

¿ANTÓN ÁLVAREZ, PUCHO, CREMA, C. TANGANA O EL MADRILEÑO? CÓMO SE CONSTRUYE LA AUTORÍA EN LA CANCIÓN CONTEMPORÁNEA¹

ANTÓN ÁLVAREZ, PUCHO, CREMA, C. TANGANA OR EL MADRILEÑO?
CONSTRUCTING AUTHORSHIP IN CONTEMPORARY SONG

Guillermo SÁNCHEZ UNGIDOS

Universidad de Castilla-La Mancha

Guillermo.SUngidos@uclm.es

José Ángel BAÑOS SALDAÑA

Universidad de Castilla-La Mancha

JoseAngel.Banos@uclm.es

Resumen: Este trabajo propone una aproximación a la canción como producto cultural desde nuestra contemporaneidad. Se trata de una propuesta teórica cuyo objetivo es destacar por un lado el valor de la canción más allá de lo estrictamente musical y por otro su interés en el contexto de los estudios de autoría. De esta manera, la canción se revela como un instrumento fundamental para la construcción de identidades, a través de su condición performativa y su rol en la sociedad globalizada. Partiendo entonces de las consideraciones culturales y autoriales de la canción como género musical, se analiza el caso específico de C. Tangana y su canción “Un veneno”, en la que se demuestra cómo varias identidades discursivas se suceden para consolidar el desarrollo de un proyecto autorial.

Palabras clave: C. Tangana. Canción. Autoría. Estética performativa. Proyecto autopoético.

Abstract: This paper proposes an approach to the song as a cultural product from the perspective of contemporary society. It presents a theoretical framework aimed, on the one hand, at highlighting the value of the song beyond its strictly musical dimension, and on the other, at emphasizing its relevance within authorship studies. In this sense, the song emerges as a key instrument for the construction of identities, through both its performative condition and its role in a globalized society. Building on cultural and authorship-oriented considerations of the song as a musical genre, the article examines the specific case of C. Tangana and his song “Un veneno”, demonstrating how multiple discursive identities unfold in the consolidation of an authorship project.

Keywords: C. Tangana. Song. Authorship. Performative Aesthetic. Autopoetic project.

¹ Este artículo es un resultado de +PoeMAS, “MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea”, proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.

1. UNA APROXIMACIÓN CULTURAL AL ESTUDIO DE LA CANCIÓN

La canción, en tanto manifestación artística y cultural, ha sido un objeto complejo de análisis. No se trata únicamente de un producto estético ni de una simple pieza de entretenimiento: es también un espacio de mediación, un terreno en el que se negocian identidades, se articulan memorias colectivas y se expresan tensiones sociales. Desde el punto de vista académico, la canción puede ser comprendida como un artefacto cultural con “vida propia” (Frith, 2003: 183), porque condensa diversas dimensiones: el lenguaje verbal (letra), el sonido (melodía, armonía, ritmo), la *performance* (interpretación) y, en nuestro contexto, la visualidad mediática (videoclips, conciertos documentales, redes sociales). Cada una de estas dimensiones aporta a la construcción de un sentido y se despliega en múltiples niveles de discursividad, desestabilizando, con ello, los marcos genéricos.

Además, la canción popular se produce y circula en un entramado industrial. Como señala Keith Negus (1996), las dinámicas de la industria musical moldean no solo los productos disponibles, sino también las expectativas culturales en torno a lo que se considera música legítima o relevante. Por ello, analizar la canción culturalmente requiere atender a todas esas “partículas semióticas” (1996: 94) que, a su vez, proporcionan pistas y parámetros dentro de los cuales se configuran y transforman los modos de agencia estética.

Este fenómeno ha producido una doble dinámica. Por un lado, la homogeneización: la industria musical tiende a privilegiar ciertos estilos y estructuras que se ajustan al mercado global. Por otro lado, la visibilización de lo diverso: géneros antes periféricos encuentran nuevos espacios de circulación. Así, músicas tradicionales o locales pueden ser reconfiguradas en diálogo con lo global.

Estas son las razones por las que ya se han ido sucediendo muchos estudios sobre sus implicaciones poéticas, literarias, culturales y sociales, sobre la canonización de sus agentes. Pero aún quedan por explorar recovecos de la condición híbrida de un formato a medio camino, *diverso* —diría Eco (1985)—, una práctica que además de reflexionar sobre sí misma hace lo propio con el género, las instituciones culturales y sus protocolos éticos y estéticos de legitimación. *Autoría, creatividad y popularidad*, conceptos traídos a colación desde los estudios literarios y culturales, van de la mano para adaptar su forma a un discurso en cuya intención performativa (Wise, 2012) se articula un compromiso estético del artista con la canción.

Autores como Simon Frith (2014) o Tia DeNora (2004) han señalado que las canciones no solo nos acompañan en la vida cotidiana, sino que también configuran la manera en que entendemos las emociones y las relaciones sociales. La canción, entonces, no es únicamente un producto artístico: es un acto social que articula significados colectivos, que “describe[n] un tipo de autoconciencia, una reunión de lo sensual, lo emocional y lo social ‘en tanto’ performance” (Frith, 2014: 469). Y es que uno de los aportes más significativos de la canción es su capacidad para generar y expresar identidades. Las canciones permiten a los individuos reconocerse en relatos colectivos,

pero sobre todo proyectar sus propias experiencias en la música para consolidar así una imagen autorial específica para su proyecto artístico. Así lo subraya DeNora cuando afirma que la música es un recurso para la construcción del yo:

Music is a device or resource to which people turn in order to regulate themselves as aesthetic agents, as feeling, thinking and acting beings in their day-to-day lives. Achieving this regulation requires a high degree of reflexivity; the perceived “need” for regulation described by our respondents emerges with reference to the exigencies and situational “demands” made upon them in and through their interactions with others. Such reflexivity can also been [sic] seen in relation to music’s role as a building material of self-identity (DeNora, 2004: 46).

Desde la perspectiva del espectador es evidente que el cantante *se hace a sí mismo*, y aun cuando los gustos musicales sean, inevitablemente, un efecto del condicionamiento social y de la manipulación comercial, aquellos siguen explicándose en términos de algo especial. Todos los participantes del circuito de consumo son conscientes de las fuerzas sociales que determinan la *normalidad* musical y los gustos *normales*, pero un buen álbum, una buena canción, un buen sonido o una buena *performance* son precisamente lo que trascienden hacia esas fuerzas del yo.

Según este punto de vista, la música es estéticamente más valiosa cuanto más independiente es de las fuerzas sociales que la organizan, y una manera de leer este aspecto es sugerir que el valor depende, entonces, de algo externo, enraizado en la persona, el *auteur*, la comunidad o la cultura que está por detrás. En otras palabras, y en sintonía con la lectura de Frith (2003), el valor estético no resulta de la interpretación — identidad traducida en formas discursivas que deben ser decodificadas— de personajes artísticos como C. Tangana, objeto de este estudio, sino de la concreción mutua, de la identidad producida en la ejecución. El hándicap se encuentra en que resulta muy complejo reconocer quién se expresa, o quién es *más real* en cada canción. La *verdad* musical es precisamente lo creado; escuchamos como *real* —mejor dicho, describimos la experiencia musical en términos de realidad— y ello se lee de nuevo en el proceso creativo.

La agencia del autor en la canción, cuyo cuerpo media entre la letra y el público, se ve gravemente problematizada por el hecho de que está (a menudo de forma desigual) dividida entre el autor y el intérprete público (incluso cuando ambos son la misma persona). Dicha agencia, además, se ve continuamente controlada y equilibrada por las condiciones materiales y mediáticas de la comunicación lírica encarnada en contextos siempre cambiantes (Eckstein, 2010).

Con todo, Groys cree que el artista es, por naturaleza, un proveedor de experiencias estéticas. Afirma que la actitud estética está determinada por la experiencia que la obra genera en el observador, por lo que se puede indicar que las producciones artísticas se han transformado en algo poético desde el momento en que los artistas movilizaron su interés creativo “hacia la construcción autopoética de su propio yo” (2014: 16).

A juzgar por el contenido de la escena mediática actual, y en concreto la escena musical, no es raro que nos encontremos ante muchas producciones sencillas, instantáneas y

autoirónicas. La potencia viral, la influencia y las consecuencias ideológicas —e incluso políticas— de ciertos personajes viene a dinamitar la comprensión de una esfera cultural cada vez más intertextual y transmedializada. Es una efectiva construcción estética que traspasa sus propios límites y nos obligan a redefinirlos; un momento performativo en el cual la realidad se transforma a través de la construcción en devenir (de la) obra de arte (Groys, 2023).

