

**“I THINK I’VE SEEN THIS FILM BEFORE”.
UNA APROXIMACIÓN TRANSREFERENCIAL AL SIGNIFICADO
EN LAS LETRAS DE TAYLOR SWIFT¹**

**“I THINK I’VE SEEN THIS FILM BEFORE”. A TRANSREFERENTIAL
APPROACH TO MEANING IN TAYLOR SWIFT’S LYRICS**

Rosa ILLÁN CASTILLO

Laboratoire Dynamique Du Langage (CNRS, Lyon)
maria-del-rosario.illan-castillo@cnrs.fr

Águeda SALMERÓN HORTELANO

Universidad de Murcia
agueda.salmeronh@um.es

Resumen: Este artículo propone un análisis transreferencial de la obra de Taylor Swift a partir del estudio de las letras de sus canciones, concebidas como textos cargados de densidad semiótica y potencial generador de significado. A lo largo del trabajo se examinan los modos en que Swift combina esquemas formales y de contenido, figuras y referencias intermediales e intratextuales, conformando una red de significados que se articula tanto dentro de su discografía como en diálogo con otros sistemas culturales. Se atiende especialmente al modo en que Swift se vincula con la alta cultura como estrategia de posicionamiento autorial. El análisis muestra cómo la integración de estas referencias no solo favorece la generación de sentido y refuerza la dimensión simbólica de su poética, sino que también consolida su estatus como autora en sentido pleno.

Palabras clave: Transreferencialidad. Intermedialidad. Construcción de significado. Poética. Taylor Swift.

Abstract: This article proposes a transreferential analysis of Taylor Swift’s work through the study of her lyrics, conceived as texts rich in semiotic density and meaning-making potential. The article examines how Swift combines formal and content-based schemas, figures, and intermedial and intratextual references, forming a network of meanings articulated both within her discography and in dialogue with other cultural systems. Special attention is given to the ways in which Swift engages with high culture as a strategy of authorial positioning. The analysis shows that the integration of these references not only fosters the production of meaning and reinforces the symbolic dimension of her poetics but also consolidates her status as a full-fledged author.

Keywords: Transreferentiality. Intermediality. Meaning construction. Poetics. Taylor Swift.

¹ Esta publicación es parte del proyecto de investigación “Tiempo y emociones: Mecanismos lingüísticos para la emergencia de significados emocionales en las expresiones temporales (EMOTIME)”, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PID2022-139194NB-I00).

1. NARRATIVAS QUE CRUZAN MEDIOS. CLAVES PARA UNA LECTURA TRANSREFERENCIAL

En el ecosistema cultural contemporáneo, el proyecto musical de autoras como Taylor Swift reclama un enfoque teórico capaz de dar cuenta de su complejidad expresiva, estructural y referencial. Lejos de limitarse al ámbito de lo sonoro o lo textual, sus canciones funcionan como nodos de una red amplia de sentidos en la que confluyen discursos líricos, narrativos, visuales, performativos y sociales. En este contexto, proponemos un análisis desde la perspectiva de la transreferencialidad (Baños Saldaña, 2022), entendida como la articulación de relaciones significativas entre un texto y una pluralidad de referentes —literarios, musicales, visuales, culturales— que no se agotan en la dimensión verbal.

1.1. De la intertextualidad a la transreferencialidad

El concepto de intertextualidad, tal como lo formuló Julia Kristeva (1981[1978]), remite a la idea de que todo texto está atravesado por otros textos; se construye como un mosaico de discursos previos que actúan de manera explícita o implícita. Esta noción fue ampliada y reformulada por Roland Barthes (1980), quien insiste en que no se trata de rastrear influencias o citas literales, sino de comprender la significación como un proceso de reescritura constante y de diseminación cultural. Gérard Genette (1989), por su parte, propuso el término transtextualidad para englobar de forma sistemática diversas formas de relación textual: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad.

Sin embargo, el uso extendido del término *intertextualidad* para referirse también a relaciones con imágenes, música, cine, etc., ha generado ambigüedades basadas en la consideración semiótica de *texto* como cualquier unidad comunicativa, verbal o no verbal. Esta expansión semántica, aunque útil desde una perspectiva general de la significación, diluye la especificidad analítica cuando se trata de estudiar fenómenos que articulan diferentes medios y elementos comunicativos.

Es justamente con el fin de responder a esta necesidad de precisión teórica que se introduce el concepto de *transreferencialidad* para aludir a las relaciones que un texto establece con otros referentes: textos, imágenes, vídeos, música, etc. (Baños Saldaña, 2022). Este término permite describir con mayor claridad los cruces entre distintos sistemas semióticos y niveles de significación, sin caer en la indefinición que a veces implica el uso indiscriminado del concepto de *intertextualidad* en sentido amplio. Así, la transreferencialidad ofrece un marco operativo, organizado en tres niveles —contacto, modalidad e interdiscursividad—, especialmente adecuado para analizar obras complejas como la que nos ocupa, en las que se integran diversos referentes mediáticos y formales en una arquitectura coherente de sentido.

1.2. Modalidades de contacto referencial analizadas

En el presente artículo, proponemos analizar la obra de Swift atendiendo a cuatro procedimientos transreferenciales, siguiendo un criterio basado en la naturaleza del material objeto de estudio, que permite descomponer y sistematizar los mecanismos mediante los cuales se construye el significado en su producción artística. Dos de ellos —la reproducción de esquemas formales y de contenido, y la interfiguralidad— se inscriben en el nivel interdiscursivo, mientras que los otros dos —la intermedialidad y la intratextualidad— se abordan como formas de contacto referencial, ya sea entre medios distintos o dentro de un mismo proyecto artístico. En los epígrafes siguientes se introduce cada una de las modalidades abordadas en el trabajo que nos ocupa.

1.2.1. *Esquemas formales y de contenido*

Esta modalidad alude a la reelaboración de estructuras complejas que organizan tanto la forma expresiva como el contenido simbólico del texto, y que son transferidas o adaptadas desde otros discursos y géneros culturales. Desde su origen, el concepto de interdiscursividad ha servido precisamente para estudiar este tipo de operaciones, es decir, la manera en que se produce el trasvase de patrones organizativos procedentes de otros discursos —ya sean literarios, históricos, religiosos o populares—. Como señala Lanz (2009: 4), ello implica el análisis de la “reelaboración [de] esquemas complejos tanto formales como de pensamiento”. En este trabajo partimos de este nivel para analizar cómo, en la obra de Swift, se activan y reformulan esquemas discursivos narrativos, afectivos, arquetípicos y ceremoniales que el oyente reconoce y reinterpreta.

Desde el punto de vista formal, se observa la reutilización —y readaptación o desautomatización— de estructuras narrativas propias de géneros como el cuento —relato cíclico: caída-reconstrucción-redención—, el monólogo dramático, el diario íntimo, el formato epistolar, o incluso esquemas ceremoniales provenientes de rituales sociales, como el discurso nupcial, que organizan la progresión de sentido de las canciones. Estas fórmulas, con su carga cultural preestablecida, son resignificadas en el contexto lírico-musical, a menudo con fines irónicos o de reapropiación emocional. Desde el punto de vista del contenido, detectamos la presencia de arquetipos heredados del cuento clásico y la literatura popular, tales como reyes, reinas, princesas, príncipes, heroínas, héroes o villanos. Estas figuras, anónimas y recurrentes, activan imaginarios colectivos que la obra de Swift recontextualiza para articular historias y temas universales en un marco contemporáneo.

Aunque la interfiguralidad forma parte del nivel interdiscursivo, en este trabajo optamos por distinguir analíticamente los procedimientos interfigurales e internímicos en un apartado específico, dada su especial relevancia en la obra objeto de estudio. Nos centraremos aquí, por tanto, en las figuras genéricas o arquetípicas, mientras que reservamos el apartado de interfiguralidad e internimia para el análisis de personajes

concretos con nombre propio —personajes literarios y mitológicos, escritores, cantantes o actores—. Esta distinción analítica permite observar con mayor claridad la coexistencia, en la obra de Swift, de estructuras discursivas colectivas (arquetipos) y referencias singulares de alta carga simbólica (nombres propios), contribuyendo así a la densidad cultural y afectiva de su universo lírico.

1.2.2. *Interfiguralidad y procesos internímicos*

Este nivel analiza la presencia y el funcionamiento de personajes concretos, con nombre propio, en el universo poético de Taylor Swift. A diferencia de los arquetipos o figuras genéricas —reyes, príncipes, villanos— que se abordarán como esquemas de contenido, la interfiguralidad y los procesos internímicos se centran en la aparición de figuras culturalmente identificables, como escritores, cantantes, actores o personajes bíblicos y mitológicos, cuyo nombre propio activa referentes precisos en el imaginario del oyente. Distinguimos aquí entre *interfiguralidad* (Müller, 1991), que engloba personajes ficticios provenientes de la tradición cultural (Romeo, Peter Pan, Gatsby, Daisy Buchanan, etc.), y *referencias internímicas*, que aluden a personas reales insertas en el imaginario cultural y mediático (DiCaprio, Bonnie y Clyde, Clara Bow, etc.).

