su capacidad de propagarse, una manifestación invasiva con el espacio (Pedelty 2011), un agente de (re)territorialización, si se prefiere.

Bajo esta concepción, debemos ser conscientes de que, en la intersección entre las músicas populares y la naturaleza, esta última tiende a ser tratada como una entidad indómita y fantaseada (Ribac y Harkins 2020, 6). Así, según Ingram, “el potencial eco-utópico de la música” ha sido articulado desde la década de 1960 alrededor de una visión pastoral (2010, 52), en la que los seres humanos se sienten en casa en el mundo natural, ya sea llorando por su pérdida o denunciando a los que entienden como responsables de la misma. Es por esto por lo que los modos predilectos de la música popular concienciada medioambientalmente son la elegía y la sátira, ya que ambas exploran la contradicción entre el ideal y la realidad, aunque en muchos casos corran el riesgo de caer en un individualismo que desincentive la acción colectiva (Ingram 2010).

Dichas respuestas emocionales están al servicio de imaginarios medioambientales que pueden servir a propuestas de signo político diverso, pero que con frecuencia no son capaces de trascender las lógicas hegémónicas que guían la discusión sobre la naturaleza y el ecologismo. Por ello es importante poner a dialogar la música con los imaginarios climáticos operativos en la sociedad contemporánea, los cuales se enfrentan y complementan de manera constante.

Levy y Spicer (2013) postulan la existencia de cuatro grandes paradigmas: el de los combustibles fósiles para siempre, el del apocalipsis climático, el tecnomercantil y el de los estilos de vida sostenibles. Hasta la década de 1990 el

primero, con un talante escéptico-negacionista, era el dominante, pero poco a poco empezaron a haber cambios de actitud, fruto de las *carbon wars*, que propiciaron una creciente preocupación por el cambio climático. Esto lleva a que, desde 1998, empiecen a predominar posturas que buscan cierta descarbonización de la economía, ya sea bajo propuestas apocalípticas pesimistas o bien desde la perspectiva tecnomercantil, que busca insertar el debate medioambiental dentro de la autorregulación del mercado capitalista. No obstante, la llegada de la crisis de 2008 supuso un cambio hacia un paradigma dominado por cierta incertidumbre e inercia, en el que lo tecnomercantil, que parecía devenir hegemónico, se ve estancado ante el renacer de posturas negacionistas y reaccionarias, que no han hecho más que aumentar desde la publicación del texto de Levy y Spicer hace más de una década. Así, a pesar de su talante minoritario, el imaginario que propugna estilos de vida sostenibles ha jugado siempre un rol clave en interacción con otros imaginarios.

En este trabajo analizaremos el modo en el que los movimientos sociales en los que se inserta la música dialogan con los distintos imaginarios climáticos. Al poner la atención en dos situaciones que acontecen en dos momentos muy distintos (pos Protocolo de Kioto y pos crisis financiera) estableceremos similitudes y diferencias y el modo en el que, en su búsqueda por ganar espacios, los cuatro imaginarios se sonorizan. En este sentido, entendemos la sonorización como la explicitación aural (en el foco de este artículo, musical, pero no solo) de pulsiones afectivo-discursivas presentes en procesos de mayor envergadura, en un ensamblaje con planos irreductibles entre sí, en línea con las socialidades de la música explicitadas por Born (2011). Esta posibilita que la música pueda devenir un espacio para la exploración de mundos posibles que media en el mundo con el que interactúa.

No debemos pensar que no hubiese ejemplos locales previos a los analizados en los que la música se pusiera al servicio de ciertas reclamaciones medioambientales con respecto a la contaminación marina. Uno de los más tempranos fue la llegada de Greenpeace a España. La primera acción de esta organización en el país consistió en detener el vertido de bidones radioactivos de un mercante holandés a 500 kilómetros de la costa de Galicia (Greenpeace s. f.)². La rama española de la asociación nació formalmente dos años después, en 1984, coincidiendo con el paso del radicalismo de los setenta a una institucionalización de la crisis ecológica con un discurso más pragmático (Ramírez-Blanco y Muñoz 2023), coetánea con lo que Lahusen (1996) llama la era del rock por

² La politización del movimiento ecologista en España aún carece de una historiografía sistematizada. No obstante, casos como la resistencia frente al vertido de residuos nucleares en la Fosa Atlántica (Salgado 2021) o las experiencias del ecologismo andaluz (Soto Fernández 2019) evidencian la consolidación de dinámicas organizativas desde la segunda mitad del siglo XX.

una causa (*rock-for-a-cause era*)³. Así, a raíz de los conciertos multitudinarios del Live Aid y el Band Aid en el mundo anglosajón, empezaron a aflorar numerosas iniciativas colectivas concienciadoras. Greenpeace no se mostró ajena a estas dinámicas y publicó, a partir de 1985, diversos discos recopilatorios, entre ellos uno destinado al público español.

Estos discos coinciden con la ampliación del tipo de actividades llevadas a cabo por la organización tras el hundimiento de su principal barco, el Rainbow Warrior, en una protesta contra pruebas nucleares realizadas por Francia en el Pacífico. Así, en línea con su fuerte vocación hacia el cuidado del entorno marino, en 1985 sacan en España el recopilatorio *Greenpeace, salvemos ahora el Mediterráneo*, compuesto por canciones preexistentes de diversos artistas locales (especialmente cantautores, pero también músicos de rock, flamenco y pop). En la contraportada del disco aparece una firme declaración de intenciones por parte de la organización, que transcribimos en su totalidad en el apéndice I.

Aunque esta iniciativa colaborativa presente especificidades locales, al responder a casuísticas concretas y a la necesidad de nuevas ideas y productos que exige el mercado de producción cultural (Lahusen 1996), es innegable que comparte ciertos elementos con muchas de las grandes iniciativas medioambientales que más visibilidad tuvieron alrededor del cambio de siglo. Así, al recurrir los propios activistas a artistas conocidos, que ni siquiera tienen que componer nueva música, se busca una situación que con un esfuerzo limitado consiga grandes beneficios para todas las partes implicadas: para los activistas, publicidad fácil de sus actividades; para los músicos, vincular su figura con ciertas causas, y para las discográficas y promotoras blanquear las políticas extractivistas que las cimentan (Lahusen 1996).

Por tanto, aunque normalmente las colaboraciones se hagan sin esperar beneficios económicos, en estas campañas siempre ocurre un complejo juego de inversión, transformación y acumulación de capitales económicos, sociales, culturales y simbólicos. Estos no solo se determinan por los capitales de los actores, sino por la estructura de la arena social en la que son invertidos. Así, es más fácil la comunicación artista a artista por la forma en la que el propio campo musical divide a la comunidad artística del resto alrededor de un *star system*.

³ Desde los años 60 y 70, la contracultura propuso una transformación radical de la vida social, defendiendo la libertad colectiva, la experimentación estética y la crítica al capitalismo, donde la música y el arte eran formas de resistencia política. Sin embargo, desde finales de los años 60, el naciente paradigma neoliberal capturó muchos de estos valores (creatividad, autenticidad, autoexpresión) y los transformó en herramientas de mercado (Frank 1997), promoviendo un sujeto individualista y emprendedor, despolitizado y flexible. Esta transición implicó la desactivación de la potencia crítica de lo alternativo, ahora convertido en estilo o nicho de consumo. En la actualidad, frente a las crisis ecológicas y sociales del pos-Antropoceno, emerge la necesidad de superar este modelo, articulando nuevas formas de politización cultural basadas en la interdependencia, la agencia no humana y la relacionalidad.

Por ello, cualquier análisis de la inserción de la música popular alrededor de ciertos movimientos sociales implicará entender cómo ambos campos dialogan con sus actores, destrezas profesionales, agendas y discursos (Lahusen 1996).



Ilustración 1. Portada del recopilatorio Greenpeace: Salvemos ahora el Mediterráneo

Fruto del choque entre ambos campos, estas campañas masivas corren el riesgo de perder parte de su potencial crítico, al convertirse en propaganda de las democracias liberales que crean parches que no solucionan problemas sistémicos (Velasco-Pufleau 2014). La situación es especialmente palpable en grandes macroeventos, desde el Live Aid al Live 8, que al no cuestionar las políticas e ideologías del mundo contemporáneo son especialmente atractivas para los profesionales (Pedelty 2011).

De este modo, recopilatorios como los de Greenpeace se arriesgan a que sus protestas se pierdan en el camino, ya sea porque terminan oscurecidas por un público principalmente interesado por la música o porque su alegato estético no se traduce en una ética operativa. Y en este sentido, aunque es obvio que Greenpeace criticaba el imaginario climático procombustibles fósiles –hegemónico en aquel momento–, no termina de apelar a un imaginario que consiga realmente romper con el *statu quo*.