En el contexto contemporáneo, las identidades que se construyen a través de la canción —y que por tanto pertenecen a la obra— son híbridas y transnacionales. Es decir, que la canción no solo representa identidades, sino que las produce y las mantiene vivas mediante su circulación y su repetición en distintos contextos. En este hecho se encuentra implícito el enfoque performativo, clave para entender la canción como práctica cultural. Auslander (2006) señala que la música popular no puede reducirse a la grabación sonora: su dimensión performativa —ya sea en conciertos, festivales, programas de televisión o redes digitales— es central en la experiencia musical, lo *vivo* y lo *mediado* están interconectados.

Cada canción implica una *performance* —la interpretación en vivo, la puesta en escena, la relación entre artista y público— y esta se enfoca hacia la construcción de un yo móvil, en construcción (Frith, 2003). La *performance* genera un acontecimiento social en el que se actualizan significados y se experimenta la identidad. A través de la *performance*, la canción se convierte en un espacio donde lo individual se vuelve colectivo, y donde se negocian emociones compartidas, iniciadas, eso sí, en la experiencia de su autor.

En esta línea, la *performance* musical está profundamente mediada por la tecnología. Un videoclip en YouTube, un concierto transmitido en *streaming* o producido como un documental, o una sesión en plataformas digitales como Tiny Desk, configuran nuevas formas de experimentar la canción y, sobre todo, de proponer una lógica creativa “más real” en cuanto forma parte del circuito (Sánchez Ungidos y Del Río Castañeda, 2021). Esta mediatización no resta autenticidad, sino que redefine las condiciones de posibilidad de la *performance*, multiplicando sus formas y alcances y, con ello, proponiendo una nueva visión de la autoría artística.

La clave quizás esté en diferenciar, como señala Bal (2016: 321), entre “el acto creativo en sí” (la *performatividad*), en el presente, y “la producción habilidosa y reflexiva” (la *performance*) de dicho acto. Según la autora, la *performance* remite al acto concreto de ejecución, mientras que la performatividad alude al poder de los discursos y de las representaciones para producir realidad. No se trata únicamente de lo que ocurre en escena, sino de cómo la repetición de ciertos gestos, narrativas o estilos cristaliza identidades culturales. Así, la performatividad de C. Tangana no radica solo en cantar un bolero con estética actualizada, como sucede en “Un veneno”, sino en instaurar la idea de que el artista español puede ser un mediador transnacional de tradiciones musicales. La autoría se construye performativamente porque *ser C. Tangana* se vuelve un acto repetido y reconocido socialmente, más allá de la figura biográfica de Antón Álvarez.

Bal enfatiza que la performatividad no es mera representación, sino producción de realidad social. De este modo, la canción contemporánea funciona como campo en el que la identidad autorial se genera performativamente: cada colaboración, cada cambio de estilo, cada alias refuerza la idea de un artista múltiple y fronterizo. C. Tangana no equivale a El Madrileño: lo es en tanto esta figura ha sido creada en el desarrollo de su proyecto autorial y, en consecuencia, ha sido producida esa identidad en la escenografía artística.

Si la primera maqueta (*Crema*, 2005) y los primeros álbumes (*Agorazein*, 2008; *LOVE'S*, 2012 y *10/15*, 2015) situaban al “chaval hambriento” en la música urbana, mientras que *Ídolo* (2017) y *Avida Dollars* (2018) fabulaban la construcción de una estrella —con un lenguaje mucho más comercial—, el álbum *El Madrileño* (2021) sintetiza toda una teoría autofigurativa. La pregunta que articula la identidad del proyecto de Antón Álvarez —¿Pucho, Crema, C. Tangana o El Madrileño?— apunta a la fragmentación de la autoría en la era contemporánea. Siguiendo a Foucault (2014), el autor no es tanto Antón Álvarez Alfaro, sino sus diversas funciones discursivas (Pucho, Crema, C. Tangana o El Madrileño) que organizan el campo de los enunciados. En este caso, los distintos alias funcionan como marcas de identidades artísticas que dialogan con escenas culturales específicas: el rap *underground* madrileño (Pucho, Crema), la experimentación estética y la música urbana global (C. Tangana), y el giro hacia lo tradicional y lo castizo (El Madrileño). No obstante, también apuntan a la evolución de todo un proyecto autorial, concentrado en muchas ocasiones en una sola canción, como el caso de “Un veneno”, que analizaremos más adelante.

Este juego de máscaras no es anecdótico, sino que constituye una forma de autoría performativa. En la era digital la autoría podría definirse como un proceso de *curaduría cultural* en el que el artista selecciona, combina y reinterpreta influencias múltiples e incluso a sí mismo. En *El Madrileño* (2021), C. Tangana integra sonoridades de flamenco, bachata, bolero y corrido, inscribiéndose en una lógica transnacional que a la vez reivindica la tradición española y dialoga con Latinoamérica, para construirse como un autor de culto y, con ello, apartarse del panorama cultural tradicional y dejar un nuevo legado.

De este modo, la autoría ya no puede entenderse como la expresión de una subjetividad individual, sino como un dispositivo de mediación cultural en el que confluyen discursos colaboraciones, tradiciones y referencias múltiples de uno mismo. Conviene, por ello, detenernos en cómo los estudios literarios han ido perfilando en las últimas décadas una aproximación cada vez más amplia del concepto de autor, permitiendo, así, su extrapolación a otros géneros artísticos y culturales, como el de la canción.

2. EL CONCEPTO DE AUTOR EN LA CANCIÓN CONTEMPORÁNEA

Empecemos por la afirmación de lo contrario: la canción no ha de estar obligatoriamente asociada a la autoría. De hecho, durante siglos —y la tradición se extiende hasta nuestros días—, el ser humano ha escuchado canciones que pasaban de boca en boca gracias a que condensaban emociones, matices identitarios, juegos de

ingenio o sátiras, entre otros aspectos. La melodía y el contenido resultaban más importantes que la persona que lo transmitía. Esta cualidad no queda muy lejos de los inicios de la literatura, cuando la originalidad y la técnica permanecían ensombrecidas por el bagaje cultural, didáctico o moral que gobernaba a cuentos, fábulas, poemas épicos o villancicos, por ejemplo. Ahora bien, a medida que avanza la historia de la creatividad y del pensamiento estético, las producciones artísticas van acentuando su singularización, como atestiguan los enfoques subjetivistas, los excesos de los prismas neopositivistas o biográficos, los experimentos a causa de la falacia contenidística, la vena desautomatizadora o las ansias por *desautorizar* al responsable legal del hecho creativo.

En el transcurso de los periodos estéticos, desde la lira orfeica, pasando por el “son” garcilasiano, hasta llegar a la “lira de las masas” (Rodríguez Gaona, 2019), la autoría ha generado incalculables debates y propuestas teóricas muy diferenciadas. A medida que el pensamiento filosófico se instala en el arte, así como también las mixturas genéricas, los discursos sociales y el punto de vista individual, el autor entra en escena y da vida a la obra. Cabe recordar que, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, se produce un giro cualitativo en la autorreflexión artística (Baños Saldaña, 2023), de modo que el pensar sobre la propia labor otorga, a su vez, prioridad al propio sujeto pensante. Los avances técnicos —creación de periódicos o revistas, industrialización, comercialización, Internet— han fomentado la conexión entre quienes leen y quienes escriben —o cantan—. Tanto es así que, cuando hablamos de la canción contemporánea, nos referimos a un tipo musical en el que el productor o el cantante se revelan indisociables de su propia música. Desde nuestro punto de vista, este fenómeno contrae una deuda insalvable con la evolución histórica de la canción, pues ya los cantautores, por encima del alarde técnico, corporeizaron su arte. La canción contemporánea, en su proceso evolutivo, adquiere la predominancia de la autoría, pero no tiene por qué heredar la implicación política, la restricción de público o la artesanía instrumental.