En ambos casos, se trata de nodos figúrales que condensan narrativas previas, permiten articular sentidos complejos y dotan a la obra de una notable densidad semántica e identitaria. Además, una misma figura puede desplegarse o transformarse en su paso del hiporreferente al hiperreferente, generando procesos de reinterpretación y resemantización. Así, un mismo personaje puede asumir distintas funciones narrativas, pasar de objeto a sujeto lírico o cambiar de estatuto emocional —por ejemplo, de idealizado a denostado—, construyendo una dimensión dialógica y evolutiva entre distintos proyectos artísticos. Esta modalidad permite captar cómo la figura con nombre propio articula memorias compartidas entre autora y público.

1.2.3. *Intermedialidad*

Entendemos la intermedialidad como el contacto significativo entre la canción —considerada aquí como referente base— y otros sistemas semióticos, ya sean literarios, visuales, cinematográficos, publicitarios, entre otros. A diferencia de la intertextualidad, que se limita a las relaciones entre textos verbales, la intermedialidad implica un proceso intersemiótico (Pimentel, 2003; Wolf, 2014), en el que se integran elementos procedentes de otros medios que activan significados no exclusivamente lingüísticos, sino también visuales, sonoros, culturales y afectivos.

En este sentido, cuando una canción incorpora —de forma explícita o implícita— estructuras narrativas o arquetipos tomados de la literatura, se establece un vínculo intermedial que va más allá de la mera cita textual. Referencias a novelas como *El gran Gatsby*, a arquetipos del cuento clásico o a la retórica sentimental de la poesía romántica

no solo funcionan como alusiones, sino que activan campos semánticos amplios, cargados de asociaciones culturales e históricas. De igual modo, cuando se integran recursos del cine —como una estética visual específica en el videoclip o una estructura narrativa inspirada en el guion cinematográfico— no se trata simplemente de representar algo ya dicho, sino de generar un nuevo nivel de significación.

1.2.4. *Intratextualidad*

La intratextualidad designa las relaciones internas que se establecen dentro del corpus de Taylor Swift, ya sea entre canciones de un mismo álbum o a lo largo de su trayectoria discográfica. Estas conexiones se manifiestan en la reutilización de imágenes, motivos, estructuras narrativas o voces líricas, que configuran un entramado de sentido autorreferencial. Swift recurre con frecuencia a fórmulas que reaparecen transformadas, a versos que dialogan con composiciones anteriores y a la construcción de personajes líricos que evolucionan, se desdobl原因an o se fragmentan en distintos contextos.

1.3. Hacia una lectura transreferencial de la canción

La aplicación de estas categorías permite abordar la obra de Taylor Swift no como un conjunto de canciones aisladas, sino como un sistema transreferencial de construcción de significado, en el que se articulan códigos múltiples, referencias cruzadas y marcos culturales compartidos. En este sentido, la canción deja de ser un objeto exclusivamente musical o literario para convertirse en una unidad multimodal de sentido, donde convergen experiencia estética, memoria emocional y performance identitaria.

Resulta posible —y necesario— leer la canción de autor contemporánea como una forma de *literatura expandida* (Gache, 2004), cuyo análisis exige herramientas teóricas capaces de captar la densidad de sus vínculos mediáticos, figurales y simbólicos. A partir de este marco, el presente artículo propone estudiar una selección de canciones de Taylor Swift, identificando los mecanismos transreferenciales que configuran su poética y mostrando cómo estos contribuyen a la construcción de una voz autorial compleja, semánticamente productiva y en constante evolución.

2. ANÁLISIS TRANSREFERENCIAL DE LAS LETRAS DE TAYLOR SWIFT

El presente análisis se basa en un corpus compuesto por 234 canciones distribuidas a lo largo de toda la discografía oficial de Taylor Swift, desde su álbum debut (*Taylor Swift*, 2006) hasta *The Tortured Poets Department* (2024), incluyendo las reediciones conocidas como *Taylor’s Version*. En estos casos, se ha optado por considerar únicamente una versión de cada canción para evitar duplicaciones. Así, para aquellos álbumes disponibles en dos versiones, la inicial y la regrabación (*Taylor’s version*), se ha tenido en cuenta únicamente esta última versión. El enfoque adoptado privilegia el análisis textual de las

letras, por lo que no se tendrán en cuenta los videoclips ni otros materiales audiovisuales vinculados a las canciones, cuya riqueza expresiva y narrativa amerita un estudio específico centrado en esa dimensión.

El análisis se organiza en cuatro grandes apartados. En primer lugar, se examinan los esquemas formales y de contenido que estructuran la experiencia narrativa en las canciones de Swift (§2.1). A continuación, se abordan los procesos de interfiguralidad e internimia (§2.2). El tercer apartado se centra en la dimensión intermedial de su poética, analizando la relevancia y las implicaciones de la relación de sus canciones con otros sistemas semióticos, como la literatura o el cine (§2.3). Por último, se estudia la dimensión intratextual de su obra (§2.4), con el propósito de identificar las recurrencias simbólicas y autorreferenciales que articulan y cohesionan su universo lírico internamente.

2.1. Esquemas formales y de contenido

Una de las claves del proyecto creativo de Taylor Swift reside en la manera en que articula una red coherente de esquemas narrativos², imaginarios simbólicos y arquetipos culturales. Entre estos destacan de forma especialmente significativa los provenientes del cuento popular. Estas referencias no son simples ornamentos temáticos, sino formas que dotan de estructura al relato y organizan la experiencia subjetiva, inscribiéndola en marcos de sentido compartidos que, además, se vinculan estrechamente con los momentos biográficos y profesionales en los que las canciones fueron escritas. Swift recurre a estos elementos para construir relatos cargados de resonancia cultural, en los que el oyente puede proyectar sus propias experiencias y emociones, pero también para trazar una autorrepresentación compleja de sí misma como narradora, artista y figura pública.

Desde sus primeros álbumes, Swift se apropia de estructuras narrativas típicas del cuento, como el uso de la fórmula de inicio *Once upon a time...*, presente en canciones como “Forever and Always” (*Fearless*, 2008), “I Knew You Were Trouble” (*Red*, 2012) y “Mastermind” (*Midnights*, 2022). Esta fórmula, lejos de funcionar de manera inocente, establece una tensión entre el marco ficcional idealizado que propone y la deriva realista, desilusionada o autoconsciente que muchas veces adopta la narración. En “White Horse” (*Fearless*, 2008), donde ya desde el propio título se activa el entramado arquetípico del cuento, el yo lírico desactiva conscientemente la lógica del rescate amoroso: “I’m not a princess, this ain’t a fairytale” (0m50s)³. En lugar de cerrar con un final feliz, la historia deviene desencanto: “I had so many dreams about you and me, happy endings... Now I know” (1m43s). La canción subvierte el modelo clásico y presenta una subjetividad en

² Badía Fumaz (2024), a propósito del hibridismo genérico en este tipo de producciones, ha señalado que parte de la canción popular actual se sitúa más cerca de los géneros narrativos que de los líricos. Entre los rasgos narrativos característicos que identifica se encuentran la presencia de un narrador, la sucesión temporal de eventos, los juegos temporales, la construcción de personajes o el dialogismo, todos ellos elementos que pueden observarse de forma clara en la obra de Swift.

³ Para las canciones, se cita la letra mediante transcripción propia del audio. Por eso, la puntuación y ortografía son aproximadas y no hay número de página.

proceso de emancipación emocional, en la que el reconocimiento de la ficción heredada es condición para su superación.

Swift recurre de forma frecuente a personajes arquetípicos como príncipes, princesas, reinas, héroes o villanos. Estas figuras aparecen explícitamente también en canciones como “Today Was a Fairytale” (*Fearless*, 2008), “Long Live” (*Speak Now*, 2010), “Starlight” (*Red*, 2012), “Call It What You Want” (*Reputation*, 2017), “King of My Heart” (*Reputation*, 2017) o “Miss Americana and the Heartbreak Prince” (*Lover*, 2019), y permiten desplegar tramas emocionales que se apoyan en imágenes culturales ampliamente codificadas. En “Today Was a Fairytale” (2008), por ejemplo, el interlocutor amoroso es descrito como un *príncipe*, y la narradora, como una *dama en apuros* (“Today was a fairytale / you were the prince, I used to be a damsel in distress”, 0m12s). El propio título de la canción enmarca explícitamente la escena como una narración mítica, activando el esquema del cuento de hadas y funcionando como proyección del deseo romántico. Esta estructura sitúa la experiencia amorosa dentro de una lógica idealizada y culturalmente codificada, otorgando a los personajes el papel de figuras arquetípicas reconocibles.