Desde estas primeras iniciativas en la década de 1980 hasta el siglo XXI no existen grandes variaciones en la relación entre música popular masiva y activismo medioambiental, si acaso una exacerbación del neoindividualismo neoliberal tras el fin de la política de bloques, lo que trajo un mayor énfasis en la responsabilidad individual. Por ello, conviene preguntarse si, tras el comienzo del debilitamiento del imaginario climático hegemónico tras el Protocolo de Kioto, realmente comienzan a construirse nuevas alternativas en lo que respecta a los imaginarios climáticos de la música. Quizás, más bien, como sucedería con el Live Earth, de 2007, estas actividades legitiman estilos de vida consumistas generando capital cultural en vez de una auténtica acción medioambiental hacia una sociedad sostenible (Pedyly 2011), en línea con un imaginario cada vez más tecnomercantil, con su “fe en la irrupción de tecnologías milagrosas que salvarían la situación sin tocar las bases del capitalismo neoliberal” (Ramírez-Blanco y Muñoz 2023).

El Prestige como experimentación de la protesta

La polisemia del mar en Galicia –mar como hogar, como vida, como trabajo, como identidad– se vio reducida a mar como lamento cuando el 19 de noviembre de 2002 el buque petrolero Prestige se partió por la mitad frente a la Costa da Morte. Se consumaba el desastre que se auguraba desde el día 13, cuando, tras un accidente, se dio la voz de alarma a los servicios de rescate españoles desde la embarcación. El hundimiento ocasionó la liberación de 77 000 toneladas de petróleo crudo al océano Atlántico, con consecuencias en las costas gallegas, asturianas, cántabras, vascas, francesas y portuguesas. El naufragio transcurrió con una lentitud agónica, mientras la tragedia se cernía durante días sobre las costas gallegas (Greenpeace 2002).

El suceso estuvo marcado por una deficiente gestión política tanto por parte de la Xunta de Galicia como del Gobierno central, ambos entonces en manos del Partido Popular (PP). En un primer momento, el Ministerio de Fomento, bajo la dirección de Francisco Álvarez-Cascos, optó por alejar el barco lo máximo posible de la costa. Esta controvertida decisión fue respaldada por el ministro de Agricultura, Pesca y Alimentación, Miguel Arias Cañete, quien llegó a declarar que la maniobra había “permitido que no temamos una catástrofe ecológica”; una valoración que también compartió el *conselleiro* gallego Enrique López Veiga, quien llegó a afirmar que “no hay una marea negra”⁴.

A esta respuesta inicial se sumó una estrategia comunicativa orientada a minimizar los riesgos del suceso (Moles 2017, 119). Un ejemplo paradigmático de ello fueron las célebres declaraciones del entonces vicepresidente del Go-

⁴ [Sin firma]. 2013. “Del ‘quinto pino’ a los ‘hilitos de plastilina en estiramiento vertical’”, *El País*, 13 de noviembre, https://elpais.com/politica/2013/11/13/actualidad/1384337573_498076.html.

bierno, Mariano Rajoy Brey, quien afirmaba que del barco “salen unos pequeños hilitos... hay cuatro en concreto [...] con aspecto de plastilina”⁵. La inacción del Gobierno central se vio agravada por la ausencia del presidente de la Xunta de Galicia, Manuel Fraga Iribarne, quien tardó ocho días en personarse en la zona afectada. Cuando finalmente lo hizo, y en consonancia con la estrategia de minimización adoptada por su partido desde Madrid, declaró: “si hace falta, me vuelvo a bañar como en Palomares”⁶. En este episodio, el político dejaba entrever dos actitudes que marcaron su paso por la presidencia de la Xunta: la falta de pudor a la hora de exhibir su pasado franquista y la sensación de impunidad con la que actuaba. Frente a esta pasividad institucional, en las semanas siguientes, mientras la mancha de fuel se expandía, también crecía el malestar ciudadano y, con él, una intensa movilización social.

La rápida y multitudinaria respuesta civil a la catástrofe del Prestige se entiende mejor si se considera la gestión que el gobierno de Fraga había realizado desde 1990. Particularmente en el terreno medioambiental, y ya antes de que el petrolero se hundiera a los pies de la Costa da Morte, alertaba el escritor Manuel Rivas de que quizás era necesario “ir pensando en un estado de emergencia paisajística”, al haberse convertido gran parte de la costa gallega en un eucaliptal, “una mancha en la que desaparecieron la diversidad y la gama de colores” (2001, 29). Esta gestión formó parte de las políticas extractivistas y las lógicas de dependencia desarrolladas ya durante todo el siglo XX, que posicionaron a Galicia como un lugar de periferia, colocándola en una situación asimétrica con el resto del estado. Son unas lógicas que despojan a Galicia del poder político para ser agente que haga uso de sus recursos naturales, territoriales y energéticos, algo que sigue alimentando el conflicto nacional y social y que incluso hoy en día convierte a Galicia en zona de sacrificio en el proceso de transición ecológica (Clara Corbelhe 2023, 5).

Se entiende entonces que esta situación específica –una catástrofe evitable con un gran impacto ecológico y económico–, junto con la indignación provocada por las políticas de un gobierno monocolor durante más de diez años, fuese el desencadenante de una respuesta masiva de indignación y colectivización. Fue así como el 21 de noviembre de 2002 nació el movimiento Nunca Más con un triple objetivo reflejado en su manifiesto fundacional: “exigencia de responsabilidades políticas, reparación de los daños causados y puesta en práctica de medidas efectivas de seguridad para el litoral gallego que impidan

⁵ “Rajoy: ‘salen unos pequeños hilitos con aspecto de plastilina’”. Archivo RTVE, 8 de noviembre 2022, <https://www.rtve.es/play/videos/programa/rajoy-salen-unos-pequenos-hilitos-aspecto-plastilina/6730253/>.

⁶ [Sin firma]. 2002. “Fraga: ‘Si hace falta me vuelvo a bañar como en Palomares’”. *El Periódico de Aragón*, 22 de noviembre, <https://wwwelperiodicodearagon.com/sociedad/2002/11/22/fraga-falta-vuelvo-bañar-palomares-48355734.html>. Esta afirmación de Fraga es una referencia al episodio de 1966 cuando, como ministro de Información y Turismo de la dictadura franquista, se bañó en las costas almerienses para demostrar que no había contaminación tras la caída de cuatro bombas termonucleares estadounidenses.

catástrofes posteriores” (Amoedo 2003, 46). Se mostraba desde un primer momento una mirada amplia que no solo incidía en la catástrofe, sino que buscaba un cambio de paradigma que evitase sucesos similares posteriores. Ya que, como señala Jorge Linheira (2022), la catástrofe del Prestige “representó uno de los adversos efectos de los imperativos del credo neoliberal globalizador y en ese momento de nuevo capitalismo global”.

A pesar de ser un espacio independiente, es importante tener en cuenta el peso político que hubo en la plataforma, con la activa participación de militantes políticos, en particular de los movimientos nacionalistas de izquierdas, continuando una tradición de compromiso artístico-político. Destaca la implicación de la militancia del Bloque Nacionalista Galego (BNG), que desempeñó un rol clave en el funcionamiento de Nunca Máis, así como la del propio partido, que actuó como articulador a nivel económico y estructural (Linheira 2022). Tanto es así que el nombre Nunca Máis fue propuesto por Anxo Quintana, por entonces senador del partido, inspirándose en un grito que había sido escuchado en manifestaciones posteriores al desastre del petrolero Mar Egeo en Coruña en el año 1992 (Amoedo 2003, 46). Aun así, el éxito de Nunca Máis residió en su capacidad de organización, pero también en su pluralidad. Era una plataforma abierta que acogía en su seno colectivos diversos como los trabajadores del mar, colectivos de estudiantes, ecologistas, artistas y el movimiento sindical, entre otros (Lema Blanco 2022, 479).

En el ámbito de la cultura es importante señalar la Plataforma contra a Burla Negra, que comenzó sus actividades poco después del hundimiento con un encierro en la Casa de la Cultura de la localidad marinera Laxe (Linheira 2022). Ya desde el inicio, el colectivo se sumó o lideró diversas actividades. Burla Negra, aunque a menudo bajo el paraguas de Nunca Máis, tenía una lógica interna que operaba a través de la cultura como elemento fundamental. Sin ánimo de lucro, la plataforma buscaba la dinamización cultural a través de producciones autofinanciadas, utilizándose los posibles beneficios para nuevas iniciativas. Así, desde Nunca Máis y Burla Negra se construyó “un relato común reivindicando la dignidad de la ciudadanía frente a la nefasta gestión de las autoridades” (Lema Blanco 2022, 479).

Burla Negra desarrolló una serie de acciones de carácter lúdico, donde la protesta y reivindicación se entrelazaba con la crítica y la ironía, y que ponían en el centro lo colectivo al ser eventos de carácter participativo, en el que todos los asistentes eran actores fundamentales (Linheira 2018, 68). Ese elemento festivo, citando de nuevo a Linheira (2022), puede entenderse como espectacularización de la protesta o, en palabras de uno de los integrantes de la plataforma, “Mani-festa-acción”.