En ese afán distintivo respecto de la impronta del autor, cuando prestamos atención al léxico musical de los diferentes géneros actuales, advertimos que se han acuñado denominaciones hartamente variopintas, verbigracia: el *flow*, el *swag*, el *duende*, el *swing*, el *piquete* o el *sabor*. Todos estos marbetes remachan la singularidad de los artistas, insistiendo no solo en su *ars*, sino también en su *ingenium* —*keep it cool, keep it real*—. Asimismo, afectan, simultáneamente, a la creación de la obra y a la puesta en circulación de la imagen, es decir, a la *performance*. Cada vez se hacen más habituales juicios como el siguiente:

Estoy dispuesto a apostar a que hay más gente capaz de reconocer a los cantantes de fama mundial por sus fotografías que por sus grabaciones. En la jerga del comercio moderno, la imagen del artista es una especie de marca logo encarnado de la música que vende (Gioia, 2020: 117).

Si asumimos, entonces, la trascendencia de la autoría en el contexto musical contemporáneo, llama la atención la carencia generalizada de estudios que profundicen en cómo se construye un artista en el mundo de la canción. El origen de la problemática se detecta de forma sencilla: todavía hoy plantear asuntos interdisciplinarios se vuelve una ardua tarea. En lugar de ejercer un análisis cultural sustentado en “conceptos viajeros” (Bal, 2009), concebimos la cultura en compartimentos estancos: la canción queda en manos de los especialistas en música, muchos de los cuales llevan a cabo estudios restringidos a su ámbito. Desde la otra orilla, los profesores de literatura tienden a mirar solo a la literatura o, al acercarse a la canción, suelen decantarse por el examen de temas, motivos o tópicos similares. Afortunadamente, la situación se va transformando en los últimos años, en los que se han publicado trabajos sobre las propiedades mediales (Badía Fumaz y Marías, 2024) o, en lo que concierne a nuestro objeto investigador, sobre la imagen de autor en la canción (Ruiz, 2019; Romano, 2021; Sánchez Ungidos y Del Río Castañeda, 2022).

En estas páginas defendemos la transferencia de los estudios sobre la autoría en el contexto literario al ámbito de la música, más allá, incluso, de la aplicación de la noción de “imagen de autor”. Los puntos de contacto entre ambos formatos son incontables; no obstante, debemos resaltar una divergencia esencial, que atañe al grado de responsabilidad o de representación del artista. En las obras literarias, el sujeto de los enunciados puede no estar presente, bien porque se trata de un personaje, bien porque corresponde a la voz del narrador o bien porque se circunscribe a una voz lírica que nace de la letra impresa. Por el contrario, en la canción la persona está siempre donde está la música. Es cierto que esa persona puede construir un personaje, pero siempre debe prestarle su cuerpo a ese personaje. Dicho en otros términos, cuando leemos un libro, la persona que lo escribió no está. Tampoco es la responsable de lo dicho cuando escuchamos a ese escritor leer en voz alta un fragmento de su obra. Sin embargo, cuando asistimos a un concierto, la persona le concede su cuerpo al autor para que lo escuchemos. Cuando ponemos la radio y suena una canción, quien canta tiene la misma voz que la persona. En síntesis, la aplicación de los conceptos de la autoría literaria a la musical no solo actuará en una dirección unívoca, sino que se producirá una retroalimentación mediante la que podemos comprender mejor los niveles de ficcionalidad y las gestiones de la trayectoria autorial ante un público masivo. Este aspecto, que denominaremos como “pre(au)sencia inevitable”, añade complejidad al interrogante formulado por Sapiro (2021) acerca de si podemos separar al autor de su obra.

Para nuestro viaje interdisciplinar por los conceptos sobre la autoría, debemos retrotraernos al texto que avivó un sinfín de polémicas a mediados del siglo pasado. Nos referimos a la decretación de la “muerte del autor” por parte de Barthes (1987). A su ver, la literatura había caído en los excesos del historicismo, que desencadenaban una crítica biográfica fallida y olvidaban el sentido de la literariedad. La muerte del autor le sirvió como ariete contra la moral burguesa respecto de la propiedad privada y como destabilizador académico que impugna la mera erudición. Fue, en suma, una

formulación más polémica que teórica. Con todo, Barthes sentó las bases para el distanciamiento respecto de la persona y para la propugnación de la autonomía del texto, entendido como tejido cultural.

El teórico francés rectificó la taxatividad de sus planteamientos años más tarde, aunque mantuvo la centralidad del texto como motor enunciativo. Si bien a través de sus intenciones hemos logrado comprender el componente ficcional y dialógico de la literatura, no es menos cierto que hemos descuidado las implicaciones biográficas y no pocos elementos pragmáticos. Los estudios literarios, durante décadas, se han comportado como una “*visitatio sepulchri*” (Casas, 2000: 209). Nuestra revisión de las teorías sobre el autor tratará, precisamente, de entender el entramado de relaciones que se producen entre la imaginación (el *ethos* y el autor) y la realidad (la persona). Pensemos en intercambiar la palabra *poema* por *canción* en la siguiente cita: “un poema es un espacio creado para escuchar al otro que hay en uno: para llegar a las zonas de uno mismo que no conocemos del todo bien, que no solemos transitar en la vida cotidiana” (Peyrou, 2020: 17).

Amparar el equilibrio analítico entre la esfera de lo ficcional y la atmósfera personal, deslindando con precisión cada área o mostrando sus puntos de conexión, todavía se plantea como una labor pendiente. La canción, por construirse sobre la performatividad, es decir, por tener prevista su *performace* y su voluntad de crear comunidad, ayuda a la ampliación de miras. Aludimos, en fin, a una aglutinación que, si a veces pudiera darse con la fórmula “mitad hombre y mitad simulacro” (Ruiz, 2019), consideramos que debe evaluarse de acuerdo con los casos particulares. No existe, pues, una fórmula exacta, sino que apreciamos niveles de fluctuación entre los extremos de la ficción y de la realidad. Con frecuencia, los artistas que eligen su propio nombre para su alias —por ejemplo, Taylor Swift o El Kanka— se proyectan de una manera muy distinta a otros que lo alteran por completo, como Ojete Calor o Lady Gaga. Creemos que la autoría responde a un proceso de contaminación:

No pienso que quien habla en el poema sea necesariamente el autor, pero establecer un límite claro y estable entre este y el yo poético me parece un maniqueísmo extremo. [...] Pero la relación entre la realidad y la imaginación es mucho más sucia, la escritura es mucho más sucia, aparecen en el personaje rasgos del yo, a veces rasgos del yo de los que uno no era consciente. En el personaje está el autor (Peyrou, 2025: 114-115).

A esta última reflexión, añadimos que en el personaje y en el autor pueden aparecer —advertencia importante: no siempre se da así, pero *puede* suceder— rasgos pertenecientes a la persona. De acuerdo con el desarrollo inmediatamente posterior a la teoría de Barthes, confirmamos que, en vez de certificar el óbito del autor, las investigaciones han desarticulado su interpretación como sujeto compacto y plenamente identificado con la persona que escribe —o que canta—. Esto ha conducido, en un primer estadio, a una defensa de la autonomía del texto y del lenguaje, mientras que,

posteriormente, se han recuperado los datos empíricos del autor y sus contactos con la sociedad² (Díaz, 2007; Pérez Fontdevila y Torras Francès, 2016).

A propósito de la organización del saber y de los discursos que perfilan la cultura, Foucault (2014) se preguntó *qué es un autor* y no, *quién es*. Como señalábamos en el apartado anterior, la elección del interrogante y la consecuente respuesta conducen al ámbito funcional, entendido como núcleo para variados desarrollos discursivos. Retomando el ejemplo de las canciones de Antón Álvarez, la decantación por un alias u otro nos invita a concebir los productos artísticos como ejes gobernados por distintas visiones del mundo y remozadas pulsiones identitarias. El autor, en suma, se erige en un instaurador de discursividad por medio de las tensiones entre presencia y ausencia, ora concebidas como firma (Derrida, 1991), ora contempladas como gesto (Agamben, 2005).

Los artistas se autoimaginan, se autofiguran (Gramuglio, 1992; Pozuelo Yvancos, 2022), y con ello ponen su vida en juego: “Jugada, no expresada; jugada, no concedida. Por esto el autor no puede sino permanecer, en la obra, incumplido y no dicho” (Agamben, 2005: 90-91). Aplicado al estudio de la obra de Antón Álvarez, el recurrente cambio de alias señala la capacidad metamórfica del sujeto, además del ludismo imaginativo del arte; anuncia la importancia de una creatividad desbordante en su proyecto y manifiesta una naturaleza dinámica, ecléctica, nerviosa e introspectiva. Continuando con Agamben (2005), los dispositivos que regulan las discursividades de Pucho, Crema, C. Tangana o El Madrileño, una vez automatizados en el campo cultural, se ven profanados por el autor, quien, hasta el momento, persigue escapar de las etiquetas y de las clasificaciones rígidas.