Entre todas estas composiciones, “Long Live” (*Speak Now*, 2010) destaca como una de las canciones más significativas en la construcción del universo simbólico de Swift. Se trata de una composición abiertamente meta, donde el relato se centra en la relación entre la artista y sus seguidores, y en la necesidad de preservar la memoria de esa comunidad frente al olvido, la crítica o el desgaste del tiempo. Desde el título mismo —una fórmula de raíz monárquica: *Long live*— se activa un registro ceremonial y épico, que se refuerza con expresiones como “We were the kings and the queens” (0m35s), “You held your head like a hero on a history book page” (0m54s), “I had the time of my life fighting dragons with you” (2m56s). En estas líneas, Swift construye una comunidad de resistencia emocional y artística, un *nosotros* que se enfrenta a los obstáculos (los *cínicos*, los *farsantes* [*pretenders*]) desde la complicidad, la pasión y la memoria compartida. La dimensión narrativa de la canción opera, así, en varios niveles: por un lado, el nivel épico y arquetípico —con héroes, reinos y gestas—; por otro, el nivel autobiográfico y emocional: la joven artista —recuérdese que este álbum fue íntegramente compuesto por Swift cuando solo tenía entre 18 y 20 años— enfrentada a la industria, a las críticas de aquellos que no creían en su talento; y, finalmente, el nivel autopoético (Casas, 2000; Baños Saldaña, 2023), en el que se plantea una reflexión explícita sobre la necesidad de construir un legado duradero a través del arte. Versos como “One day, we will be remembered” (1m30s) o “If you have children some day, / when they point to the pictures, / please tell them my name” (3m58s) apelan de forma directa a la función de la memoria, la inscripción simbólica de una experiencia colectiva en el tiempo y el deseo de perdurar. Aquí puede establecerse un paralelo con la tradición clásica y la célebre formulación horaciana *aere perennius* (“más duradero que el bronce”): la canción, como artefacto cultural, tiene la capacidad de sobrevivir a sus circunstancias y preservar el nombre y la historia de quien la canta. Además, la relación con los fans en “Long Live” se representa

como una alianza simbólica: “We will be remembered” (1m30s) no solo porque la artista haya triunfado, sino porque ese triunfo ha sido compartido, celebrado, defendido conjuntamente. Se trata de un relato de lealtad, resistencia y complicidad que no solo legitima retrospectivamente la trayectoria de Swift, sino que constituye un modo de narrarla, de dotarla de sentido. Es en este punto donde la poética del cuento tradicional se convierte en herramienta para figurar una biografía colectiva, inscrita en la emocionalidad y el compromiso de una comunidad.

La red de esquemas formales y arquetipos que vertebra la obra de Taylor Swift no permanece estática a lo largo de su discografía. Al contrario, evoluciona y se transforma en función de los contextos emocionales, mediáticos y personales que atraviesa la artista. Un punto de inflexión especialmente significativo tiene lugar con el lanzamiento de *Reputation* (2017), un álbum concebido tras una crisis de imagen pública, motivada por el conflicto con Kanye West y Kim Kardashian, y amplificada por el escrutinio feroz en redes sociales y medios de comunicación. Este momento de *cancelación* pública marca una inflexión simbólica en el modo en que Swift se representa a sí misma y reconfigura los arquetipos narrativos que ha venido utilizando. Uno de los motivos centrales del álbum es la pérdida y resignificación de la figura de la reina. En “Long Live”, la realeza era una metáfora compartida, una forma de celebrar la alianza con los fans y el triunfo frente a la adversidad: “We were the kings and the queens” (0m35s). Sin embargo, en *Reputation*, la corona aparece como un objeto arrebatado: “They took the crown but it’s alright” (“Call It What You Want”, 0m18s). Esta pérdida no es simplemente simbólica, sino que marca un descenso desde el plano público a la intimidad, un tránsito del escenario al refugio, del grito colectivo a la confidencia amorosa. En ese nuevo escenario, la figura de la reina no desaparece, sino que se reubica en el ámbito de lo afectivo. Swift ya no reclama una legitimidad externa, sino que se autoafirma en el plano privado: “Salute to me, I’m your American queen, and you rule the kingdom inside my room” (“King of My Heart”, 0m21s). Aquí, el arquetipo monárquico se invierte: el reino ya no es el mundo exterior, sino un espacio emocional delimitado, autónomo, compartido exclusivamente en la esfera de la intimidad con la figura interlocutiva del *tú amoroso*. La presencia del adjetivo *American* no es casual: subraya la inscripción de esta identidad afectiva en una mitología nacional, una forma de reterritorializar su voz dentro del imaginario colectivo de Estados Unidos. Convertida en *American queen*, Swift funde la herencia narrativa del cuento con los códigos sentimentales y visuales del patriotismo popular, en una operación que refuerza su singularidad discursiva.

Junto con esta resignificación de la reina, en *Reputation* aparece un nuevo arquetipo tomado del cuento y del imaginario cultural occidental: la bruja. En “I Did Something Bad”, la figura femenina es ahora objeto de persecución y castigo, aludiendo a los mecanismos de censura social y linchamiento público: “They’re burning all the witches even if you aren’t one” (2m56s). Esta línea no solo reactiva un imaginario histórico de represión del poder femenino, sino que lo inscribe en la experiencia contemporánea del juicio público, la cancelación digital y la criminalización de la agencia femenina. La

repetición posterior “So light me up, go ahead and light me up” (2m53s) convierte la acusación en autoafirmación: la artista se reapropia del estigma y lo transforma en emblema de resistencia, en un acto de poder simbólico que la conecta con las narrativas de lo marginal y lo perseguido. Así, en *Reputation* los esquemas arquetípicos no desaparecen, sino que se transforman: la princesa exiliada se convierte en reina íntima y en bruja resistente. La corona ya no es el símbolo del reconocimiento social, sino del vínculo íntimo que sobrevive al escarnio. El cuento no se abandona, pero cambia de tono, de decorado y de función. Este giro ilustra de manera paradigmática la capacidad de Swift para reconfigurar el repertorio simbólico de su obra en diálogo con su biografía pública y emocional, activando así una poética transreferencial que integra arquetipos tradicionales, cultura pop, narrativa autobiográfica y crítica social.

Tras el tono combativo e irónico de *Reputation*, el álbum *Lover* (2019) representa un viraje estético y narrativo hacia la reapropiación simbólica del amor y de los espacios compartidos, si bien conserva las tensiones entre lo público y lo íntimo. En este álbum, el juego con los esquemas del cuento y del imaginario estadounidense no desaparece, sino que se refuncionaliza como crítica y parodia del sueño americano y de sus ficciones afectivas. Esto se ve con claridad en “Miss Americana and the Heartbreak Prince”, donde Swift retoma la estética del baile de graduación, las bandas de música y las reinas del instituto: “Waving homecoming queens, marching band playing” (0m18s). Sin embargo, esa imagería, propia de un universo idealizado de la adolescencia estadounidense, se descompone en una visión distópica y angustiosa, como evidencian los versos “American glory faded before me / Now I’m feeling hopeless / Ripped up my prom dress / Running through rose thorns I saw the scoreboard / And ran for my life” (0m24s). El título mismo —que remite a una pareja ficticia representativa de EE. UU.— opera como una alegoría sobre la pérdida de inocencia, la violencia simbólica y la desesperanza generacional en un contexto político y cultural convulso. Así, el cuento de instituto se transforma en pesadilla identitaria, y los relatos románticos juveniles se funden con una crítica a las narrativas nacionales y mediáticas.

Este tránsito hacia lo simbólicamente quebrado alcanza una nueva dimensión en *Folklore* (2020), un álbum que se presenta como repliegue narrativo e introspectivo durante la pandemia, pero que no renuncia a los arquetipos ni a las estructuras ficcionales heredadas. El verso “You were my crown. Now I’m in exile seein’ you out” (2m02s) de “Exile” ratifica este gesto: el poder simbólico ya no se pierde en una contienda externa, sino en el dolor de la separación afectiva. La *corona* —símbolo que en “Long Live” era compartido con los fans— se convierte aquí en emblema de una relación perdida, un trono emocional vacío que deja a la hablante en un exilio íntimo. De forma significativa, “Exile” introduce explícitamente el esquema narrativo del desenlace mediante una referencia intermedial al lenguaje cinematográfico: “I think I’ve seen this film before / And I didn’t like the ending” (2m07s). Esta formulación no solo señala el reconocimiento de un patrón emocional reiterado, sino que establece un marco narrativo autoconsciente, donde el amor es figurado como relato con estructura cíclica y final previsible. La alusión

a una película —en tanto sistema semiótico autónomo— refuerza la dimensión intermedial del discurso, y convierte la experiencia emocional en objeto narrativo, susceptible de análisis, revisión y clausura. Así, Swift transforma la vivencia sentimental en relato metaficcional, incorporando su desenlace como parte constitutiva del significado. La decepción no es solo emocional, sino también estructural: se trata de un final que ya ha sido visto, que se reconoce y que se rechaza desde su misma lógica interna.