Como expresaba el propio movimiento, el “alto nivel de compromiso social ofrecido por el grupo fue igualado con la aceptación de la ciudadanía, que respondió masivamente a la mayoría de los actos que se habían originado en la

fábrica de sueños de la Burla Negra”. Definía bien las diferencias entre ambos colectivos el escritor y músico Xurxo Souto el 6 de diciembre de 2002, día en el que se llevó a cabo la Marea Gaiteira, ideada por la cantante Guadi Galego (Linheira 2022), al decir que: “el domingo pasado fue el día de la rabia, y este es el día de la creatividad y de las sonrisas”⁷. Con el domingo pasado se refería a la manifestación del 1 de diciembre que había organizado Nunca Máis en Santiago de Compostela y en la que se estima que participaron unas 200 000 personas, siendo la protesta más multitudinaria.

Así, se llevaron a cabo numerosas acciones que excedían el formato tradicional de protesta⁸. Además, muchas tenían la música como elemento central. Y es que el empleo de la música como articuladora de la protesta no es nada nuevo. No solo por la tradicional capacidad de los músicos para actuar como “representantes” de una causa (Street 2012, 62), sino por la posibilidad que ofrece de rearticular el espacio público y resignificarlo, al menos momentáneamente. Y en este caso, era un espacio público el que estaba en juego, el del mar, vertebrador de la vida e importante elemento identitario en Galicia.

La actividad en el primer año tras el desastre fue altísima, con producción cultural de todo tipo. Se hicieron casi 40 libros, 6 discos, alrededor de 20 documentales, conciertos tanto en Galicia como en el resto del Estado y en el extranjero, performances, etc. (Linheira 2022). En muchas de estas manifestaciones, la música y los músicos se convirtieron en parte fundamental. Para entender cómo se articularon dichas protestas y el papel de la música en ellas utilizaremos tres ejemplos: la Marea Negra Gaiteira, los Conciertos Expansivos y el disco *Nunca Máis*, uno de los recopilatorios publicados.

La Marea Gaiteira puede entenderse como el pistoletazo de salida de las protestas creativas y la primera que ejemplifica el modo en que la ocupación de los espacios públicos representó una piedra angular de la protesta. Con ella se articulan dos elementos simbólicos: el lugar donde se convocababa, la Praza do Obradoiro de Santiago de Compostela, y el instrumento escogido, la gaita. Por un lado, la Praza do Obradoiro no es solo epicentro de la ciudad gallega, sino que es el destino del creciente número de turistas que llegan a Santiago cada año, muestra del tipo de turismo que se promovió en Galicia, poco sostenible, y que es producto, en gran medida, de las políticas culturales y turísticas que el fraguismo puso en marcha ya como ministro de Información y Turismo en la década de los sesenta (Busto Miramontes 2022, 11). Por otro lado, está la disputa de la gaita como símbolo dentro del imaginario gallego. La folklorización de la música gallega de la mano de tópicos no es algo nuevo ni exclusivo;

⁷ Xosé Manuel Pereiro. 2002. “Miles de ‘gaiteiros’ contra la marea”, *El País*, 7 de diciembre, https://elpais.com/diario/2002/12/07/espana/1039215613_850215.html.

⁸ Un ejemplo fue el enterramiento de las cruces en la playa de Orzán, el 28 de diciembre, o la “manifestación de las maletas”, el 9 de febrero, donde se escenificaba el futuro de las gallegas si no se salvaba el mar, recordando al mismo tiempo el pasado migrante gallego.

autores como Luis Costa (2001, 258) la rastrean hasta el siglo XIX, en consonancia con el auge de los movimientos románticos. Sin embargo, sí es particular la instrumentalización que hizo Manuel Fraga, quien, en sus investiduras como presidente de la Xunta de Galicia, escenificaba sus consecutivas mayorías absolutas con un creciente número de *gaiteiros*, que llegó a los 6 000 en el año 2001, cuando además se interpretó la “Muiñeira Manuel Fraga”⁹, compuesta por el *gaiteiro* Xosé L. Foxo¹⁰ (Campos Calvo-Sotelo 2022, 98).

Precisamente la Marea Negra Gaiteira venía a reivindicar todo lo contrario. Frente a la institucionalización y domesticación del símbolo, los artistas dinamizados por la plataforma Burla Negra reivindicaban el instrumento, pero esta vez como elemento de protesta y como símbolo del pueblo como conjunto. Asimismo, frente a la tipificación de la gaita y de la vestimenta exhibida en las investiduras, la Marea Gaiteira animaba, además de enfundar la gaita de negro, a acudir con “cualquier instrumento tradicional o inventado” (ilustración 2).

Como última muestra de fuerza, la Marea Gaiteira contó entre sus filas con personajes del mundo de la cultura como Manu Chao, Budiño, Mercedes Peón, Susana Seivane e integrantes de los grupos Leilía, Milladoiro o Luar na Lubre¹¹. Si Fraga contaba con un personaje controvertido y poco bien recibido en el mundo de la música tradicional como Foxo en su inauguración, la Marea Gaiteira reunía a muchos de los personajes destacados del mundo de la música. Se daba así una polarización (ecologistas, Estado) escenificada a través de la cultura, en la que las posiciones del “nosotros” y el “ellos” son contrarias e irreconciliables, y que culmina con un desastre ecológico en el que solo una de las partes alberga la responsabilidad y que se convierte en una exterioridad amenazante (Castro Pericacho, Pedreño Cánovas y Sánchez-García 2022).

Dos meses después, el 1 de febrero de 2003, el colectivo organizó los Conciertos Expansivos, una serie de actuaciones musicales que tendrían lugar de manera simultánea en 130 localidades de toda Galicia, llevando al máximo la utilización de los espacios públicos. No fueron los únicos eventos que se programaron a raíz de la catástrofe, sin embargo, estos conciertos expansivos introducían un nuevo modo de negociar el espacio a la vez que repensaban el formato, buscando la descentralización de la protesta para llegar a todos los rincones posibles de Galicia. Esto suponía,

⁹ Lo hacía con un grupo de *gaiteiros* vestidos con el traje tradicional que utilizaban gaitas que no eran gallegas (Nogueira 2007, 380), muestra de la estrategia paradigmática del acercamiento de Fraga al galleguismo que convirtió en su marca y que lo despojaba de toda ideología identitaria.

¹⁰ Foxo estaba al frente de la Banda de Gaitas de la Diputación de Ourense. Causó polémica con la construcción de una gaita similar a la escocesa que fue tildada por la también *gaiteira* Susana Seivane de “marcial o marciiana”. [Sin firma]. 2022. “Xosé Luis Foxo Rivas”, *El Progreso*, 20 de junio, <https://www.elprogreso.es/gl/articulo/album-de-los-lucenses/xose-luis-foxo-rivas/202206121338241583262.html>.

¹¹ [Sin firma]. 2019. “La ‘marea negra gaiteira’ reúne a 20 000 personas en Santiago”, *La Voz de Galicia*, 6 de diciembre, https://www.lavozdegalicia.es/noticia/santiago/2019/12/06/marea-negra-gaiteira-reune-20000-personas/0003_201912S6C99914.htm.

por un lado, la participación de un elevado número de artistas y, por otro, un importante esfuerzo organizativo, al no realizarse en un solo punto de la localidad, como se observa en la ilustración 3, cartel de la Trevoada Expansiva de Lugo. Al mismo tiempo, se repensa el modelo de protesta en el plano temporal, con actividades que duraban varias horas y que a veces se realizaban de manera simultánea.



Ilustración 2. Cartel de la Marea Negra Gaiteira (<http://unhagranburlanegra.gal/archivo-vivo/>)

Eran eventos muy plurales que se desarrollaban en varios puntos del lugar de acogida, continuando con el espíritu expansivo que los llevaba a descentralizar las protestas. Así, retomando el ejemplo de Lugo, entre las actividades se incluían una concentración en el centro de la ciudad, un acto en el Auditorio Gustavo Freire, de titularidad pública, y eventos en numerosos bares. La programación respondía a un amplio universo de géneros musicales en el que convivían el folk de Caldaloba, la música vocal de Solo Voces y la herencia de la canción de autor de los setenta a través de Pilocha, junto con grupos punk como los Puta o de rock como los Comestibles. Además, manifestaciones

culturales no musicales tenían también cabida, con la presencia de escritores reconocidos como Darío Xohán Cabana y Antonio Reigosa, monólogos de Digna Sindín o la compañía teatral Berrobandán. En definitiva, una oferta variada que podía resultar atractiva a un público amplio, de diferentes edades y con intereses dispares, que respondía a la masa social diversa que llevaba meses protestando por lo ocurrido. Una vez más, y en el espíritu que desde el inicio exhibía Burla Negra, la protesta y los elementos lúdicos se entremezclaban hasta ser partes indivisibles de un todo.