Si prestáramos atención a cómo sus letras evolucionan, independientemente de la persona o del rol autorial, analizaríamos la identidad de sus discursos, es decir, su *ethos* discursivo (Maingueneau, 2014). Progresivamente, los estudios sobre la autoría avanzan casillas desde la autonomía textual al manejo de indicadores sociales. Así, de la impresión discursiva —el *ethos*—, de aquello que un escritor —nosotros leemos *cantante*— dice y de lo que otros comentan sobre él, brota la doble naturaleza de la “imagen de autor” (Amossy, 2014). Como se comprueba, esta no depende exclusivamente del artista, ya que también la configuran otros intervinientes. A las acciones, objetos o actitudes —y otros condicionantes intencionados— que un cantante adopta para controlar su imagen de autor se les denomina *atuendos* autoriales (Sánchez Ungidos y Baños Saldaña, 2024).

Todas estas teorías en torno a la figura del autor han ido ensanchando su alcance: el *ethos* se inserta dentro de la imagen de autor, mientras que esta comporta una subcategoría de lo que conocemos como “postura”³. Siguiendo a Meizoz (2014), investigar la literatura

² De acuerdo con Pérez Fontdevila y Torras Francès (2016: 41), “la biografía que hemos trazado es una biografía ficcional escrita a sabiendas de su desenlace: ya no tanto aquel deceso del autor como la desarticulación, en los estudios autorial actuales, de su concepción como ‘sujeto pleno, anterior a la obra, independiente de sus trayectos’, pero también de la reivindicación de la autonomía del texto o del lenguaje”.

³ Recogemos aquí las palabras de Meizoz: “Nos encontramos entonces con una serie de nociones ligadas por inclusión, desde la más englobante (y, por tanto, la más problemática) hasta la más fina: — Postura. — Imagen de autor. — *Ethos* discursivo” (2014: 93).

exige atender a la relación entre los hechos discursivos y las dinámicas vitales en el campo artístico. La innovación capital radica en la incorporación de los rasgos no ficcionales al análisis de la construcción social de la autoría, de modo que se pone fin a la distinción artificial entre lo interno —dentro del libro— y lo externo: “la noción de postura concierne a las conductas del escritor en relación con el discurso del escriptor y con los actos de la persona” (2014: 93).

Todavía más, las tres nociones recién mencionadas, es decir, *ethos*, imagen de autor y postura, se integran en el marco de la “escenografía autorial” (Díaz, 2007), que complementa el concepto de campo cultural formulado por Bourdieu (2002). Además de las tensiones existentes entre el capital social y el simbólico, cabe advertir las dinámicas de poder o de atracción cognitiva correlativas al carácter mediático de las sociedades moderna, posmoderna y contemporánea. Contemplada desde una perspectiva escénica, la personalidad literaria —amplíemos: la personalidad artística— nace gracias a la variada panoplia de roles autoriales insertos en la tradición. Entre ellos los escritores o los cantantes más originales escogen un modo de actuación, pero lo modifican según sus intereses, dando lugar a la exploración de nuevas posibilidades. En el caso de Antón Álvarez, sus distintos alias sugieren una modulación progresiva del enfoque escénico de la figura del trapero. Los cambios de atuendo autorial —recordemos la especialización del concepto, que no se circunscribe solo a la vestimenta— pretenden remodelar la escenografía para que el yo se imponga como representante emblemático: “ni el bronce ni la plata están hechos para este jugador”, constata C. Tangana en “Siempre quise todo” (*Avida dollars*, 2018), o “No basé mi carrera en tener *hits*. Tengo *hits* porque yo senté las bases”, replica Rosalía en “Bizcochito” (*Motomami*, 2022)⁴.

Como vemos, y pese a que en reiteradas ocasiones asistimos a ciertos análisis de la autoría estancados en los orígenes del debate teórico, el interés principal sigue acentuando el desplazamiento desde la autonomía textual hacia la interdependencia entre autor, obra y público. Si en los primeros planteamientos Foucault se adscribe a la pregunta de *qué* es un autor, ahora los interrogantes reflejan una preocupación por el *quién* ser como artista en la escena cultural: el productor, el producto y las relaciones sociales consolidadas fraguan un todo indivisible (Díaz, cit. en Amossy y Maingueneau, 2009; Premat, 2009). El anhelo posterior de Barthes por el rol autorial —“yo deseo al autor” (1993), aunque aún como mecanismo textual que gobierna el discurso— y la “ilusión biográfica” de Lejeune (2022) —el autor está ausente, pero nos genera la curiosidad de conocerlo, acentuada por los medios— desembocan en teorías que, indirectamente, recuerdan la ambigüedad de los descendientes de la “sociedad del espectáculo” (Debord, 2007).

En una cultura fundamentada en los regímenes de visibilidad, celebrificación o *starización* (Heinich, 2012), no ha de sorprender que la literatura —lo repetimos: y la canción— se evalúen en términos de actividad (Meizoz, 2014), de espectacularización (Kaufman, 2017), de corporeización o de autoría encarnada (Zapata y Pérez Fontdevila,

⁴ Las letras de las canciones son citadas en este trabajo mediante transcripción propia del audio. Por ese motivo, la puntuación y la ortografía son aproximadas y no se señalan números de página.

2022), de gestión de la presencia (Morán Rodríguez, 2018) y proponemos, a través de Gumbrecht (2005), también, de una producción de la presencia que reemplaza la metafísica de la *hermeneusis* por la praxis performativa: “la vida social, puesto que se desarrolla bajo la mirada del otro, no solo está bañada por la *espectacularidad*, sino que convoca una dimensión estética vinculada a los diferentes modos de exhibirse” (Meizoz, 2022: 43). En este sentido, cabe actualizar el pensamiento de Barthes en el breve texto “Escribir”. Al desafiar los excesos del contenidismo, el teórico francés argumentaba que “escribir no es solamente una actividad técnica, sino también una práctica corporal del goce” (2002: 158). Así pues, anota la posibilidad de una “estética tipográfica” en la que la letra proyecta el enigma de nuestro cuerpo. Aplicado a la canción, resulta muy reseñable la búsqueda de la performatividad —llamémosla, por analogía, una *estética performativa*— por encima de la transmisión de un significado restringido. Antón Álvarez, cuando juega su vida por medio de sus alias, se entrega al disfrute de las múltiples *performances*: no se trata solo de aportar la letra, sino que la puesta en acto diseña diversos caminos artísticos, como relucir el no saber cantar ni afinar, alardear de la heteronormatividad, mostrarse altivo o vulnerable y rodearse de la historia viva de la música española. En el contexto contemporáneo, en lugar de producir el objeto, los escritores —y los cantantes— tienden a producirse a sí mismos. El autor es una marca (Leclerc, 1998; Laín Corona, 2022). Basta visitar el *merchandising* de la web *ctangana.com*, el de su marca de ropa, *latecheckoutissalifestyle.com*, o el de su productora, *little.es*, para comprobarlo.

Con objeto de culminar este repaso por las aportaciones de los estudios sobre autoría a la canción contemporánea, debemos mencionar una de las mayores fallas fundacionales en el origen de este ámbito académico. Al desposeer al autor de su obra y al distanciarlo de la persona que lo hace posible, se desatendió el factor intencional, de modo que el alcance pragmático del arte de la figuración permaneció al margen de todas las discusiones. Hasta la noción de “proyecto creador” (Bourdieu, 2002) se carecía de un enfoque que contemplara las tensiones entre la obra y el público. Ahora bien, en aquella propuesta permanece el poso de la autonomía del campo, lo que condujo a la sistematización del concepto de “proyecto autorial” por parte de Zapata (2011). La novedad reside en la atención a los posicionamientos discursivos y a las posturas artísticas desarrollados entre el haz de opciones albergadas en la escenografía cultural. A estas dos categorías se suma el tercer concepto de proyecto, esto es, el “proyecto autopoético” (Baños Saldaña, 2023).