El impulso metanarrativo aparece de forma constante en las composiciones de Swift. Una muestra clara es “The Story of Us” (*Fearless*, 2008), donde Swift reproduce el esquema narrativo clásico con principio, desarrollo y desenlace. La canción se inicia con un gesto de proyección temporal: “I used to think one day we’d tell the story of us” (0m17s), que anticipa un relato futuro con final feliz. Sin embargo, esa expectativa se desvanece progresivamente: “Lately I don’t even know what page you’re on” (0m38s), “The story of us looks a lot like a tragedy now” (1m18s), “The story of us might be ending soon” (3m25s), hasta culminar con un categórico “The end” (4m23s) que cierra la composición. El uso de términos como “next chapter” entre estrofas y la alusión explícita a las estructuras del relato no solo tematizan la fractura afectiva, sino que convierten la experiencia amorosa en material narrativo anclado en un esquema claramente identificable: el relativo al cuento popular, esta vez con un final alterado.

Un mecanismo metanarrativo opera también en “Dear John” (*Speak Now*, 2010), donde el formato epistolar se entrelaza con la dimensión internímica al aludir de forma transparente al cantante John Mayer. La canción adopta el tono confesional de una carta que expone el dolor y el desencanto, pero que, al mismo tiempo, se presenta explícitamente como canción. El estribillo comienza con la fórmula de inicio “Dear John” (1m47s) —que alude al formato epistolar— pero a lo largo del texto se hace explícita la naturaleza de la composición en tanto canción: “And *this song* is to let you know why” (la cursiva es nuestra, 1m35s). La hibridación entre carta y composición musical se manifiesta de forma explícita al final: “The girl in the dress wrote you a song” (5m58s), frase que clausura el relato devolviendo la autoría y el control a la narradora. Cabe señalar además que el título de la canción activa un doble juego referencial: la expresión *Dear John letter* designa, en inglés norteamericano, una carta en la que una mujer informa a su pareja de que la relación ha terminado. Esta fórmula culturalmente codificada se ve redimensionada aquí por la coincidencia onomástica con el destinatario real del tema, John Mayer, en una operación que conjuga ironía, crítica y exposición emocional. Swift no solo narra, sino que enuncia el gesto mismo de escribir, de convertir la experiencia vivida en canción utilizando un esquema de naturaleza epistolar.

En “No Body, No Crime” (*Evermore*, 2020), Swift construye una canción a partir de un esquema narrativo criminal de corte clásico, estructurado en tres actos: introducción del conflicto —la sospecha de infidelidad por parte de Este—, desarrollo —la investigación informal— y desenlace implícito —la venganza encubierta—. La narración, lineal y episódica, se apoya en recursos del género detectivesco: escenas detalladas, acumulación de pistas, giros argumentales y una voz testigo que combina lo emocional con lo

estratégico. Este diseño convierte la canción en un relato con argumento propio, donde la dimensión musical se entrelaza con técnicas del *storytelling*: progresión de la trama, manejo del suspense, uso de repeticiones como estribillo (“I think he did it but I just can’t prove it”, 0m49s) y cierre elíptico. Así, Swift integra técnicas narrativas dentro del formato de canción popular, reforzando su poética como espacio de exploración de formas discursivas complejas.

En “Mastermind” (*Midnights*, 2022), se muestra una sofisticada autorrepresentación de Swift como narradora omnisciente y estratega emocional. Desde su inicio —“Once upon a time, the planets and the fates / And all the stars aligned” (0m08s)— la canción adopta deliberadamente la estructura del cuento tradicional, apelando a un destino mágico o predestinado que une a los amantes. Sin embargo, esta convención es inmediatamente puesta en entredicho por la propia narradora, que se revela no como víctima del azar, sino como la autora consciente de la historia de amor que se narra. Este gesto performativo convierte “Mastermind” en un caso paradigmático de inversión del esquema clásico: el personaje femenino no tiene un carácter pasivo, sino que es el artífice de cada paso, la narradora que urde y dirige la trama amorosa con inteligencia estratégica. El verso “Strategy sets the scene for the tale” (1m28s) es una declaración poética y política: la planificación sustituye al azar, el cálculo al encantamiento, y la agencia al determinismo romántico. En este sentido, la canción opera como una crítica a los esquemas pasivos que tradicionalmente se han asociado a las figuras femeninas en el cuento popular. Además, “Mastermind” ofrece una reflexión lúcida sobre la autoría, el deseo de control y la vulnerabilidad emocional, al tiempo que articula una conciencia de la performatividad social desde la infancia: “No one wanted to play with me as a little kid / So I’ve been scheming like a criminal ever since” (2m10s). Esta confesión final abre una grieta en la aparente frialdad del personaje: la estrategia es, en realidad, una figura herida que ha aprendido a sobrevivir mediante la planificación narrativa, revelando así el carácter defensivo y emocionalmente complejo de sus actos. La autoidentificación con lo maquiavélico —“I’m only cryptic and Machiavellian ‘cause I care” (2m28s)— muestra cómo Swift subvierte las categorías morales para reinscribir en ellas una afectividad genuina. Finalmente, el desenlace del relato rompe la tensión con un giro íntimo: el interlocutor sabía todo desde el principio, y juega también su papel en la fábula. Esta complicidad compartida reconfigura el relato no como manipulación, sino como acto de co-creación afectiva, en la que el amor no surge del azar, sino de una dramaturgia consciente y pactada: “So I told you none of it was accidental / And the first night that you saw me, nothing was gonna stop me / I laid the groundwork and then saw a wide smirk / On your face, you knew the entire time / You knew that I’m a mastermind / And now you’re mine / Yeah, all you did was smile / ‘Cause I’m a mastermind” (2m32s).

Junto a estas referencias, Swift introduce también esquemas discursivos tomados del ámbito ceremonial, especialmente el nupcial, que opera como marco simbólico y narrativo en varias composiciones. Un ejemplo paradigmático lo constituye la canción “Speak Now” (*Speak Now*, 2010), cuya estructura narrativa reproduce una escena de boda

interrumpida, articulada en diferentes secuencias: la preparación del evento, la descripción de los personajes (“her snotty little family all dressed in pastel / a gown shaped like a pastry”, 0m23s), el desarrollo de la ceremonia (“fond gestures are exchanged / and the organ starts to play”, 1m16s) y, finalmente, la irrupción del yo lírico. La narración está marcada por la expectativa (“I lose myself in a daydream”, 0m44s), el conflicto (“Don’t say yes, run away now”, 0m53s) y el clímax narrativo, que toma como eje la fórmula tradicional del rito matrimonial: “I hear the preacher say ‘Speak / now or forever hold your peace’” (la cursiva es nuestra, 2m37s). Esta expresión, de gran carga institucional, es resignificada como última posibilidad de intervención del yo lírico, que desafía el curso previsto del ritual (“I stand up with shaky / hands all eyes on me”, 2m47s). La perspectiva cambia al final de la canción, cuando el interlocutor masculino toma la palabra —“You’ll say ‘Let’s run away now’” (3m34s)—, lo que permite construir una alianza alternativa que se opone al ritual hegemónico. La boda, como institución simbólica, se convierte así en escenario de fuga, insumisión y reescritura afectiva.

Del mismo modo, en “Lover” (*Lover*, 2020), Swift reproduce una escena de intercambio de votos con una alta carga simbólica: “Ladies and gentlemen, will you please stand? / With every guitar string scar on my hand / I take this magnetic force of a man to be my lover” (2m13s). Esta formulación mimetiza el lenguaje ceremonial de las bodas, pero lo recontextualiza en el ámbito de la intimidad artística y emocional. El compromiso que se declara no es social ni institucional, sino poético, vinculado a las huellas del pasado (“with every guitar string scar on my hand”) y a una forma de amor elegida desde la experiencia. En ambos casos, el esquema nupcial no se limita a reproducir un imaginario colectivo, sino que es apropiado para elaborar una poética personal.