Ilustración 3. Cartel de los Conciertos Expansivos de Lugo
(<http://unhagranburlanegra.gal/archivo-vivo/>)

Finalmente, el disco *Nunca Más* sirve para observar el tercer modo de articular la protesta. Si bien, como se indica más arriba, no fue el único, es un ejemplo temprano, publicado ya a principios del año 2003¹², y probablemen-

¹² Paloma Abejón. 2003. "Nunca Más edita un disco para mantener el recuerdo del 'Prestige'", *La Voz de Galicia*, 1 de abril, https://www.lavozdegalicia.es/noticia/television/2003/04/01/nunca-mais-edita-disco-mantener-recuerdo-prestige/0003_1583816.htm.

te el más mediático. El álbum conforma un interesante artefacto que, aún concebido al calor de las reivindicaciones del Prestige, deja entrever otras luchas, como una suerte de termómetro social. Así, a la bandera gallega con fondo negro y el Nunca Máis en blanco que simbolizó la protesta se sumaba en la portada una exclamación roja con la consigna “Non á Guerra”, en referencia a la guerra contra Irak que había estallado el 21 de marzo de ese mismo 2003 y en la que España participaba. Además, tanto en la parte posterior como en la interior del disco queda patente la histórica reivindicación de las lenguas cooficiales del Estado español de las que Galicia y el gallego forman parte. Así, en el reverso del álbum puede leerse “para los que han echado una mano o las dos” en gallego, catalán, euskera y castellano, en reconocimiento a los millares de voluntarios que limpiaron las playas durante meses. Este reconocimiento está presente también en el propio disco, decorado con un guante negro, en alusión a como quedaban los guantes que utilizaban los voluntarios tras horas de limpieza a causa del chapapote. Asimismo, en el interior del disco puede leerse “la dignidad de un pueblo brota de la lucha solidaria que lo hace libre”, esta vez con el inglés, el francés y el árabe sumándose a las cuatro lenguas oficiales del estado español. Esta última frase está impresa sobre una fotografía de la manifestación de los paraguas, la primera convocada tras el desastre y conocida así debido a la intensa lluvia que hizo resguardarse a los manifestantes.

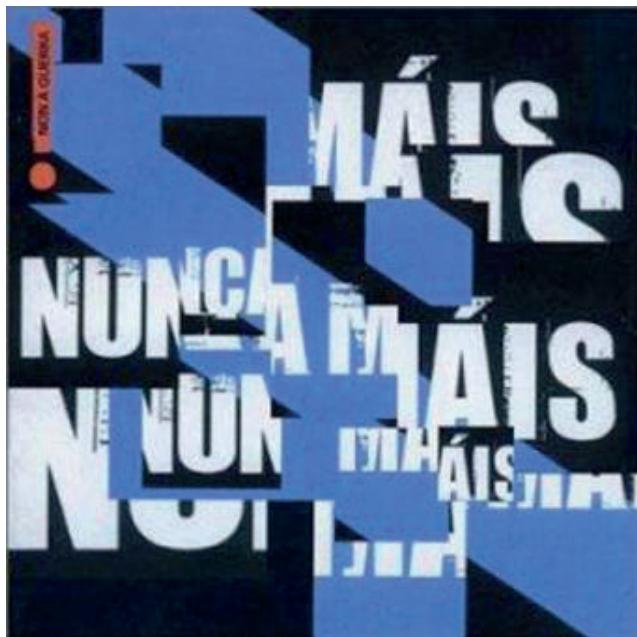


Ilustración 4. Portada del disco recopilatorio Nunca Máis

El disco, al igual que los conciertos, tenía una vocación aglutinadora y en él artistas que procedían de escenas diferentes se unían con una lógica análoga a la de los recopilatorios de Greenpeace de los ochenta antes mencionados. Participan artistas gallegos como Ruxe Ruxe, Pinto d'Herbón o Poncho K; de otras partes de España, como Albertucho y Miguel Ríos, y artistas internacionales, como la portuguesa Kátia Guerreiro y los mexicanos Vantroi. Algunos temas habían sido escritos expresamente, como “Negro no azul” de Túzaros o “La primera lágrima” de Albertucho, mientras que otros eran preexistentes, siendo el más antiguo de todos “Marea negra” de Topo, de 1982, cuya letra se resignificaba con el desastre del Prestige. Asimismo, otras piezas como “Negra sombra”, interpretada por Luz Casal y Carlos Núñez, estrenaban una versión nueva creada para la ocasión. Esta convivencia de diversas geografías y temporalidades inserta el disco tanto en los discursos en torno al Prestige como en una genealogía más amplia, la del “rock por una causa”, que operaba ya desde los años ochenta.

Las movilizaciones que rodearon al desastre del Prestige por medio del movimiento Nunca Más fueron, en palabras de Germán Labrador, un “gigantesco 15M”, con unas prácticas culturales que desbordaron los paradigmas dominantes (citado en Linheira, 2018, 83). Sin embargo, esta experiencia no se consolidó ni se procesó correctamente y, a pesar de las grandes protestas, poco a poco los colectivos perdieron fuerza. Esto no quiere decir que desapareciesen del todo, ya que todavía podemos ver ecos de aquellas movilizaciones, pero sí que la fuerza creativa que vehiculaba las demandas fue diluyéndose. Ejemplo de ello fue el décimo aniversario del hundimiento del petrolero, en el que la reivindicación y la organización de actos commemorativos viró de la rabia inicial a la impotencia ante la falta de responsables y la impunidad de aquellos que las protestas habían señalado frontalmente. Con todo, algunos actos conmemorativos fueron convocados, replicándose los Conciertos Expansivos, rebautizados como Des-Concertos (Praza 2012), por su lucha contra el olvido y el silencio, que hizo que el carácter festivo desapareciera del todo, buscándose ahora que el relato no se perdiera.

En definitiva, en el desastre del Prestige la música se convirtió en una parte fundamental del universo discursivo de la protesta. Operan tanto propuestas más tradicionales, como el disco *Nunca Más*, como otras que buscan una ruptura de los paradigmas hegemónicos, como los Conciertos Expansivos y la Marea Gaiteira. Todo esto sucedía en el momento en el que la lógica consensual heredera de la transición comenzaba a resquebrajarse tras una triunfalista década de los noventa y el imaginario procombustibles fósiles perdía fuerza. Es decir, se desarrollaban nuevas estrategias que contribuían a repensar las lógicas que habían permitido desastres como el del Prestige. Sin embargo, esas rupturas no fueron suficientes y el espacio que se abría para imaginar futuribles no tuvo la fuerza necesaria ante la maquinaria capitalista neoliberal.

El Mar Menor y las limitaciones de la música en el pos-Antropoceno

Localizado en el sureste de la Península Ibérica, en la Región de Murcia, el Mar Menor es una albufera o laguna costera, la de mayor tamaño de España. Tiene una superficie de 135 km² y siete metros de profundidad máxima. Es un ecosistema marino separado del Mar Mayor (el Mediterráneo) por La Manga, una barra arenosa de 22 km de largo. Esta franja permite la comunicación entre ambos mares a través de tres canales, uno de los cuales es de origen artificial. Su aislamiento, las escasas precipitaciones y las elevadas temperaturas dan lugar a una salinidad superior a la del Mar Mayor, lo que lo convierte en hábitat de ciertas especies en peligro de extinción, como el fartet (*Aphanius iberus*), la anguila europea (*Anguilla anguilla*), la nacra (*Pinna nobilis*) o el emblemático caballito de mar (*Hippocampus hippocampus*) (Vicente Giménez y Salazar Ortúño 2022).

Una serie de actividades humanas han modificado el paisaje del Mar Menor y alterado su flora y fauna marinas. La primera de ellas es la minería, presente desde la Antigüedad en la sierra de Cartagena-La Unión y recuperada en el siglo XIX, cuyos residuos aún siguen afectando a la laguna (Viedma Guiard 2022). Posteriormente, con la llegada del turismo de sol y playa, se producen el dragado y ensanche de la gola de El Estacio, la edificación desmesurada, el aumento de vertidos de aguas residuales, la proliferación de puertos deportivos y la construcción de playas artificiales. Estas acciones han tenido múltiples consecuencias, como un mayor intercambio de aguas entre el Mar Menor y Mayor, lo que hizo peligrar las aguas de la laguna, favoreciendo la entrada de nuevas especies como el alga verde *Caulerpa prolifera*, que se ha extendido por la totalidad de los fondos (Vicente Giménez y Salazar Ortúño 2022). No obstante, lo que ha tenido un impacto más dramático ha sido la llegada, tras el trasvase Tajo-Segura en 1979, de la agricultura intensiva al Campo de Cartagena, con cuya cuenca hidrográfica está conectada la laguna de manera superficial y subterránea. Esto ha llevado a la extracción no autorizada de agua, al uso de sustancias químicas y al vertido de residuos en cauces cercanos al Mar Menor (Vicente Giménez y Salazar Ortúño 2022).