Dado que las decisiones sobre qué posicionamientos o qué posturas adoptar responden, casi siempre, a unas ideas sobre el arte, la noción de proyecto autopoético atañe a la conformación y a la gestión del pensamiento artístico de un autor. Consecuentemente, esta aportación apareja una comprensión dinámica de las trayectorias estéticas; se impulsa, así, una revisión del arte como fenómeno orgánico y poliédrico. Más allá del aplanamiento de ciertas fórmulas generacionales o del encorsetamiento de un estilo predominante, el concepto de proyecto autopoético muestra la actividad

ideológica y autorreflexiva en el transcurso de los proyectos autoriales. En nuestro caso de estudio, el proyecto autorial de Antón Álvarez pasa por diferentes etapas, estructuradas en sus alias, porque se transforman progresivamente sus ideas —su proyecto autopoético— sobre la música y su comercialización. En gran medida, son los proyectos autopoéticos los que sientan las bases de los proyectos autoriales —si los artistas poseen una naturaleza autorreflexiva— o determinan su evolución —si los artistas toman conciencia sobre su oficio *a posteriori*—.

En síntesis, entendiendo la canción contemporánea como manifestación cultural, planteamos un acercamiento ensanchador a algunos de sus principios angulares, como la autoría. Esto, por un lado, supone avanzar más allá de la pura técnica musical, mientras que, por otro, libera a los análisis de las restricciones temáticas o de cierta retórica filosófica descriptivista. No pretendemos desestimar las investigaciones sobre temas, motivos, influencias o confluencias; muy al contrario, nuestra posición crítica se concentra en aquellos trabajos que, a pesar de convertir el tema en asunto principal, tratan de sistematizar el funcionamiento de un artista sin la metodología conceptual necesaria, desatendiendo lo que hemos denominado *estética perfomática*.

En este sentido, creemos que la trayectoria de Antón Álvarez ilustra la situación de nuestro campo de estudio. Acerca de él, leemos valoraciones como las siguientes: “Así comprendo yo el paso de Crema a C. Tangana: como el paso del Antiguo Testamento al Nuevo Testamento” o “[e]l paso de Crema a C. Tangana es, por lo tanto, análogo al paso del judaísmo al cristianismo a través de la filosofía griega” (Castro, 2019: 137-138). Estos argumentos no parecen del todo convincentes; cabe preguntarse si las menciones recurrentes a Dios o a la religión bastarían para estructurar su heterogénea trayectoria. No explican, sobre todo, aquello que el periodismo cultural aprecia o describe, pero no termina de justificar. Replicando unas palabras pronunciadas para *Vanity Fair*, nuestro interrogante se refiere a cómo “ha pasado de ser un chico de barrio que subía sus propias canciones a YouTube [a] consolidarse como uno de los artistas del momento” (C. Tangana, cit. en Seijas Velasco, 2021).

3. “UN VENENO”: LA FIJACIÓN DEL PROYECTO AUTOPOÉTICO DE C. TANGANA

3.1. ¿Quién es C. Tangana?

Cobijados bajo el paraguas conceptual que hemos consolidado más arriba, creemos que el estudio de la discursividad en la canción actual debería atender a los siguientes aspectos: 1) a la construcción del *ethos* en los actos performativos concretos (“efecto de sinceridad”, Groys, 2014: 41); y 2) al contexto artístico-cultural en el que se reclama una autenticidad alternativa y genuina (“efecto de visibilidad”, Groys 2014: 16). De ahí que el universo referencial que rodea al personaje y su proyección discursiva, representacional, deban encontrarse en algún punto. Cobra especial relevancia, por tanto, la asunción de que

para los cantantes existen también unos principios estéticos que llaman la atención sobre el funcionamiento de la canción en la superficie —en la unión música y palabra— y que generan sospechas sobre la función concreta de la creatividad para quien la enuncia.

En esta línea, y en nuestro sistema socioeconómico, también es fácil percibir cualquier gesto de artistas como C. Tangana como un gesto de mercantilización del yo, o “iconodulía” (Lorenzo, 2022: 16) y, en consecuencia, criticar estas prácticas como operaciones encubiertas relacionadas con ambiciones diversas. Lejos de discusiones mercadotécnicas, creemos que esta es una ambición muy bien medida; “[e]n otras palabras, *lo real* se construye desde la autoconsciencia y la retórica, desde una performatividad y una autoficción perfectamente reguladas” (Sánchez Ungidos y Del Río Castañeda, 2022: 207). Sus canciones son, en realidad, medios para transformar el yo; la búsqueda de intereses privados detrás de cada persona pública implica, en este sentido, mediar también a través del arte con las realidades actuales del capitalismo y del mercado mucho más allá de sus fronteras instituciones e históricas.

En el caso C. Tangana, su proyecto autorial está constantemente absorbido por la comprensión de Antón Álvarez y por la búsqueda de quienes le acompañan en el camino creativo (Pucho, Crema, El Madrileño). Sobre todos ellos, toda postura es susceptible de proporcionarnos una clave privilegiada de autoconocimiento, confiando tanto en la conciencia que proyecta sobre su composición como en la producción del yo-público, ambos ingredientes fundamentales de lo estético. Por lo tanto, la autofabulación representa, en canciones como “Still Rapping” (*Avida Dollars*, 2018) y “Estrecho / Alvarado” (*Avida Dollars*, 2023), dos momentos de transición diferentes de su carrera artística, la tensión entre arte y artista, las relaciones más próximas entre el yo-Antón-Álvarez y sus discursividades (Crema y El Madrileño, respectivamente):

Salgo a firmar con el albornoz.
Necesito un procurador.
En Miami ciego de alcohol.
¿Alguien sabe dónde está Antón?
Bitch, I'm still rappin', still rappin'
Still rappin', still rappin'
(C. Tangana, 2018)

Podría olvidarme de los Grammy,
de los trajes, de los sobres,
de los Sony, de las fiestas en Miami.
Podría olvidarme de billetes en primera,
volver a ser el Crema,
cien personas en el *party*.
Podría volver al punto cero
y escuchar a mi casero
pelear por su dinero en la escalera.
Dentro de mi piso,
treinta metros cuadrados,
entre Estrecho y Alvara'o
escribiría otro poema.
Y moriríais por mí,
reviviríais la leyenda.
(C. Tangana, 2023)

Desde luego no podemos hablar de contemplación desinteresada cuando se trata de una cuestión autorial y de C. Tangana, sino de autodiseño, de autoposicionamiento en el campo estético (Groys, 2014: 35). Antón Álvarez autocontemplándose tiene un interés vital en las imágenes que le ofrece al mundo exterior y que apuntan hacia lo real. En una entrevista de 2018 apunta: “pensé que lo que narraba era mi vida y que cantaba lo que yo sentía, finalmente un artista lo que tiene que hacer es saber interpretar, no hacer lo que se hace siempre, sino tomar algo y transformarlo, interpretarlo, darle una forma más bonita” (cit. en Tinta, 2018). Lo real, sin embargo, emerge aquí no tanto como una impactante interrupción de la superficie autobiográfica, sino como una cuestión de técnica y práctica del autodiseño.

Estamos considerando aquí, por tanto, las formas en que el propio artista lucha con el lugar de sus canciones y sus autofiguraciones en el mundo que las rodea, a menudo con un efecto tanto para la persona como para el personaje. Resultan inútiles, por tanto, las separaciones entre letra, imagen y actuación; a tales fines, todo forma parte del espectáculo del yo. Y es que la obra de C. Tangana, su proyecto autorial, se ha ido desarrollando también a partir de sus actividades externas a la música.

Atendamos, entonces, a cómo la presencia constante y consciente tanto de su corporalidad como de su palabra suponen una actualización de los protocolos de identidad creativa como estrategia de representación de un proyecto autorial. Para ello, nos centraremos en el análisis de “Un veneno” y de sus variantes performativas.

3.2. El veneno de la creación, una ambición bien medida

“Hasta luego, Maricarmen”: esas fueron las palabras que Roberto Leal, el entonces presentador del nuevo formato de Operación Triunfo, pronunció cuando C. Tangana se fue del escenario sin despedirse después de interpretar por primera vez “Un veneno”. Lo que nadie sabía por entonces era que él estaba preparando que todos dijéramos: “Hola, El Madrileño”.

Era 2018 y fue la carta de presentación de la nueva canción y de la transformación artística que sufriría de aquí en adelante, que lo llevaría incluso a apartarse de la música⁵. En la entrevista que mantiene con Jordi Évole, ataviado ya sin dudas con su nuevo atuendo, manifiesta lo siguiente: “Un programa como OT es una pequeña trampa para ese veneno. Para mí la obra no solo era la canción, sino presentar esa canción con esa letra en OT, siendo yo en ese momento un rapero” (2024: s. p.). El C. Tangana de *Ídolo* y *Avida Dollars*, el de “la ambición desmedida / por las mujeres, la pasta y los focos”, comienza a vestirse por los pies y se planta en una alfombra roja, con un vaso de güisqui en la mano y acompañado por el Niño de Elche a la guitarra para interpretar una canción que habla, ni más ni menos, de la creación y sus alrededores.