Finalmente, otro elemento relevante en la configuración de los esquemas formales en la obra de Swift es la desautomatización de rimas y estructuras provenientes del repertorio oral tradicional o popular. En “The Archer” (*Lover*, 2020), Swift cita directamente el verso final de la célebre rima infantil inglesa: “All the king’s horses and all the king’s men / Couldn’t put Humpty together again”. En su formulación original, este pareado pertenece a una canción de cuna tradicional que relata la caída de un personaje ovoide —Humpty Dumpty— y la imposibilidad de recomponerlo, lo cual encarna, en clave infantil, la idea de pérdida irreparable. Swift reaprovecha este verso en un contexto emocional adulto —“All the king’s horses, all the king’s men / Couldn’t put *me* together again” (la cursiva es nuestra, 2m22s)— y con ello produce un efecto de desautomatización: la rima reconocible es extraída de su dominio lúdico y resignificada como metáfora de una identidad rota, escindida o herida. La alusión conserva la cadencia melódica del original, pero la subvierte discursivamente, activando un contraste entre el imaginario infantil y la densidad emocional del sujeto lírico. Lo mismo ocurre en “Champagne Problems” (*Evermore*, 2020), donde Swift retoma la fórmula rítmica “One for the money, two for the show”, reconocible como el inicio de una conocida rima popular infantil: “One for the money, two for the show / Three to get ready, and four to go”. Esta secuencia, de origen oral y ampliamente difundida en el imaginario cultural anglosajón, suele emplearse

en contextos lúdicos o como cuenta atrás previa a una acción. En la canción, Swift la subvierte al truncarla y desviarla hacia un terreno emocional: “One for the money, two for the show / *I never was ready, so I watch you go*” (la cursiva es nuestra, 2m47s). Aquí, el motivo se resignifica para aludir a un fracaso afectivo. En “How Did It End?” (*The Tortured Poets Department*⁴, 2024), la rima “Sitting in a tree / D-Y-I-N-G” (2m58s) parodia la estructura infantil “K-I-S-S-I-N-G”, subvirtiendo las expectativas de ternura con una referencia mortuoria. En todos estos casos, Swift toma esquemas lingüísticos culturalmente asentados y los reactiva en contextos actualizados, generando un efecto de extrañamiento que intensifica el valor poético y simbólico del discurso. Esta estrategia de desautomatización no solo contribuye a enriquecer el registro lírico de las canciones, sino que refuerza el carácter autorreflexivo y creativo de su poética.

2.2. Interfiguralidad e internimia

Aunque la interfiguralidad puede inscribirse, desde un punto de vista teórico, dentro del nivel de los esquemas formales y de contenido en el estudio de la transreferencialidad (Baños Saldaña, 2022), consideramos pertinente abordarla en un apartado independiente dada su centralidad en la arquitectura narrativa y simbólica de la obra de Taylor Swift. Se trata, en términos generales, de un procedimiento por el cual la artista convoca figuras reconocibles para introducir en sus canciones significados culturalmente codificados que el oyente activa de forma más o menos automática, gracias a su circulación previa en el campo literario, cinematográfico, histórico o mediático.

En este sentido, distinguiremos entre dos tipos de operaciones: la interfiguralidad propiamente dicha, entendida como la inclusión de personajes ficticios de alta densidad simbólica, y las referencias internímicas, que aluden a figuras reales —históricas, célebres o mediáticas— cuya identidad ha sido previamente codificada por el sistema cultural. En ambos casos, se pone en juego una forma de interdiscursividad figurativa-nominativa, mediante la cual los sujetos de la enunciación lírica se construyen a través del diálogo con identidades ajenas.

2.2.1. Interfiguralidad

Dentro del marco de la transreferencialidad, la interfiguralidad se revela como una técnica especialmente productiva en la obra de Taylor Swift, en tanto permite activar significados complejos a través de la incorporación de personajes ficticios que operan como vectores de sentido en el discurso lírico. La interfiguralidad, como modalidad interdiscursiva (Segre, 2014; Baños Saldaña, 2022), no se dirige a un referente textual específico, sino a una codificación cultural generalizada y estable que se proyecta sobre un personaje. Lo fundamental no es el préstamo onomástico, sino la activación de

⁴ En adelante: *TTPD*.

un esquema de conducta simbólicamente saturado, que el receptor reconoce como parte de una tradición discursiva. Como subraya Müller (1991), la fuerza de la interfiguralidad reside en esa reproducción de patrones de comportamiento que, aunque provienen de figuras ficcionales, han trascendido el marco de su texto de origen y han ingresado en el repertorio cultural común.

En este sentido, la figura de Peter Pan constituye uno de los casos más paradigmáticos. En “Cardigan” (*Folklore*, 2020), la narradora alude a su destino narrativo con el verso “tried to change the ending, Peter losing Wendy” (2m28s), invocando de manera directa el arquetipo del amor condenado por el desajuste entre el deseo romántico y la evasión de la madurez. Esta línea establece ya una hiporreferencia reconocible, pero lo que activa la interfiguralidad es la reproducción de un esquema relacional: la niña que desea ser amada y el niño que rehúye el compromiso. Este patrón reaparece con mayor densidad simbólica en “Peter” (*TTPD*, 2024), donde la voz adulta rememora una promesa incumplida —“you said you were gonna grow up / then you were gonna come find me” (1m26s)—, que se repite obsesivamente para construir una identidad desgarrada por la espera y la desilusión. En esta canción, Peter se convierte en símbolo de la inacción, de las promesas que no maduran, y de la subjetividad de la otra parte que, en consecuencia, debe aprender a resignificar su abandono. La figura de Peter Pan, así entendida, no funciona como referencia literaria puntual, sino como portadora de un esquema culturalmente codificado: la negación del crecimiento y la falta de responsabilidad afectiva como forma de desgaste y obstáculo emocional.

También Jay Gatsby, protagonista de *The Great Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald, opera en la obra de Swift como elemento interfigural. En “This Is Why We Can’t Have Nice Things” (*Reputation*, 2017), la afirmación “feelin’ so Gatsby for that whole year” (0m24s) activa de inmediato un universo simbólico vinculado a la ostentación, el exceso y el artificio. Pero más allá de la alusión explícita, Swift reproduce visual y sonoramente ese imaginario con imágenes como “jump into the pool from the balcony” (0m17s), “everyone swimmin’ in a champagne sea” (0m18s) y “bass beat rattling the chandelier” (0m21s). Este despliegue lujoso remite a una forma de euforia performativa que enmascara tensiones latentes, tal como ocurría en las fiestas de Gatsby. No obstante, la canción subvierte ese ideal al introducir de inmediato un conflicto: “So why’d you have to rain on my parade? / I’m shaking my head and locking the gates” (0m26s). Frente al goce compartido, aparece la traición y la necesidad de poner límites. Así, la referencia a Gatsby no se presenta como una aspiración admirada, sino como un marco simbólico irónico: el exceso y la brillantez de aquel periodo esconden relaciones que resultaron dañinas, en las que la aparente reconciliación fue sabotada (“you stabbed me in the back while shakin’ my hand”, 1m02s). En este contexto, el personaje de Fitzgerald funciona como una figura cultural que encapsula el contraste entre apariencia y vínculo real. Swift lo emplea para dramatizar una experiencia de desgaste afectivo bajo el brillo de las apariencias, en un relato donde los lazos de amistad se resquebrajan incluso en los escenarios más espléndidos.

La relectura de Romeo y Julieta en “Love Story” (*Fearless*, 2008) representa una operación diferente. Aquí, la interfiguralidad actúa a través de la reescritura explícita del mito. El amor imposible que marca la tragedia shakespeariana se transforma en una narración de agencia y emancipación. Aunque al inicio del texto observamos la tensión presente en la historia original “You were Romeo, you / were throwing pebbles / and my daddy said / ‘stay away from Juliet’ / and I was crying on the staircase / begging you ‘please don’t go’” (0m49s), al final de la canción se altera el desenlace fatal “I talked to your dad, go pick out a white dress / It’s a love story, baby, just say yes” (3m07s), convirtiendo el relato de sufrimiento en una utopía amorosa que desafía las convenciones sociales. La función transreferencial de esta figura radica en que Swift no solo activa el arquetipo, sino que lo interviene para proponer una alternativa narrativa. Julieta no muere: elige y transforma su destino. En este gesto, la artista reclama un espacio para la subjetividad femenina que no está supeditado a la fatalidad romántica, sino que se apropia de su propia herencia para resignificarla.

Un ejemplo reciente de interfiguralidad crítica en la obra de Swift lo constituye la figura de Cassandra, la profetisa troyana de la mitología griega condenada a prever el futuro sin que nadie creyera sus advertencias. En la canción “Cassandra” (*TTPD*, 2024), Swift no solo alude a esta figura, sino que se identifica plenamente con ella, trazando una analogía entre la condena de la sacerdotisa antigua y la experiencia de ser desacreditada, silenciada o vilipendiada en la esfera pública contemporánea. El verso central “So they killed Cassandra first / cause she feared the worst / and tried to tell the town” (0m43s) sintetiza este paralelismo: el castigo no se produce por el error, sino por el acierto temido; la protagonista no es víctima de su delirio, sino de su lucidez. La letra desarrolla el esquema interfigural con una fuerza creciente, encarnando a la figura trágica que “teje pesadillas” en su torre (“I was in my tower weaving nightmares / Twisting all my smiles into snarls”, 1m36s), construyendo así una representación cargada de simbolismo sobre la sabiduría relegada, el conocimiento doloroso y la patologización de la voz femenina.