Aunque tanto la agricultura intensiva como el *boom* turístico se pueden remontar a los últimos años del desarrollismo franquista, la situación de crisis ha ido aumentando de manera exponencial en el siglo XXI, con la llegada de un neoliberalismo que, en su acumulación por desposesión (Viedma Guiard 2022), explota al máximo la tierra, ya sea para crear urbanizaciones de segunda residencia (Blázquez-Salom y Murray 2023¹³) o cultivos para el mercado común europeo. Así, ya en 2001 se habla del Campo de Cartagena como un espacio vulnerable a la contaminación por nitratos (Castro Pericacho, Pedreño

¹³ Para un análisis del proceso de urbanización de la costa de Murcia, véase García Martín y Carcelén González (2020).

Cánovas y Sánchez-García 2022), habiéndose advertido con la reforma de la Política Agrícola Común (PAC) de 1992 de los riesgos que suponen para el medio ambiente el uso excesivo de fertilizantes y abonos con nitrógeno (Giménez Casalduero 2023).

Las toneladas de nitratos vertidos han provocado un proceso de eutrofización de las aguas, constatable al menos desde 2015. En 2016, la proliferación de microalgas (sopa verde) impidió la fotosíntesis de las praderas marinas, lo que provocó la desaparición del 85 % de ellas. Asimismo, en 2019 y 2021, la eutrofización provocó la muerte de toneladas de peces y crustáceos (Vicente Giménez y Salazar Ortúño, 2022). Fue a raíz este primer episodio de mortandad masiva que, finalmente, se declararon aguas afectadas por nitratos de origen agrario (Giménez Casalduero, 2023).

El caso del Mar Menor refleja las escasas garantías que tienen las figuras de protección convencionales, puesto que incluso tras la sopa verde toda la legislación desarrollada ha terminado siendo estéril ante lo que algunos califican de ecocidio (Vicente Giménez y Salazar Ortúño 2022). Por este motivo, en un intento de ruptura con el Antropoceno, se desarrolló la Iniciativa Legislativa Popular (ILP) para conseguir el reconocimiento de personalidad jurídica y derechos al Mar Menor y su cuenca, que se transformó en la Ley 19/2022, de 30 de septiembre¹⁴. La ILP tomó forma en mayo de 2020, y se puso en marcha en julio con su aprobación en el ayuntamiento de Los Alcázares ante la negativa inicial de la Asamblea Regional, presidida por el PP desde 1995. A raíz de este acontecimiento, más de 20 ayuntamientos de distinto signo político aprueban en sus plenos mociones de apoyo similares, y la iniciativa se llevó al Congreso de los Diputados tras recoger 639 286 firmas (Vicente Giménez y Salazar Ortúño 2022).

En el preámbulo de la Ley 19/2022 se recoge que “el Mar Menor es uno de los principales elementos de identificación cultural de la Región de Murcia, y despierta en todos los murcianos un fuerte apego emocional”¹⁵. Aunque en dicho preámbulo se toma como mayor demostración de ese apego la manifestación del 30 de octubre de 2019 en Cartagena, con más de 55 000 personas, la música también jugó su papel, especialmente la canción colaborativa “Sol y sal”, compuesta para apoyar y visibilizar la ILP, y que recupera el formato popularizado en los 80 por canciones como “We Are the World”.

“Sol y sal”, publicada el 1 de julio de 2021, es una canción del grupo Nunatak, de Cartagena, que contó con la participación de varios artistas murcianos (Arde Bogotá, Ayoho, Sean Frutos de Second y Tarque de M-Clan) y de la malagueña Anni B. Sweet, el granadino Miguel Ríos, la madrileña Nina de

¹⁴ Ley 19/2022, de 30 de septiembre, para el reconocimiento de personalidad jurídica a la laguna del Mar Menor y su cuenca. *Boletín Oficial del Estado* n.º 237, 3 de octubre de 2022, 135131-135135. https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2022-16019.

¹⁵ *Ibid.*

Juan (de Morgan), la albaceteña (pero residente en Murcia un tiempo) Rozalén y el vizcaíno Gabriel de la Rosa (de Shinova). En comparación con otras acciones colectivas medioambientales previas, como los discos de Greenpeace o los recopilatorios del *Nunca Más*, en “Sol y sal” se dibujan unos imaginarios genéricos distintos, en los que los rockeros y cantautores más comprometidos coexisten con figuras asimilables al indie (folk, rock y electrónico), campo de producción cultural históricamente caracterizado por un mayor apoliticismo, aunque esta realidad empezó a cambiar con el quiebre de la cultura de la Transición que se dio entre el No a la Guerra y el 15M (Fouce y Val 2016).

La canción juega con tópicos clásicos de los himnos del rock de los años 80. Así, la primera estrofa comienza con un acompañamiento de piano tenue con unos acordes básicos (I-IV-vi-V) con los que los cantantes evocan distintos recuerdos vinculados al Mar Menor (“yo descubría el amor”, “yo aprendí a caminar”, etc.). Una ligera subida de intensidad, acompañada de la aparición de ciertas capas atmosféricas y una progresión con giros mixolidios (IV-V-I- \flat VII-IV-vi-V), acompaña una declaración de intenciones (“hoy vengo a quererte”) que prepara la entrada del estribillo.

El estribillo busca generar cierta sensación de comunidad, contrastando con las impresiones individuales contenidas en las estrofas. Así, se busca conectar al individuo tanto con la comunidad como con el propio Mar Menor, mediante el canto grupal, la incorporación de más instrumentos (incluidas unas palmas marcando el *backbeat*, con todo el poder evocador que contienen), los acordes básicos (IV-I-IV-I-IV-I-V) y, en especial, la letra que enuncia: “somos sol y sal”.

Ya en la segunda estrofa, manteniendo una ligera percusión (sin desaparecer el sentido comunitario de las palmas) se entra más en la crítica política, reconociendo que hemos “roto milenarios de pureza” y que “el presente es nuestro, hay un futuro que salvar”. Desde el preestribillo en adelante, la canción va cogiendo más fuerza, entrando la batería y sustituyéndose en el estribillo las palmas por golpes de pandereta. A modo de puente, vuelve el acompañamiento de piano sin percusión (aunque con ligeros arreglos de violonchelo), se hacen algunas referencias locales (como al viento de lebeche o al arroz caldero con el que se brindará en honor al mar) y se construyen expectativas para la vuelta del estribillo (con un giro final de \flat VII-V, mucho más común en el rock clásico que en el propio indie¹⁶). La canción finaliza, de forma prototípica, con una nueva enunciación del estribillo, una instrumentación más llena, el acompañamiento de cuarteto de cuerda y un mayor empaste de todos los cantantes.

¹⁶ Martin Pfleiderer (2019) habla de este tipo de progresiones, derivadas de las pentatónicas del blues, de las cuales el indie históricamente ha marcado distancias (Bannister 2006, 77-78), abogando por otro tipo de juegos armónicos (McDonald 2000; Heetderks 2015).

El videoclip, dirigido por Adrián Gutiérrez, juega con las típicas imágenes de los cantantes en el estudio (separados por las restricciones del COVID-19) y las combina con vídeos de archivo del Mar Menor, entre las que destacan grabaciones caseras de niños, aportadas por distintas familias, así como de las manifestaciones.

En general, tanto canción como videoclip navegan en una difícil negociación entre la crítica ecologista y la evocación de unas emociones compartidas en torno al Mar Menor, en consonancia con lo que Philipp (2024) señala acerca del recuerdo ecológico como tropo narrativo en el pop, donde se invoca un pasado ficticio. En la canción, el Mar Menor es en ocasiones antropomorfizado: se dice que le cuesta respirar y, especialmente, mediante la expresión “hoy vengo a ponerle letra a tu melodía”, se intenta transmitir lo que supondría el reconocimiento de su personalidad jurídica.

Aunque por una parte estas estrategias puedan ser efectivas, tal y como resalta Timothy Morton, un acercamiento sentimental a la naturaleza puede ser cómplice con la apropiación consumista de esta bajo el capitalismo (Ingram 2010, 233). Igualmente, aunque el énfasis en lo emocional busque apelar a amplias capas de la población, se corre el riesgo de que el mensaje se difumine, al no buscar cuestionarse del todo los formatos institucionales, normas y reglas de la cultura política occidental (Lahusen 1996).

Aprovechando un tropo habitual en el rock, como es el de la juventud perpetua (Lahusen 1996), el tema pone el foco en una vuelta a la infancia¹⁷, hablando de un Mar Menor pretérito de un modo no muy distinto al empleado por otros grupos locales, como Pedriñanes 77, en canciones ajenas a la temática ecologista. En este sentido, aunque el símil entre el descubrimiento de la gravedad de la situación y la pérdida de inocencia resulta pertinente, también es cierto que remite a un pasado idealizado que, en línea con la tendencia pastoral de las músicas populares urbanas (Ingram 2010), corre el riesgo de perder de vista el difícil equilibrio climático que sustentó el turismo que permitió construir todos esos recuerdos de infancia.