⁵ Aunque hay excepciones, como la música que compone junto a Yeraí Cortés para su documental *La guitarra flamenca de Yeraí Cortés* (2024) o más recientemente el *featuring* con el reguetonero Mora, “Droga” (2025).

Esta puesta en escena sirvió no solo para promocionar la canción y el vídeo, que se publicaron al día siguiente, sino para sumar una nueva postura a su proyecto. Permitió que un público masivo lo asociara con una estética ya no solo urbana, sino un híbrido de ello con lo tradicional —el estilo musical elegido es un bolero, la americana blanca de corte clásico figurará en el retrato-portada de su último álbum, etc.— y legitimar su tránsito hacia un discurso más arraigado en la cultura española, rompiendo así las fronteras de la industria.

La combinación de una aparición en un espacio televisivo de máxima audiencia con el lanzamiento inmediato de un *single* como este, con una fuerte carga conceptual, permitió a C. Tangana vestir un nuevo atuendo autorial para la elaboración de su proyecto. Estos gestos mediáticos no solo apuntan a la intervención de los oyentes en su proyecto, sino que también lo legitiman dentro del campo cultural. Todo ello acaba consolidándose con la publicación de un nuevo videoclip en YouTube, una vez que la canción se ha incluido en el álbum de *El Madrileño* (2021), en esta ocasión acompañada de la voz del cantautor puertorriqueño José Feliciano; este último lanzamiento refuerza, a través de la imagen y el sonido, toda esta transición.

La canción “Un veneno” se erige en un verdadero ejemplo de la mediatización del artista, de las tensiones que se desprenden entre la persona y el autor, del intento de controlar la imagen de autor a través de esta canción-atuendo, del autoexamen del proyecto autorial, de la exhibición del goce de la estética performativa y de la fijación de un proyecto autopoético. En cuanto al contenido, C. Tangana —acabamos de anotar que, en realidad, la autoría ya anuncia el bautismo de El Madrileño— nos habla de la toxicidad de una ambición que impele a los artistas a ganarse el cariño del público; se centra en cualquier tipo de éxito, desde el dinero hasta el hecho de ser famoso. Además de verbalizarlo en la pieza musical, el propio C. Tangana (2019: s. p.) revela, en una entrevista para Genius, la complejidad de aunar la vida personal y la profesional. Lo que él mismo expone indica que, en la canción contemporánea, debemos incluir a la persona y al autor. A la hora de definir el veneno creativo, apunta que es un “arma de doble filo que [...] puede joderte a ti y joder lo que tú creas”.

Igualmente, en la entrevista demuestra la intencionalidad mediática de esta canción que funciona como una autopoética⁶. Tras confesar que ha percibido que su “imagen pública” —para nosotros, *imagen de autor*— ha cambiado en el último año, se autocuestiona: “¿La gente qué piensa de este tío? Pues que es un tío obsesionado por la pasta, las mujeres y la atención del artista”. Así pues, la canción constituye una rectificación de la imagen de autor que confeccionaron la marca C. Tangana y sus comentaristas; se alza, por tanto, en un atuendo inserto en la formulación de un nuevo proyecto autopoético para manejar las derivas de su proyecto autorial. Incluso la propia canción testimonia la metamorfosis de la escenografía autorial de la música urbana. Al mismo tiempo, el autor contesta a la sorpresa de la prensa ante los logros de un cantante que no sabe cantar ni afinar. Se trata de un tema que, por su jaez introspectivo, adopta

⁶ Para el concepto de *autopoética*, véanse Casas (2000) y Baños Saldaña (2023).

una misión teleológica: su estética performativa y su mensaje se compusieron “como si fuera hablarle al público o como si fuera a hablarle a una persona”.

En definitiva, nos situamos ante una canción autopoética cuyas isotopías predominantes son la metatextual —quién he sido, soy y seré como artista— y la transitiva —quiénes integran el público y qué efecto tienen en el cantante: véase el estribillo encabezado por “Lo hice por ti”—. A continuación, citamos la letra, sobre la que, por otra parte, debemos precisar que requiere la influencia de la *performance* audiovisual y de los directos:

Esta ambición desmedida
por las mujeres, la pasta y los focos
me está quitando la vida
poquito a poco a poquito a poco.
Me pregunta la prensa:
“Puchito, ¿cuál es la maña?”
Sin cantar ni afinar
pa’ que me escuche to’ a España.

Es un veneno que llevo dentro,
en la sangre metido,
que va a hacer que me mate
sin que me hayas siquiera querido.

Lo hice por ti (*Eso es*)
Lo hice por ti (*¿Cómo no?*)
Lo hice por i (*Lo hice por ti, mami*)
Lo hice por ti
Lo hice por ti (*Pa’ que me mires*)
Lo hice por ti (*Pa’ que me quieras*)
Lo hice por ti.

Yo he nacido bohemio,
pero tu amor me ha cambiado.
Y ahora quiero triunfar y ganar
y salir en la tele y la radio.

Es un veneno cruel y violento
que estáis alimentando,
que va a hacer que me mate
mientras todos seguís ahí mirando.

[*Estribillo*]

Aún recuerdo al chaval hambriento
que no invitabais al baile
Antes cuando era inocente, antes,
pero antes yo no era nadie.
Y ahora to’l día metido en farra,
escapando pa’lante,
intentando olvidarte,
toreando recuerdos que arden.

Es un veneno que llevo dentro,
en la sangre metido,
que va a hacer que me mate
sin que haya siquiera querido.
[x2]

[Estribillo]

(C. Tangana, 2021)

El *ethos* discursivo que se manifiesta en la letra se entrelaza con la estética performativa del videoclip y del propio acto de cantar. Esta coherencia entre universos referenciales y modos performativos fortalece la autenticidad de las identidades previas del propio C. Tangana, cuya memoria artística parece verse evocada a lo largo de la canción, reflejada en los múltiples espejos.

Su primera *versión* autorial, vinculada directamente con su firma, se ubica en el carácter autobiográfico de la canción, en el modo en que mezcla el futuro con lo autodestructivo (“me está quitando la vida / muy poquito a poquito a poco”). No es casual, por tanto, el salto brusco inicial del videoclip, del fuego a la nieve, de la silueta a la estatua, si lo relacionamos con el primer sintagma de la canción (“Esta ambición desmedida”⁷). Pucho, o Crema, es la imagen que lo vincula a la escena *underground* madrileña —desplazada en el resto del videoclip por lo castizo, la chocolatería San Ginés o las banderas de España en las ventanas—. Esta aparece evocada en el tono confesional y las alusiones a un pasado alejado de los focos (“chaval hambriento que no invitabais al baile”), pero vendría a representar igualmente la introspección —un primer plano bajo un túnel, abriendo camino, basta para identificarlo— y el rap. Toda la narrativa del artista urbano está reconocida aquí en la humildad de los barrenderos, en el pasar desapercibido ante cualquier persona que se cruza en su reflejo y en el cuerpo que se deja caer en la nieve mientras se vincula a lo “bohemio”, una forma de creatividad más desarraigada.

Ahora bien, aunque “Un veneno” refleje las distintas etapas de la trayectoria profesional de Antón Álvarez, lo cierto es que el eje gravitatorio de la canción es C. Tangana. A él pertenece la imagen de autor que se ha construido a propósito de la “ambición desmedida”, las “mujeres”, la “pasta” y los “focos”. También él entona el inicio de una canción que se instaura como autohomenaje —reconocimiento de una posición de autori(al)idad—, como orgullo ante su pasado y como palinodia que revisa los planes de futuro. C. Tangana representa el éxito; y desde esa cumbre autorial se responde a “la prensa”, se alardea de una falta de técnica que no resta admiradores (“pa’ que me escuche to’a España”), se admite la industrialización de su arte (“pero tu amor me ha cambiado”), se establece una deixis definitoria (“ahora” frente a “antes”) y se muestra la voluntad de aparición mediática y de predominio escenográfico (“quiero triunfar y ganar / y salir en la tele y la radio”).

⁷ Así tituló su documental, producido por su equipo, Little Spain, y Movistar+. De otra línea de esta canción saldría el título de su gira mundial: *Sin cantar ni afinar*.