En este caso, la interdiscursividad no se limita a la recuperación de un personaje literario concreto, sino que opera como activación de un esquema cultural de interpretación: una codificación generalizada que permite leer la figura de Cassandra como emblema de una genealogía de mujeres castigadas por advertir lo que nadie desea oír. El castigo se representa con imágenes de represión extrema: “So they filled my cell with snakes⁵, I regret to say / Do you believe me now?” (1m19s), metáfora de la condena al aislamiento, la difamación y el castigo emocional. La composición despliega un

⁵ La elección del símbolo de la serpiente no es arbitraria: remite directamente al escarnio sufrido por Swift durante la polémica pública con Kim Kardashian y Kanye West, cuando las redes sociales se inundaron de emojis de serpientes como expresión de desprecio hacia ella. Esta iconografía negativa fue posteriormente reapropiada y resignificada por la propia artista en su siguiente álbum, *Reputation* (2017), donde la serpiente se convirtió en emblema visual y narrativo de resistencia, empoderamiento y control del relato propio. En “Cassandra”, ese símbolo regresa transmutado en imagen de encierro y traición, vinculando la experiencia mitológica con la vivencia contemporánea del linchamiento mediático, y reforzando la dimensión interdiscursiva de la canción.

discurso sobre la epistemología del poder, donde el conocimiento —la verdad— es fuente de amenaza y, por tanto, objeto de destrucción. El contraste entre el clamor colectivo frente a la figura femenina y el silencio ante la verdad es especialmente elocuente: “When it’s ‘Burn the bitch’, they’re shrieking / When the truth comes out, it’s quiet” (0m26s). La violencia no se ejerce solamente desde fuera, sino que configura subjetividades: “They say, ‘What doesn’t kill you makes you aware’ / What happens if it becomes who you are?” (1m38s). La interfiguralidad de “Cassandra” funciona, por tanto, como dispositivo narrativo que actualiza el mito para resignificarlo desde una voz femenina contemporánea que rehúsa el mandato del silencio, aunque eso implique la pérdida, la condena o la soledad. No hay aquí una mera referencia onomástica, sino una reactivación completa del conflicto entre verdad, exclusión y género, que se inscribe en una tradición literaria y cultural, y se proyecta hacia un presente marcado por la disputa por el relato.

En otra dirección, aunque vinculada al mismo campo de operaciones, Swift introduce en “You’re on Your Own, Kid” (*Midnights*, 2022) la figura de Daisy Mae, protagonista del cómic estadounidense *Li’l Abner* (1934-1977), con el verso: “so long, Daisy Mae” (1m04s). Lejos de tratarse de una referencia nostálgica, la alusión marca un corte simbólico con una feminidad ingenua, complaciente y decorativa, que Swift asocia con su imagen pública en los inicios de su carrera. Daisy Mae, estereotipo de la joven rubia y enamorada, es despedida como quien abandona una máscara impuesta: la de la chica buena que espera ser elegida. Este procedimiento puede leerse como una desidentificación interfigural, en la que la artista no se proyecta en el personaje, sino que lo expulsa de su relato autobiográfico. De este modo, la interfiguralidad opera aquí de forma inversa: no para activar un patrón, sino para desmontarlo.

Estos cinco casos evidencian que la interfiguralidad en Taylor Swift constituye una estrategia estructural de construcción de sentido, mediante la cual la artista organiza sus relatos en torno a figuras codificadas que el receptor reconoce sin necesidad de referencias explícitas a textos fuente. A través de la activación de estas figuras, Swift inscribe su obra en un campo interdiscursivo en el que el contenido se articula mediante estructuras culturales de amplio alcance. La interfiguralidad, en este marco, no es un efecto accesorio, sino un mecanismo central en la producción de significados. Swift emplea estas figuras como catalizadores del conocimiento cultural y epistémico que el oyente asocia con ellas, con el fin de insertarlas en el universo simbólico de sus canciones. Asimismo, como se ha observado en los casos anteriormente analizados, estas *figuras reappropriadas* (traducción de *re-used figures*, Müller, 1991: 107) son objeto de reinterpretación según el uso o el significado que Swift desea proyectar.

2.2.2. *Procesos internímicos*

La obra de Swift recurre también a lo que podemos denominar *referencias internímicas*: menciones a figuras reales —histórico-culturales o mediáticas— que han adquirido un alto grado de codificación simbólica. En estas operaciones

transreferenciales, el interés no reside en la fidelidad biográfica, sino en la reactivación de patrones de conducta y valores culturalmente estabilizados que le permiten inscribir su discurso en un marco social más amplio.

Un caso relevante del uso de referencias internímicas como estrategia de resignificación discursiva en la obra de Swift es el de Rebekah Harkness, figura central de “The Last Great American Dynasty” (*Folklore*, 2020). Lejos de limitarse a la mención de una mujer excéntrica de la alta sociedad estadounidense, Swift activa en esta canción un complejo procedimiento de transreferencialidad en el que el personaje real se convierte en emblema de un linaje femenino marcado por la transgresión, el escándalo y la resistencia. La letra narra la historia de Harkness —rica heredera, filántropa, mecenas de las artes y figura marginada por su entorno social conservador— mediante un retrato cargado de ironía y provocación: “Filled the pool with champagne and swam with the big names / And blew through the money on the boys and the ballet / And losing on card game bets with Dalí” (1m42s). La mención a Salvador Dalí refuerza el estatus de Harkness como figura integrada en los círculos de la élite cultural y social, capaz de relacionarse con personalidades de alto calibre artístico. Este tipo de referencia sitúa a la protagonista —y, por extensión, a Swift— en una posición de centralidad histórica, en tensión con la visión reduccionista que los discursos normativos han proyectado sobre ambas.

La operación internímica se intensifica en la última estrofa, donde la voz lírica traza un paralelismo explícito entre Harkness y la propia Swift:

50 years is a long time / Holiday House sat quietly on that beach / Free of women with madness, / their men and bad habits / And then it was bought by me / Who knows, if I never showed up, what could've been / There goes the loudest woman this town has ever seen / I had a marvelous time ruining everything” (Swift, *The Last Great American Dynasty*, 2m35s).

La identificación entre ambas se articula aquí a través de un gesto espacial y biográfico: Swift compró en 2013 Holiday House, la mansión de Harkness en Rhode Island, y convierte este acto inmobiliario en una forma de continuidad narrativa. La repetición irónica de “I had a marvelous time ruining everything” (frase que aparece previamente en la canción con un sujeto en tercera persona [“she”] referido a Harkness) resignifica el estigma del escándalo femenino como gesto de soberanía expresiva. La interdiscursividad no remite, en este caso, a un texto concreto, sino a una codificación cultural estable: la del arquetipo de la mujer rica, autónoma, excesiva, y por ello sistemáticamente patologizada. En ese marco, la mención a Rebekah Harkness funciona como dispositivo internímico de legitimación: no importa tanto la biografía puntual como la activación de un patrón cultural de transgresión, que Swift invoca para redefinir su propia figura pública. Se trata, en definitiva, de un gesto de reinscripción en una genealogía de mujeres incómodas, donde el ruido y la diferencia no se niegan, sino que se celebran como forma de agencia.

Las figuras de Bonnie y Clyde en “Getaway Car” (*Reputation*, 2017) ilustran también cómo las referencias internímicas puede activar una red de significados culturalmente codificados y, al mismo tiempo, reconfigurarlos desde una nueva subjetividad. La mención “We were jet-set, Bonnie and Clyde / Until I switched to the other side” (2m48s) moviliza un esquema de conducta —el de la pareja que huye unida en un contexto de transgresión— para subvertirlo. La evocación convoca el imaginario del amor fuera de la ley, la complicidad criminal, la pasión sin límites. Sin embargo, el cambio de bando que introduce la narradora marca una ruptura con el relato heroico tradicional: no es la cómplice que escapa junto al amante, sino la protagonista que escapa de él, invirtiendo el eje de poder y agencia. Este desplazamiento resignifica la figura de Bonnie, tradicionalmente atrapada en un rol subordinado, y convierte a la narradora en arquitecta de su propia huida: “Put the money in a bag and I stole the keys / That was the last time you ever saw me” (2m55s).