¹⁷ En sintonía con el vínculo de la canción con la infancia, pueden considerarse otras iniciativas en las que esta ha sido instrumentalizada para bailes colectivos en distintos colegios murcianos, en consonancia con la concienciación medioambiental que promueven las últimas leyes educativas. De este modo, aunque también hay propuestas que buscan una desconstrucción más profunda de las ontologías sonoras, como las orientadas al arte sonoro llevadas a cabo en el IES Floridablanca (Montoya Rubio, Yelo Cano y Soler Valcárcel 2022), lo cierto es que la mayoría de las acciones musicales de los colegios siguen una línea más tradicional, que ahonda en el efectismo de la canción. Así, en YouTube hay vídeos de alumnos del CEIP Gloria Fuertes de El Palmar (“Fin de Curso CEIP Gloria Fuertes 21-22 – ‘Sol y Sal’ (Por un Mar Menor VIVO)”, 23 de junio 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=1z6PA-e8uTg>), el CEIP Santiago el Mayor de Murcia (“El CEIP Santiago el Mayor canta Sol y sal”, 7 de diciembre 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=6lvrBhusL8>), el CEIP Vista Alegre de Las Torres de Cotillas (“Sol y sal. Pasos por el Mar Menor. 22 de noviembre 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=P4ELOWUZ1Oc>”) y el CEIP Joaquín Carrión de San Javier (“Coreografía Sol y Sal (Nunatak)”, 6 de mayo 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=Un8I1Zf1eUk>).

Nunatak habla de la importancia de la vinculación de las experiencias a lugares concretos y el modo en el que “si esos lugares dejaran de existir, una parte de nosotros se iría con ellos”¹⁸. En este tipo de razonamientos hay en juego una difícil negociación entre el individualismo del pop-rock, que casa con el del neoliberalismo contemporáneo, y la apelación a una colectividad más afectiva que real. Puesto que, ante un turismo aspiracional y neofordista, que articula ciudades costeras sin identidad de ciudad real (Blázquez-Salom y Murray 2023,1616), solo queda apelar a la emoción individual de cara a articular algún tipo de acción colectiva.

Aunque sea la cabeza visible de todo el movimiento de concienciación sobre la situación del Mar Menor, “Sol y sal” es solo una más de las múltiples sonorizaciones de esta crisis medioambiental. Así, en plataformas como YouTube podemos encontrar diversas canciones compuestas como protesta ante esta situación, aunque su impacto sea bastante más reducido. Pero no debemos pensar que esta es la única manera en la que la música se ha relacionado con este contexto. Así, amparados bajo el paraguas de SOS Mar Menor, se han realizado actividades de muy diversa índole, que pueden consultarse en el archivo de su web¹⁹. Entre ellas, las musicales ocupan un lugar bastante destacado, con la organización de múltiples conciertos para recoger fondos para esta causa o para concienciar sobre la crisis climática. Más allá de todas estas acciones musicales explícitas, conviene, en último término, considerar otro uso de la música que, aunque tienda a pasar más desapercibido, no deja de ser especialmente relevante. Nos referimos al empleo de la música como acompañamiento en las campañas publicitarias de los diferentes actores interesados en atajar el problema del Mar Menor, difundidas mediante vídeos en distintas redes sociales.

Carlos Castro Pericacho, Andrés Pedreño Cánovas y Miguel Ángel Sánchez-García exponen que “[...]a crisis eutrófica del Mar Menor de 2016 supuso la ruptura del consenso social, mediático y político en torno al impacto ambiental de la agricultura intensiva de la Región de Murcia” (2022, 198). A partir de entonces se produjo una batalla política y social en defensa de la naturaleza y, dentro de ella, por la explicación de las causas de la contaminación y la búsqueda de soluciones para recuperar la laguna.

Lo que ocurre aquí es un quiebre con el relato hegemónico del agricultor heroico, configurado en la década de 1960, “según el cual un nuevo sujeto productivo ligado a la agricultura de regadío iba por fin a dejar atrás el secular subdesarrollo del sureste peninsular, al imponerse sobre los tradicionales secanos azotados por la sequía” (Castro Pericacho, Pedreño Cánovas y Sánchez-García 2022, 199).

¹⁸ R. M. 2021. “Sol y Sal”, el himno del Mar Menor”, *La Razón*, 6 de octubre, <https://www.larazon.es/murcia/20210827/anzdovwh2vcvjcvj4c6pnrdkfe.html>.

¹⁹ <https://sosmarmenor.org/blog/>.

Esto produjo el enfrentamiento de lo que podemos llamar la coalición ambientalista y la agraria. La primera, conformada por grupos ecologistas, asociaciones de vecinos y cofradías de pescadores, recoge las advertencias de los científicos poniendo el foco en las prácticas de agricultura intensiva. Por su parte, la coalición agraria, al perder el favor de la opinión pública, responde con un discurso tecnomercantil en el que la agricultura se liga a la sostenibilidad por medio de la innovación y vanguardia. Esto provoca una disputa política, cultural y social en la que los agentes movilizan diferentes tipos de recursos, valores y conocimientos expresando de manera directa o indirecta diferentes concepciones sobre la naturaleza, la economía y la sociedad (Castro Pericacho, Pedreño Cánovas y Sánchez-García, 2022).

En esta disputa la música también jugó su papel. Así, en los vídeos de la coalición ambientalista, como los de ILP Mar Menor, Greenpeace o WWF, encontramos un intento de sonorizar los imaginarios apocalípticos y sostenibles que se concitan en ella. El primer imaginario tiende a ser reflejado con sonorizaciones lentas y elegíacas, mientras que el segundo se materializa en un tempo más dinámico, con abundantes arpegios con tríadas sencillas, en línea con cierto posminimalismo pop. El uso de pianos y cuerdas / *pads* atmosféricos es bastante común, dándose a veces vocalizaciones que subrayan el llanto por la laguna e incluso vídeos que prescinden de la música para incidir en la ausencia de vida en el Mar Menor. En general, se trata de sonorizaciones que buscan generar cierta sensación de urgencia y necesidad de pasar a la acción, en línea con las estrategias musicales comunes a los anuncios de las ONGs.



Ilustración 5. QRs con enlaces a ejemplos de vídeos promocionales de las coaliciones ambientalista y agraria

Frente a ello, la Fundación Ingenio, principal representante de la coalición agraria, junto al gobierno autonómico del Partido Popular, difundió en sus redes sociales vídeos que incidían en cómo la inversión en una agricultura de precisión, tecnológicamente avanzada, solucionaría parte del problema sin

damnificar a unos agricultores que no tenían tanta responsabilidad como se les achacaba. Para ello, adoptan una banda sonora netamente neoliberal, con música de tempos dinámicos, de carácter aspiracional, ya sea acercándose a la epicidad de las bandas sonoras cinematográficas, que refuerza la heroicidad del trabajo en el campo, o a cierta música con pianos arpegiados y sonoridades abiertas en modo mayor, en línea con el aspecto más empresarial e innovador de la fundación. En suma, una música proactiva, con propulsión, que enfatiza un ideal de capitalismo resiliente e innovador.

En ciertos casos, la música empleada por ambas coaliciones no es tan distinta, ya que recurren a una música de librería bastante común en la actualidad, con arpegios de piano sobre ruedas de acordes sencillas. Sin embargo, el valor que adquiere es marcadamente distinto, al funcionar como una llamada a la acción y prometer un futuro sostenible alcanzado por medios antagónicos. Así, se recurre a sonorizaciones capaces de resonar con amplios sectores sociales, las cuales son puestas al servicio de una pugna por la hegemonía entre distintos sistemas de valores.

Para que esta hegemonía se produzca, necesita incrustarse en las instituciones de la sociedad civil y en la cultura y prácticas del día a día. Esto no es lo que ocurre en el caso del Mar Menor, donde el choque de imaginarios ambientales se produce por el cisma entre las posiciones del gobierno y agricultores frente a la posición de la masa social. Y es que el imaginario tecnomercantil casa bien con empresarios, finanzas y gobierno, pero menos con la cultura popular y las preocupaciones del día a día, que tienden a adoptar posturas más apocalípticas o a percibir el proyecto climático como elitista (Levy y Spicer 2013).

La música ha servido, en el caso del Mar Menor, para vehicular distintas formas de intervención, algunas más críticas que otras. Las posiciones negacionistas, afines a una desregulación total de la economía, son más silentes en lo que respecta al uso de la música. Pero su ausencia sonora no impide que cada vez hagan más ruido, afectando en el proceso al imaginario tecnomercantil, que ha cambiado sus discursos para ganarse el favor del creciente escepticismo con regulaciones medioambientales como las de la Agenda 2030. Frente a ellas, con un efectismo disímil, la coalición ambientalista ha intentado poner la música a su servicio, ya sea con canciones, conciertos u otro tipo de campañas, entendiendo que, ante situaciones desesperadas, cualquier iniciativa es necesaria, incluso si eso implica apelar a los recuerdos y emociones que un turismo poco sostenible generó en amplias capas de la población.