No menos expresiva resulta la estética performativa del videoclip, que se inaugura con C. Tangana, subido al andamio de un escenario —por tanto, situado en lo alto—, cantando mientras una pantalla gigante, de fondo, ilumina un incendio. Entendemos que este se refiere al furor creativo y al fuego autodestructivo del éxito, que contrasta con la nieve correspondiente a la parte de la letra que alude, a la vez, a Pucho/Crema (“sin cantar ni afinar”, más el carraspeo). Asimismo, en la propia nieve también se ubican fragmentos de la letra asociados a C. Tangana: en esos momentos el artista baila cómodamente, señala el suelo para recordar el frío de etapas anteriores —el frío del artista que se traslada a Madrid con la ilusión de prosperar—, aparece con el Palacio Real a sus espaldas y luce uno los abrigos de gama alta de la marca North Face, que contrasta a la perfección con los pantalones de obra que recuerdan a Pucho. La tranquilidad del exitoso C. Tangana solo existe tras superar la torpeza de su predecesor; esto se aprecia en las oscilaciones entre intentar lanzar una bola de nieve —y se le cae de las manos a Pucho— y tirarla de verdad (C. Tangana) o entre carraspear como Pucho/Crema o preparar la voz como C. Tangana (“Mmmmm”). En relación con la exposición del talento y con la victoria escenográfica, cabe anotar la propia tematización de la artísticidad en su máximo exponente. C. Tangana posa de espaldas a un mural que incorpora a figuras como Marilyn Monroe, Charles Chaplin o el icónico James Dean de chaqueta roja en *Rebelde sin causa*.

Ahora bien, volviendo sobre la letra de la canción, aunque el bastón de mando lo porta C. Tangana, el propio autor la construye como un atuendo que cambiará su proyecto autopoético, autorial y la imagen que los demás perfilan. Justo en la estrofa que comienza por “[a]ún recuerdo” comprobamos que la voz anuncia a un sujeto nostálgico, pensativo y receloso hacia un éxito que no satisface del todo. Esta es la voz de El Madrileño, de ahí que la canción forme parte, tiempo después de su lanzamiento como *single*, del álbum homónimo. Aquí se construye una identidad performativa, castiza y pionera, de la renovación de la música popular española. Ya hemos mencionado las colaboraciones que se producen —añadamos otras del disco, como los Gipsy Kings, Jorge Drexler, Kiko Veneno o Andrés Calamaro—. En la estrofa que analizamos se marca la prioridad contenidística gracias a la aceleración de la música y a la incorporación de más sonidos. Por contagio, el léxico —nótese el tono coloquial o tradicional español— también se precipita entre la agitación —“ahora to’l día metido en farra, / escapando pa’lante, / intentando olvidarte”— y el autocontrol del liderazgo —“toreando recuerdos que arden”.

Esta arquitectura performativa con la que el atuendo autorial controla la imagen y consolida un nuevo proyecto, fraguado sobre el alias El Madrileño, también protagoniza el videoclip. Los fotogramas nos transportan desde el chocolate con churros español a La Habana; de la misma manera, la oscuridad del túnel de la M-30 al principio se contrarresta con las carreteras claras y amplias que atraviesan el paraíso caribeño de Cuba. El Madrileño queda sancionado por el canon musical; se ha transustanciado en un artista de éxito internacional que renueva el folclore español con la incorporación de formatos pertenecientes a otras tradiciones hispanas. Y otros senderos refuerzan la expansión de su música, como su caminar seguro por el paseo de la fama, pisando estrellas, hasta detenerse

en una que miramos fijamente, la de Javier Bardem. Espectacularización, artísticidad, teatralidad, españolidad, referente sin competidores; todos estos rasgos definen la *performance* musical de El Madrileño.

El éxito es el vértigo con el que Antón Álvarez y El Madrileño nos observan desde el extremo superior de una escalera de caracol, pero también un superar estadios que evitan los atajos rápidos y la simplicidad de las líneas rectas. El proceso de *starización* de su proyecto desemboca en una estética performática en la que asoman las incógnitas del porvenir. La ambición desmedida de C. Tangana se ha controlado por El Madrileño, pero el empuje y la garra no cesan. El videoclip sugiere que deben construirse nuevas vías artísticas. Asistimos a unos pies caminando por la orilla del mar —de nada sirven las huellas ni los dibujos en la arena—, a la imagen de una sombra, a la silueta del autor sentado en una silla mientras una claqueta inicia la acción —mirar el cielo— y, para terminar, al autor en medio del mar, adoptando la postura de hacer el muerto para flotar en las aguas. La canción “Un veneno” deviene en un morir de éxito de C. Tangana para dar pie a El Madrileño, quien, en su propio nacimiento, ya resalta que un artista debe habitar constantes transformaciones.

4. CONCLUSIONES

La reflexión sobre la canción como objeto de estudio cultural y artístico adquiere un relieve fundamental a la luz del proyecto autorial de C. Tangana. Lejos de reducirse a un simple producto de consumo, se revela como un artefacto estético híbrido, capaz de articular identidades y, al mismo tiempo, transformar la imagen de sí mismo como artista. En esta intersección, la obra del madrileño ejemplifica cómo canciones como “Un veneno” pueden ser vehículos de autodiseño y de pensamiento artísticos.

Esta lectura sobre el éxito y la autori(al)idad revela la dimensión evolutiva de su proyecto; cada una de sus imágenes condensa un momento distinto hasta llegar a la síntesis cultural de El Madrileño. En línea con lo revisado en el segundo apartado, los estudios sobre la autoría, y el análisis realizado de la canción, podemos constatar cómo el autor no es la mera biografía de Antón Álvarez, sino un entramado de funciones discursivas y performativas, organizadas en la estética performática, que propone una nueva mirada a la creación. C. Tangana juega con su *pre(au)sencia inevitable* encarnando un yo dividido entre la figura pública, el enunciador y el artista consciente de su inscripción en la industria musical. “Un veneno” cristaliza, en este sentido, este juego de tematizar la ambición como fuerza autodestructiva y, al mismo tiempo, como motor de creación. Por eso, la autoría se vuelve aquí performativa: no se trata de quién escribe o firma la canción, e incluso quién la canta, sino de quién deviene a través de la obra, de qué identidades se construyen, se revisan y circulan en torno a ella.

En suma, las páginas anteriores deberán haber servido para demostrar que la autoría en la canción contemporánea no es una entidad fija, sino un proceso dinámico y autopoético, capaz de dialogar con la industria, el arte, la sociedad y la historia musical.

De este modo, el estudio de los proyectos autoriales en la música contemporánea deberá abrir un campo fértil para repensar no solo las fronteras de la música popular, sino también los modos en que la cultura produce, reconoce y consagra a sus autores y autoras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DISCOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (2005). “El autor como gesto”. En *Profanaciones*, G. Agamben, 78-94. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AMOSY, R. (2014). “La doble naturaleza de la imagen de autor”. En *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, J. Zapata (comp.), 67-84. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- AMOSY, R. Y MAINGUENEAU, D. (2009). “Autour des ‘scénographies auctoriales’: entretien avec José-Luis Díaz, auteur de *L’écrivain imaginaire* (2007)”. *Argumentation & Analyse du Discours* 3, s. p. Disponible en línea: <https://doi.org/10.4000/aad.678> [03/07/2025].
- AUSLANDER, P. (2006). *Performing Glam Rock. Gender and theatricality in popular music*. Michigan: University of Michigan Press.
- BADÍA FUMAZ, R. y MARÍAS, C. (2024). “El laberinto intermedial. Posibilidades de análisis de las relaciones entre literatura y música”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 33, 159-175. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.38820> [13/07/2025].
- BAL, M. (2009). *Conceptos viajeros en las Humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC.
- ____ (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- BAÑOS SALDAÑA, J. Á. (2023). *Más perenne que el bronce. El discurso autopoético en la lírica española contemporánea*. Santander: Genuève Ediciones.
- BARTHES, R. (1987). “La muerte del autor”. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, R. Barthes, 65-74. Barcelona: Paidós.
- ____ (1993). *El placer del texto*. Madrid: Siglo XXI.
- ____ (2002). “Escribir”. En *Variaciones sobre la escritura*, 157-159. Barcelona: Paidós.
- BOURDIEU, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor.
- CASAS, A. (2000). “La función autopoética y el problema de la productividad histórica”. En *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975- 1999)*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 209-218. Madrid: Visor Libros.
- CASTRO, E. (2019). *El trap. Filosofía millennial para la crisis en España*. Madrid: Errata Naturae.
- C. TANGANA (2017). *Ídolo* [Álbum]. Madrid: Sony Music Entertainment España.
- ____ (2018). *Avida Dollars* [Álbum]. Madrid: Sony Music Entertainment España.