La dimensión crítica de estas referencias femeninas se proyecta también sobre otros vínculos amorosos altamente mediatizados. En “Ready For It?” (*Reputation*, 2017), Swift recupera la icónica pareja de actores formada por Richard Burton y Elizabeth Taylor —célebres por sus matrimonios, rupturas y reconciliaciones— para subrayar la teatralidad y la exposición pública del amor: “Burton to this Taylor” (1m28s). La elección de esta dupla no solo juega con la coincidencia onomástica entre la artista y la actriz, sino que activa un imaginario colectivo de amores grandilocuentes, marcados por la intensidad emocional y la presión pública. La pareja Burton-Taylor ha cristalizado en el imaginario cultural como símbolo de una relación excesiva, inestable y fascinante, cuyas derivas eran tan narradas como su obra artística. Al establecer el paralelismo, Swift propone una lectura de la relación amorosa desde la dramaturgia del escándalo: el amor no como intimidad, sino como *performance* en una esfera donde lo privado deviene público, aludiendo a su propia trayectoria sentimental bajo el escrutinio de los medios. Este gesto autoirónico le permite a Swift reapropiarse de la narrativa mediática de su vida privada. La alusión opera así como acto de autofiguración crítica, donde lo sentimental se representa como *performance* mediática y herencia incómoda.

También en clave de mitificación femenina, la mención a Clara Bow en la canción homónima “Clara Bow” (*TTPD*, 2024) activa el arquetipo de la *it-girl* convertida en objeto de deseo mediático. Cuando Swift escribe “you look like Clara Bow” (0m37s), está invocando no tanto a la actriz como figura individual, sino a un patrón de visibilidad femenina asociado al brillo, la juventud y la fragilidad convertida en mercancía. En el cierre del álbum, esta imagen se proyecta sobre sí misma: “you look like Taylor Swift / in this light / we’re lovin’ it” (3m23s), completando una operación autorreferencial donde la artista se convierte en su propia figura simbólica.

Esta estrategia de proyección autofigural encuentra una prolongación significativa en los frecuentes juegos autorreferenciales que atraviesan la obra de Swift. Aunque no constituyen manifestaciones transreferenciales en sentido estricto —pues no activan esquemas externos, sino que reconfiguran el propio archivo identitario de la artista—,

estas estrategias permiten observar con claridad cómo Swift convierte su figura pública en materia narrativa y objeto lírico. La cantante se presenta, de forma recurrente, como un personaje ficcionalizado dentro de su repertorio, articulando una suerte de autofiguración (Pozuelo Yvancos, 2022): una representación estratégica del *yo* que, lejos de remitirse únicamente a una identidad biográfica, se dramatiza como construcción discursiva autorreflexiva. En “22” (*Red*, 2012, 1m14s), el comentario irónico “Who’s Taylor Swift anyway? Ew” revela tempranamente esta conciencia de ser mirada desde fuera, marcando la distancia entre sujeto y personaje. Años más tarde, “Look What You Made Me Do” (*Reputation*, 2017) lleva esta operación al extremo con la célebre frase: “I’m sorry, the old Taylor can’t come to the phone right now. Why? Cause she’s dead” (2m50s). Esta declaración, ya icónica, dramatiza la ruptura con una versión anterior de sí misma y condensa una mutación discursiva que es también estratégica: Swift marca sus transiciones estilísticas, emocionales y mediáticas mediante ficcionalizaciones autorreguladas de su identidad. Desde un punto de vista teórico, este fenómeno se puede leer en clave de *metaficción pop*, próxima a la noción de *metaficción historiográfica* de Linda Hutcheon (1988), en tanto que reflexiona sobre la construcción del relato personal en un contexto de visibilidad pública. En este marco, la autofiguración no opera como simple testimonio autobiográfico, sino como una puesta en escena del *yo* en permanente reelaboración, cargada de sentido simbólico. Así, en la obra de Swift, estas operaciones permiten leer su trayectoria no solo como evolución artística, sino como una narrativa identitaria autorreflexiva, modulada por el tiempo, la memoria y la performance mediática.

En “The Man” (*Lover*, 2019), Swift recurre a Leonardo DiCaprio para ilustrar los privilegios estructurales de la masculinidad hegemónica: “I’d be just like Leo in Saint-Tropez” (1m18s). La elección del nombre de pila —“Leo” en lugar del más formal y reconocible “DiCaprio”— resulta especialmente significativa. Al optar por esta forma más coloquial y accesible, Swift suaviza el gesto de interpelación directa: elude el señalamiento frontal y explícito que implicaría utilizar el apellido completo, al tiempo que conserva toda la potencia referencial de la alusión. “Leo” —unido a “Saint-Tropez” — funciona como código cultural compartido, fácilmente reconocible, que permite a la artista activar el imaginario asociado a una figura mediática célebre por su vida sentimental pública y por la indulgencia social con la que se le trata (Piras, 2023). Así, la referencia internímica mantiene su carga crítica —denunciando el doble rasero que tolera y celebra el hedonismo masculino mientras penaliza la libertad y autonomía femeninas— pero lo hace desde un lugar irónico y estratégicamente desenfadado.

En un tono distinto, más irónico que estructural, la canción “So High School” (*TTPD*, 2024), dedicada a Travis Kelce, introduce un ejemplo de contraste lúdico de registros: “You know how to ball, I know Aristotle” (1m54s). La contraposición entre la habilidad deportiva de él y el conocimiento filosófico que ella reivindica genera un contraste cómico entre planos: el físico y el intelectual, el popular y el culto. Swift se autoinscribe, incluso en un tema ligero, como figura que articula la emoción con el saber, reforzando así su perfil de artista con voz y mirada propias.

Estos ejemplos muestran que las referencias internímicas en la obra de Taylor Swift no constituyen una colección dispersa de nombres célebres, sino una red compleja de discursos previamente codificados, que le permiten posicionar su voz lírica en relación con arquetipos reales de poder, vulnerabilidad, prestigio o contradicción. Lejos de limitarse a la cultura pop, estas figuras condensan tensiones inscritas en un extenso horizonte que la artista reactiva para pensar su lugar en la tradición y en la historia cultural contemporánea.

2.3. Procedimientos intermediales

En el marco de su proyecto artístico, Taylor Swift recurre con frecuencia a referencias literarias y cinematográficas, no solo como guiños culturales o evocaciones estéticas, sino como estrategias de posicionamiento autorial. Estas referencias constituyen una forma de intermedialidad que le permite conectar sus canciones con esferas tradicionalmente asociadas a la alta cultura, como la literatura canónica o el cine clásico, y consolidar así una imagen de autora compleja, culta y consciente de su papel como escritora (*songwriter*) en un sistema que tiende a subestimar el valor de la música pop —y, en particular, de las creadoras femeninas— como espacio legítimo de creación artística.

Este gesto resulta especialmente significativo en el caso de Swift, cuya imagen pública ha estado estrechamente ligada a las convenciones del pop comercial. Aunque ha transitado por géneros como el *country* o el *indie-folk* (*Folklore*, *Evermore*, *TTPD*), el imaginario colectivo tiende a reducir su figura a los éxitos radiofónicos de corte pop. En este contexto, el diálogo explícito con obras de William Shakespeare, Charles Dickens, Nathaniel Hawthorne, F. Scott Fitzgerald, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge o Daphne du Maurier le permite reivindicar la profundidad expresiva de su obra y activar un linaje autorial que excede los márgenes de la canción popular.

Uno de los procedimientos más elocuentes es la reinterpretación irónica de citas literarias canónicas, mediante la cual Swift desautomatiza significados cristalizados y los reactiva en clave crítica. En “Getaway Car” (*Reputation*, 2017), ya mencionada en el apartado anterior a propósito de la internimia con Bonnie y Clyde, toma la célebre apertura de *A Tale of Two Cities* —“It was the best of times, it was the worst of times” (Dickens, 1983 [1859])— y la transforma en “It was the best of times, the worst of *crimes*” (0m42s, la cursiva es nuestra). Esta reformulación desplaza el foco desde el colapso histórico-social de la novela hacia una experiencia de traición íntima y cómplice. Al sustituir *times* por *crimes*, Swift no solo intensifica la carga dramática de la frase, sino que traslada el lenguaje de la revolución histórica al terreno de la transgresión afectiva: lo personal se reviste de culpa, lo amoroso adopta la lógica de la fuga y la traición. Así, la emoción se articula mediante un léxico de lo prohibido, y el desengaño sentimental se transforma en un acto de ruptura con el orden establecido.

Una operación similar ocurre en “The Albatross” (*TTPD*, 2024), donde Swift reformula los versos de *Romeo y Julieta* —“What’s in a name? That which we call a rose

/ by any other name would smell as sweet” (Shakespeare, 1901[1597]: acto 2, escena 2, línea 40)— como “A rose by any other name is a scandal”, desplazando el romanticismo idealista hacia una lectura contemporánea marcada por la vigilancia social y la condena mediática. Aquí, la artista denuncia los mecanismos mediante los cuales se sanciona a las figuras femeninas no por lo que hacen, sino por lo que encarnan, activando una lectura feminista que cuestiona las formas culturales de estigmatización.