Conclusiones

Como ya expresó Ingram (2010), el problema con las políticas medioambientales de la música popular en el siglo XXI es el mismo que el de finales de la década de 1960: la música no puede salvar al planeta por sí sola. Lo que no

impide que se vea instrumentalizada y sonorizada como refuerzo del activismo medioambiental que se realiza desde distintas posiciones del tablero político. De este modo, a pesar de los cambios de los últimos años en los medios de comunicación o la redefinición de alianzas genéricas del pasado, cuesta entender que haya habido un cambio profundo en la inserción música-activismo medioambiental desde ese primer disco colectivo de Greenpeace.

A través de los dos ejemplos expuestos encontramos más bien una lógica genealógica común que se articula a través del entramado neoliberal y capitalista que propició las catástrofes abordadas. Así, si bien nos preguntábamos al principio sobre la posible existencia de alternativas construidas en torno a los imaginarios climáticos de la música tras el punto de inflexión que supuso el Protocolo de Kioto, quizás podemos reflexionar más bien sobre cómo las lógicas del capitalismo y del neoliberalismo nos colocan en un punto discursivo mucho más complejo.

En esa genealogía que dibujamos encontramos ciertos elementos compartidos que destacan en los usos de la música a la hora de sonorizar la protesta. Estas similitudes son particularmente visibles en el ejemplo del disco *Nunca Más* y la canción “Sol y sal”. La utilización de artistas locales junto a otros consolidados es una muestra de la manera en que la acumulación de capitales sirve como elemento de legitimación de la causa, al mismo tiempo que permite mostrar su dimensión. Y, en este caso, las conexiones pueden establecerse directamente con la presencia de Miguel Ríos tanto en el disco como en la canción, así como en el recopilatorio de Greenpeace de 1985.

Al mismo tiempo, el posicionamiento del “nosotros” frente al “ellos” se repite, con un ellos que opera desde lo más particular –referido a las gestiones de los gobiernos locales– hasta lo más amplio –abordando la propia maquinaria heredera de los mecanismos del Antropoceno–. Y, por último, recuperando lo propuesto por Fisher (2009) sobre la lenta cancelación del futuro, podemos extraer de estos ejemplos la imposibilidad de imaginar horizontes utópicos también en la protesta, con la distopía como narrativa omnipresente (Ramírez-Blanco y Muiño 2023). Los postulados propuestos tienen que ver con una mirada hacia el pasado –que las cosas sean como eran antes– y no hacia el futuro. Puede verse, además, que incluso aquellas propuestas que desbordan los modos de pensar hegemónicos terminan por diluirse y no tener la fuerza suficiente para articular un cambio estructural. Buena muestra de ello es que tanto lo apocalíptico como lo tecnomercantil asumen que, ante la crisis ecológica, nuestro orden socioeconómico y sus estructuras de poder deben quedar intactos (Ramírez-Blanco y Muiño 2023).

En todo este proceso, la música preconiza un equilibrio homeostásico que nace de la imposibilidad de encontrarlo, sonorizando mundos posibles a los que no se tiene acceso de manera fáctica. Y lo hace por el simple he-

cho de ser música, de ser un vehículo poderoso a nivel emocional y social con el que es prácticamente inevitable creer que sí hay alternativa, creer que, al menos durante la escucha, otros mundos son posibles, ayudando a una sociedad herida a despatologizar sus pérdidas (Philipp 2024). Por ello, aunque el cambio climático vaya a hacer la vida para los seres humanos y otros seres vivos cada vez más insostenible, ahí seguiremos, como los músicos del Titanic mientras el barco se hunde.

Apéndices

Apéndice I. Texto de la contraportada del recopilatorio Greenpeace, salvemos ahora el Mediterráneo, 1984

Desde esta primavera de 1986, los barcos de Greenpeace operarán en el Mediterráneo para, como ya ha sido y seguirá siendo hecho en otros entornos agredidos por la contaminación y el abuso humanos –vertidos nucleares en el Atlántico, matanza de las últimas ballenas, etc.–, denunciar aquellas actividades que ponen en serio peligro la vida en el Mediterráneo.

Sin distinción de ideologías, nacionalidades o religiones, todos los pueblos del Mediterráneo comparten un interés superior en defensa del medio ambiente común, y confían en que Greenpeace, organización internacional no gubernamental, mediante el testimonio y la denuncia activa de las situaciones a corregir, fuerce a los gobiernos ribereños para la aplicación de las medidas de protección necesarias para la defensa y conservación del entorno común. Esta es la razón y el objetivo de la actuación de Greenpeace en el Mediterráneo.

En apoyo de este objetivo y para ayudar a Greenpeace en esta tarea, cada uno de los dieciséis artistas reunidos en este disco, así como sus compañías discográficas y productores, han cedido gratuitamente una de sus grabaciones para que todos los beneficios de su venta contribuyan a engrosar los fondos necesarios para esta campaña de Greenpeace en el Mare Nostrum.

Greenpeace agradece a Joan Manuel Serrat, Luis Eduardo Aute, Orquesta Mondragón, Nacha Pop, Radio Futura, Camarón, Paco de Lucía, Ramoncín, Miguel Ríos, Víctor Manuel, Ana Belén, Alaska y Dinarama, Hombres G, María del Mar Bonet, Mecano, Lluís Llach, Taller 83, Teddy Bautista, Luis Cobo [*sic*], Jo Dworniak, Duncan Bridgeman, Ricardo Pachón, Carlos Narea, Tato Gómez, Geoff Westley, Sergio de Carvalho, Nick Patrick, Joan Molas, EMI-Odeón, Twins, CBS, Hispavox, Dro, Polygram, Ariola, Indugraf, Iberofón, Juan Gatti y Margaret por toda la generosa y desinteresada colaboración recibida para que este proyecto se llevara a cabo.

Apéndice II. Texto del libreto del recopilatorio Nunca Máis

Manifesto da plataforma cidadá Nunca Máis

As múltiples e diversas entidades (partidos políticos, sindicatos, confrarias de pescadores, asociacións de mariscadores, grupos ecoloxistas, etc.) que decidimos constituirmo-nos en Plataforma Cidadán “Nunca Máis”, que con carácter unitario e aberto pretende canalizar as xustas demandas da cidadanía galega para a pronta reparación dos danos causados polo buque Prestige, exiximos:

- A declaración de Galiza como zona catastrófica coa immediata dotación de recursos de todo tipo para reparar as graves consecuencias económicas, sociais, meioambientais e para a saúde provocadas polo sinistro.
- A inmediata posta en marcha de mecanismos de prevención que impidan que a catástrofe vaia en aumento, coa posta a disposición diligente dos meios económicos e loxísticos para impedir a contaminación de novas zonas, a intensificación nas xa contaminadas e a limpeza e a restauración medioambiental da costa.

– A adopción de medidas por parte do Governo do Estado e da Xunta de Galiza que posibiliten que feitos como este non se volvan a repetir, con medidas dirixidas a aloxar o tráfico de mercadorias perigosas das costas, controlar o tráfico, controlar o estado dos buques e as infraestruturas portuárias que almacenan substancias perigosas, e dotar a Galiza dun dispositivo de salvamento, loita contra a contaminación mariña e intervención rápida en casos de catástrofe suficientemente dotado.

A Plataforma Cidadá Nunca Máis entende que a catástrofe do Prestige é un desastre de dimensións nacionais que atinxe e implica ao conxunto dos cidadáns e exixe de todos os galegos e galegas unha resposta solidaria.

O sinistro pon en evidencia dun xeito sangrante a ineficacia das medidas preventivas para evitar este tipo de sinistros, a auséncia de planos deemerxéncia para fazer fronte a este tipo de catástrofes, a improvisación e descoordinación nas tarefas de salvamento e loita contra a contaminación e a total escaseza de recursos técnicos e humanos para fazer fronte a este tipo de situacions.

Denunciamos as responsabilidades derivadas destas deficiencias, reclamamos a demisión das autoridades que coa sua ineficacia e irresponsabilidade permitiron que o accidente tivese as piores consecuencias, e demandamos a efectivización das medidas recollidas na táboa reivindicativa exposta para que o desastre que padecen reiteradamente as nosas costas (Polycommander, Urquiola, Erkowit, Andros Pátria, Casón, Mar Exeo...), e que tanto sofrimento provocan na sociedade galega non se volva a producir Nunca Máis.