- ____ (2019). “‘Un veneno’. Letra oficial y significado”. Canal YouTube de *Genius*, 1 de febrero. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=Pp3v-LJb3Bo> [25/07/2025].
- ____ (2021). *El Madrileño* [Álbum]. Madrid: Sony Music Entertainment España.
- ____ (2025). *Avida Dollars* [Álbum. Reedición]. Madrid: Sony Music Entertainment España.
- C. TANGANA, JOSÉ FELICIANO Y NIÑO DE ELCHE (2021). “Un veneno (G-Mix)” [Videoclip]. Canal YouTube de C. Tangana, 26 de febrero. Disponible en línea: <https://youtu.be/O47dd6lmpxs?feature=shared> [25/07/2025].
- DEBORD, G. (2007). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- DENORA, T. (2004). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DERRIDA, J. (2004). “Firma, acontecimiento, contexto”. En *Márgenes de la filosofía*, J. Derrida, 347-372. Madrid: Cátedra.
- DIAZ, J. L. (2007). *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris: Honoré Champion.
- ECKSTEIN, L. (2010). *Reading Song Lyrics*. Amsterdam / New York: Rodopi.
- ECO, U. (1985). “La canción ‘diversa’”. En *Apocalípticos e integrados*, U. Eco, 317-318. Barcelona: Lumen.
- ÉVOLE, J. (2024). “Pucho” [Entrevista]. En *Lo de Évole* [Temporada 5, episodio 1]. Producciones del barrio. Emitido por primera vez en La Sexta, 21 de enero: https://www.atresplayer.com/lasexta/programas/lo-de-evole/temporada-5/pucho_65aa6e80da0db0e4f9c8ff85/ [14/10/2025].
- FOUCAULT, M. (2014). “¿Qué es un autor?”. En *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, J. Zapata (comp.), 33-48. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- FRITH, S. (2003). “Música e identidad”. En *Cuestiones de identidad cultural*, S. Hall y P. du Gay (comps.), 181-213. Buenos Aires / Madrid: Amorrourtu.
- FRITH, S. (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Barcelona: Paidós.
- GIOGIA, T. (2020). *La música. Una historia subversiva*. Madrid: Turner.
- GRAMUGLIO, M. T. (1992). “La construcción de la imagen”. En *La escritura argentina*, H. Tizón, R. Rabanal y M. T. Gramuglio, 37-64. Santa Fe: Ediciones Universidad Nacional del Litoral.
- GROYS, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- ____ (2023). *Devenir obra de arte*. Buenos Aires: Caja Negra.
- GUMBRECHT, H. U. (2005). *Producción de presencia*. México: Universidad Iberoamericana.
- HEINICH, N. (2012). *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*. Paris: Gallimard.
- KAUFMAN, V. (2017). *Dernières nouvelles du spectacle (Ce que les médias font à la littérature)*. Paris: Seuil.

- LAÍN CORONA, G. (2021). "Joaquín Sabina: poesía, personaje y marca musical". *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 900, 20-23.
- LECLERC, G. (1998). *Le sceau de l'œuvre*. Paris: Seuil.
- LEJEUNE, P. (2022). "La imagen del autor en los medios". En *Autorías encarnadas. Representaciones mediáticas del escritor/a*, A. Pérez Fontdevila y J. Zapata (eds.), 95-111. Madrid: Visor Libros.
- LORENZO, G. (2022). *De la música minúscula*. León: Eolas&Menoslobos.
- MAINGUENEAU, D. (2014). "Autor e imagen de autor en el análisis del discurso". En *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, J. Zapata (comp.), 49-66. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- MEIZOZ, J. (2014). "Aquello que le hacemos decir al silencio. Postura, *ethos*, imagen de autor". En *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, J. Zapata (comp.), 85-98. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- _____. (2022). "'Escribir es entrar en ausencia': la literatura en persona". En *Autorías encarnadas. Representaciones mediáticas del escritor/a*, A. Pérez Fontdevila y J. Zapata (eds.), 43-60. Madrid: Visor.
- MORÁN RODRÍGUEZ, C. (2018). "La imagen *afterpop* del escritor. De la televisión a las redes sociales". *Letral. Estudios Transatlánticos de Literatura* 20, 39-56. Disponible en línea: <https://doi.org/10.30827/RL> [13/07/2025].
- NEGUS, K. (1992). *Producing Pop Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. London / New York: E. Arnold.
- PÉREZ FONTDEVILA, A. Y M. TORRAS FRANCÈS (2016). "Hacia una biografía del concepto de autor". En *Los papeles autor-a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès (comps.), 11-54. Madrid: Arco/Libros.
- PEYROU, M. (2020). *Tensión y sentido. Una introducción a la poesía contemporánea*. Madrid: Turner.
- _____. (2025). *Yo soy la naturaleza. Límites de la poesía y el arte*. Barcelona: Anagrama.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2022). "Autofiguras: de la ficción al pacto de no ficción". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 31, 673-696. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.29418> [15/07/2025].
- PREMAT, J. (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- RODRÍGUEZ GAONA, M. (2019). *La lira de las musas. Internet y la crisis de la ciudad letrada. Una aproximación a la poesía de los nativos digitales*. Madrid: Páginas de Espuma.
- ROMANO, M. (2021). "Presencias y figuras. Acerca de dos 'complementarios'". En *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (eds.), 195-215. Mar del Plata: EUDEM.
- ROSALÍA (2022). *Motomami* [Álbum]. Columbia Records.

- RUIZ, M. J. (2019). “Imagen, postura, proyecto. Apuestas a un nuevo abordaje de la figura del autor”. *Recial. Revista del Centro de Investigaciones Área Letras* 10.15, s. p. Disponible en línea: <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v10.n15.24853> [12/07/2025].
- SÁNCHEZ UNGIDOS, G. Y BAÑOS SALDAÑA, J. Á. (2024). “Operación triunfo. Retrato del artista adolescente”. *The Conversation*, 23 de febrero. Disponible en línea: <https://doi.org/10.64628/AAO.wxmhwuaph> [09/07/2025].
- SÁNCHEZ UNGIDOS, G. Y RÍO CASTAÑEDA, L. DEL (2021). “El máquetin como poética, o por qué (no) odiamos a C. Tangana”. *Zenda*, 19 de mayo. Disponible en línea: <https://www.zendalibros.com/el-marquetin-como-poetica-o-por-que-no-odiamos-a-c-tangana/> [09/07/2025].
- ____ (2022). “‘Funcionamos así, al margen de estos fekas’. El trap y la teoría literaria”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista Digital: Artes, Letras y Humanidades* 11.26, 198-211. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/5126> [12/07/2025].
- SAPIRO, G. (2021). *¿Se puede separar la obra del autor? Censura, cancelación y derecho al error*. Madrid: Clave Intelectual.
- SEIJAS VELASCO, A. (2021). “De Crema a El Madrileño: la evolución de la imagen de C. Tangana”. *Vanity Fair*, 26 de diciembre. Disponible en línea: <https://www.revistavanityfair.es/articulos/de-crema-a-el-madrileno-la-evolucion-de-la-imagen-de-ctangana> [22/07/2025].
- TINTA, S. (2018). “‘Bien Duro’. La incursión de C. Tangana en la actuación” [Entrevista]. *El Mundo de Red Bull*, 18 de julio. Disponible en: <https://www.redbull.com/co-es/c%20tangana%20bien%20duro%20nuevo%20sencillo%202018> [19/09/2025].
- WISE, J. (2014). “Singer-songwriter”. En *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Vol. 8, Genres: North America*, D. Horn & J. Sepherd (eds.), 430-434. New York: Continuum.
- ZAPATA, J. (2011). “Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor”. *Lingüística y Literatura* 60, 35-58. Disponible en línea: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.12545> [22/07/2025].
- ZAPATA, J. Y PÉREZ FONTDEVILA, A. (2022). “Introducción. La autoría encarnada: entre espectacularización y patrimonialización”. En *Autorías encarnadas. Representaciones mediáticas del escritor/a*, A. Pérez Fontdevila y J. Zapata (eds.), 9-42. Madrid: Visor Libros.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 01/09/2025

Fecha de aceptación: 18/10/2025