Bibliografía

- Amoedo Souto, Carlos. 2003. “Las razones del movimiento ‘Nunca Máis’”. *Mientras Tanto* 87: 43-72.
- Bannister, Matthew. 2006. “‘Loaded’: Indie Guitar Rock Canonism, White Masculinities”. *Popular Music* 25, n.º 1: 77-95. <https://doi.org/10.1017/S026114300500070X>.
- Blázquez-Salom, Macià, e Iván Murray. 2023. “La producción social de la ciudad turística de sol y playa en España”. En *Geografía: cambios, retos y adaptación: libro de actas. XVIII Congreso de la Asociación Española de Geografía, Logroño, 12 al 14 de septiembre de 2023*, coord. por José Arnáez Vadillo, Purificación Ruiz Flaño, Nuria Pascual Bellido, Noemí Lana-Renault Monreal, Jorge Lorenzo Lacruz, Adrián Díez Angulo, Natalia Martín Hernández, Teodoro Lasanta Martínez, María Estela Nadal Romero, 1615-1624. [Logroño]: Asociación Española de Geografía / Universidad de La Rioja.
- Born, Georgina. 2011. “Music and the Materialization of Identities”. *Journal of Material Culture* 16, n.º 4: 376-388: <https://doi.org/10.1177/1359183511424196>.
- Busto Miramontes, Beatriz. 2022. “El camino de Santiago en NO-DO: diálogo antropológico sobre el poder en el cine franquista”. *ROTUR: Revista de Ocio y Turismo* 16, n.º 2: 36-55.
- Campos Calvo-Sotelo, Javier. 2022. “O fundo da y-alma galega: gaita y música celta en Galicia”. En *Outros celtas. Celtismo, modernidade e música global em Portugal e Espanha*, ed. por Salwa El-Shawan Castelo-Branco, Susana Moreno-Fernández y António Medeiros, 91-114. Lisboa: Tinta da China.
- Castro Pericacho, Carlos de, Andrés Pedreño Cánovas y Miguel Ángel Sánchez-García. 2022. “La disputa por la ciencia en el conflicto socioambiental del Mar Menor”. *Sociología Histórica* 12, n.º 1: 197-219. <https://doi.org/10.6018/sh.562841>.
- Corbelhe, Clara. 2023. “Editorial”. *Clara Corbelhe: Para uma crítica galega da razão extrativista* 3: 5-6.
- Costa Vázquez, Luis. 2001. “Música e galeguismo: estratexias de construcción dunha cultura nacional galega a través do feito musical”. *Actas del Simposio Internacional de Antropoloxía “Etnicidade e Nacionalismo”*, coord. por X. M. González Reboredo, 249-283. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, Sección de Antropoloxía Cultural.
- Fisher, Mark. 2009. *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* Londres: Zer0 Books.
- Frank, Thomas. 1997. *The Conquest of Cool. Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*. Chicago: The University of Chicago Press.
- García Martín, Fernando Miguel y Ricardo Carcelén González. 2020. “Territorio y turismo en la Costa Cálida. Del consumo voraz al tsunami no costero, 1960-2020. Evolución y dinámicas de las formas del turismo en la Región de Murcia”. *Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio* 8, n.º 2: 31-60. <https://doi.org/10.14198/i2.2020.2.03>.
- Greenpeace. s. f. “Historia de Greenpeace”. *Greenpeace.org*, <https://archivo-es.greenpeace.org/espana/es/Por-dentro/Historia-de-Greenpeace/index.html>.
- . 2022. “Cronología del desastre”. *Greenpeace.org*, 8 de noviembre, <https://es.greenpeace.org/es/en-profundidad/el-desastre-del-prestige-20-anos-despues/cronologia-del-desastre/>.

- Giménez Casalduero, María. 2023. "El Mar Menor y la contaminación por nitratos: una situación tóxica sin solución jurídica efectiva". En *Mirando a los ríos desde el mar. Viejos y nuevos debates para una transición hídrica justa*, coord. por Laura Sánchez Gallardo, 29-35. Murcia: Universidad de Murcia.
- Heetderks, David J. 2015. "Hipster Harmony: The Hybrid Syntax of Seventh Chords in Post-Millennial Rock". *Music Theory Online* 21, n.º 2. <https://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.2/mto.15.21.2.heetderks.html>.
- Howes, David. 1990. "'We Are the World' and Its Counterparts: Popular Song as Constitutional Discourse". *International Journal of Politics, Culture, and Society* 3: 315-339. <https://doi.org/10.7764/res.2021.49.4>.
- Ingram, David. 2010. *The Jukebox in the Garden: Ecocriticism and American Popular Music since 1960*. Ámsterdam / Nueva York: Rodopi.
- Lahusen, Christian. 1996. *The Rhetoric of Moral Protest*. Berlín: De Gruyter.
- Lema Blanco, Isabel. 2022. "El papel de los medios de información en la activación y desactivación de la Plataforma Nunca Máis durante la crisis del Prestige". En *El poder de la comunicación: actores, estrategias y alternativas*, coord. por Juan Carlos Figuereo y Rosalba Mancinas, 473-490. Madrid: Dykinson.
- Levy, David L. y André Spicer. 2013. "Contested Imaginaries and the Cultural Political Economy of Climate Change". *Organization* 20, n.º 5, 659-678. <https://doi.org/10.1177/1350508413489816>.
- Linheira, Jorge. 2018. *La cultura como reserva india. Treinta y seis años de políticas culturales en Galicia*. Jaén: Libros.com.
- . 2022. "Una revolución cultural: 20 años del hundimiento del Prestige". *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, 19 de noviembre, <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/revolucion-cultural-20-anos-hundimiento-prestige>.
- McDonald, Chris. 2000. "Exploring Modal Subversions in Alternative Music". *Popular Music* 19, n.º 3: 355-363.
- Moles Plaza, Ramón J. 2017. "Doblepensar lo negroblanco. Propuesta metodológica para el análisis de la post-verdad". *Tiempo Devorado: Revista de Historia Actual* 4, n.º 1: 116-145.
- Montoya Rubio, Juan Carlos, Juan Jesús Yelo Cano y Luis Soler Valcárcel. 2022. "La catástrofe del Mar Menor: catarsis educativa desde lo sonoro y lo visual". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 17, n.º 2: 124-141. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae17-2.cmme>.
- Nogueira, Olga. 2007. "A expresividade musical feminina no campo galego contemporâneo". *Actas del VII Congreso Internacional de Estudios Galegos, Barcelona, 28 al 31 de mayo de 2003*, coord. por Helena González Fernández y María Xesús Lamas López, 379-386. Sada: Ediciós do Castro.
- Pedelty, Mark. 2011. *Ecomusicology. Rock, Folk, and the Environment*. Philadelphia: Temple University Press.
- Pfleiderer, Martin. 2019. "Beyond Major and Minor? The Tonality of Popular Music after 1960". *Samples* 17. <https://gfpmp-samples.de/index.php/samples/article/view/259>.

- Philipp, Thorsten. 2024. "Sounds of Remembered Nature: Narrating Environmental Change Through Pop Music". En *Performativity and the Representation of Memory: Resignification, Appropriation, and Embodiment*, ed. por Francisco Dinis, 274-289. Pensilvania: IGI Global.
- Praza. 2012. "Des-concerto expansivo contra o silencio e o esquecemento". *Praza*, 1 de diciembre, <https://praza.gal/cultura/des-concerto-expansivo-contra-o-silencio-e-o-esquecemento>.
- Ramírez-Blanco, Julia y Emilio Santiago Muiño. 2024. "Ecotopías militantes". *Re-visiones* 13: <https://revistas.ucm.es/index.php/REVI/article/view/94442>.
- Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Argentina: Manantial.
- Ribac, François y Paul Harkins. 2020. "Popular Music and the Anthropocene". *Popular Music* 39, vol. 1: 1-21. <https://doi.org/10.1017/S0261143019000539>.
- Rivas, Manuel. 2001. *Galicia, Galicia*. Madrid: Aguilar.
- Schippers, Huib y Catherine Grant. 2016. "Approaching Music Cultures as Ecosystems: A Dynamic Model for Understanding and Supporting Sustainability". En *Sustainable Futures for Music Cultures: An Ecological Perspective*, ed. por Huib Schippers y Catherine Grant, 333-352. Nueva York: Oxford University Press.
- Street, John. 2012. *Music and Politics*. Cambridge: Polity Press.
- Val, Fernn del y Hctor Fouce. 2016. "De la apata a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis". *Methaodos* 4, n. 1: 58-72. <https://doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.105>.
- Velasco Pufleau, Luis. 2014. "Reflections on Music and Propaganda". *Contemporary Aesthetics* 12, n. 1. https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol12/iss1/7/.
- Vicente Giménez, Teresa y Eduardo Salazar Ortuño. 2022. "Los derechos de la naturaleza y la ciudadanía: el caso del Mar Menor". *Revista Murciana de Antropología* 29: 15-26. <https://doi.org/10.6018/rmu.524761>.
- Viedma Guiard, Andrés. 2022. "De la ciudad industrial al territorio agroindustrial y turistificado. El papel de la planificación en las dinámicas de transformación urbano-territorial en la Región de Murcia". *Cuadernos de Investigación Urbanista* 143: 191-202. <https://doi.org/10.20868/ciur.2022.143.5005>.

Recibido: 04-11-2024

Aceptado: 20-05-2025