Este uso transformador de la tradición literaria no se limita a citas textuales, sino que se extiende a la personificación de emblemas narrativos como forma de autorrepresentación. En “Love Story” (*Fearless*, 2008), Swift define a la protagonista como una *scarlet letter*, en referencia a la novela de Nathaniel Hawthorne (1850). Ya no es simplemente portadora de la marca: ella es la marca, encarnación del deseo reprimido y del castigo social. Un gesto similar de apropiación simbólica reaparece en “The Albatross” (*TTPD*, 2024), donde el ave maldita de *The Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge (1930 [1834]) se convierte en una figura femenina perseguida por su sola presencia: “She’s the albatross / She is here to destroy you” (0m31s). Al igual que en la obra original, el albatros se convierte en un símbolo de maldición impuesta injustamente, castigado por lo que representa y no por lo que ha hecho. En el poema, el marinero es forzado a llevar el ave colgada al cuello como señal de su culpa moral: “Ah! Well-a-day! What evil looks / Had I from old and young! / Instead of the cross, the Albatross my neck was hung” (Coleridge, 1930 [1834]: 9). Swift reactiva esta carga simbólica y proyecta sobre sí misma la figura de víctima propiciatoria del juicio colectivo.

En “Tolerate It” (*Evermore*, 2020), se observa cómo la compositora construye un paisaje emocional que entabla un diálogo intermedial con la novela *Rebecca* de Daphne du Maurier (1938). Aunque la referencia al hipotexto no es explícita en la canción, Swift reconoció en una entrevista cómo la novela de du Maurier le sirvió de inspiración para componer la canción:

When I was reading *Rebecca* by Daphne du Maurier, I was thinking: wow, her husband just tolerates her. She’s doing all these things and she’s trying so hard and she’s trying to impress him and he’s just tolerating her the whole time. There was a part of me that was relating to that because, at some point in my life, I felt that way, so I ended up writing this song, *Tolerate It*, which is all about trying to love someone who is ambivalent (TOI, 2020: s. p.).

El tema activa una constelación de resonancias literarias: la protagonista relegada, la asimetría afectiva, la interiorización de la invisibilidad. Versos como “I wait by the door like I’m just a kid / Use my best colors for your portrait / Lay the table with the fancy shit / And watch you tolerate it” (0m51s) evocan la sumisión emocional y el silenciamiento de la narradora anónima de la novela, prisionera en un espacio donde solo se espera de ella presencia pasiva. Este vínculo intermedial no se limita a un gesto de evocación temática, sino que implica la transposición de toda una estructura de sentido literaria al lenguaje de la canción. En este proceso, Swift reactiva el universo emocional

de *Rebecca* desde una sensibilidad contemporánea, transformando el relato de sumisión silenciosa en una crítica explícita a las jerarquías afectivas de la pareja. La protagonista ya no permanece atrapada en la resignación: en el clímax del tema, la narradora imagina la ruptura con el vínculo opresivo —“You assume I’m fine but / What would you do if I / I break free and leave us in ruins / Took this dagger in me and removed it” (2m55s)—, y se proyecta capaz de liberarse, sanar y recuperar su agencia: “Gain the weight of you then lose it / Believe me, I could do it” (3m10s). El gesto de reapropiación reformula el legado literario desde una óptica de ruptura con los moldes heredados, desplazando la narrativa original hacia un horizonte de autodefinición.

Estas operaciones se articulan también en el uso de citas para tematizar la identidad, el deseo o el duelo. En “Happiness” (*Evermore*, 2020), Swift conserva la carga semántica original de los referentes para intensificar su crítica emocional. Cuando afirma “I hope she’ll be a beautiful fool” (1m46s), retoma la célebre frase de Daisy Buchanan en *The Great Gatsby*: “I hope she’ll be a fool—that’s the best thing a girl can be in this world, a beautiful little fool—” (Fitzgerald, 1953 [1925]: 17). La cita se presenta como una proyección intencionada de la misma ingenuidad resignada y condenatoria sobre la nueva conquista de su expareja. Swift sugiere así que esta repetirá —sin saberlo— el mismo ciclo de decepción afectiva que ella ha experimentado.

En “The Lakes” (*Folklore*, 2020) la artista establece un vínculo directo con los poetas lakistas —Wordsworth, Coleridge y Southey—. Swift evoca su ideal romántico de retiro, naturaleza e introspección como alternativa frente al ruido mediático: “Take me to the lakes where all the poets went to die” (0m43s). Asimismo, el interrogante “Tell me, what are my words worth?” (1m22s) en la misma canción no solo es un juego de palabras con el apellido *Wordsworth*, sino una meditación explícita sobre el valor de su propia voz poética.

La activación de *loci* que funcionan como contexto para el desarrollo del relato que se presenta en las canciones también la encontramos en “Wonderland” (1989, 2014), donde Swift recupera el universo de *Alice’s Adventures in Wonderland*, de Lewis Carroll (1865). Lejos de limitarse a una simple evocación estética, la canción articula toda su arquitectura a partir del imaginario de “Wonderland” como espacio de transgresión de la norma, donde lo ilógico, lo onírico y lo afectivo desbordan los límites de lo real: “We found Wonderland / You and I got lost in it / And we pretended it could last forever” (0m47s). La mención a la madriguera del conejo (“We fell down a rabbit hole”, 0m09s) funciona como umbral metafórico que marca el tránsito hacia una experiencia amorosa desvinculada de las coordenadas habituales de la realidad. La letra introduce elementos reconocibles del universo de Carroll —la madriguera, la sonrisa del Gato de Cheshire (“Didn’t you calm my fears with a Cheshire Cat smile?”, 1m57s), el vértigo de lo ilógico— como recursos expresivos para explorar una pasión intensa y fugaz, tan atractiva como desestabilizadora. La idea de “perderse” en *Wonderland* resume la sensación de inmersión en una fantasía compartida que, sin embargo, termina por romper el equilibrio personal (“And in the end, in Wonderland / we both went mad”, 3m11s). La ruptura con el mundo exterior traduce el aislamiento en un conflicto latente que culmina con la

disolución de la pareja y el regreso forzado a la realidad. El uso intermedial no se agota en la referencia decorativa, sino que permite traducir una experiencia relacional compleja a través de un marco narrativo profundamente arraigado en el imaginario colectivo.

En conjunto, la intermedialidad en la obra de Swift no debe entenderse como una simple acumulación de referencias cultas, sino como una estrategia deliberada de reapropiación crítica y legitimación autorial. Estos cruces referenciales no operan como ornamento, sino como dispositivos de relectura ideológica que permiten a Swift disputar relatos heredados, transformar arquetipos desde una mirada contemporánea y construir una subjetividad artística que trasciende el marco del pop. En ese gesto, Swift se afirma no solo como compositora de canciones, sino como autora en sentido pleno: alguien que escribe para ser leída, interpretada y situada en diálogo con una tradición cultural que ella misma reconfigura.

2.4. Intratextualidad

Un elemento central dentro de la obra de Taylor Swift lo constituye la intratextualidad, es decir, el conjunto de referencias internas mediante las cuales la letra de una canción dialoga con otras dentro de su misma discografía. Lejos de ser repeticiones, estas alusiones configuran una red semántica acumulativa en la que el sentido se amplifica retrospectiva o prospectivamente, activando una escucha atenta y cómplice. Estos ecos pueden manifestarse como resonancias temáticas, reformulaciones literales o metáforas compartidas que evolucionan con el tiempo.

Las referencias cromáticas forman una de las redes más visibles: en “Daylight” (*Lover*, 2019, 2m28s), Swift declara “I once believed love would be black and white / But it’s golden like daylight” (2m16s), y pocos segundos después añade “I once believed love would be burning red / But it’s golden” (2m28s), reescribiendo y matizando la concepción cromática del amor expresada años antes en “Red” (“Loving him was red / [...] burning red”, 2012, 0m52s). Esta revisión no solo resignifica una imagen cromática, sino que sitúa al amor en un nuevo marco emocional, más sereno y maduro. La misma lógica de contraste aparece en versos como “You showed me colors you know / I can’t see with anyone else” (“Illicit Affairs”, 2020, 2m16s) o “So scarlet it was maroon” (“Maroon”, 2m17s), donde los colores devienen símbolos afectivos.

También aparecen formulaciones literarias reiteradas con valor de leitmotiv. Por ejemplo, el verso “All’s well that ends well to end up with you” (“Lover”, 2019, 2m30s) remite directamente a la reformulación amarga en la versión extensa de “All Too Well” “They say all’s well that ends well / but I’m in a new hell every time / you double-cross my mind” (*Red*, 2021, 4m45s), generando un diálogo y una revisión en torno a la idea de desenlace emocional. Este entramado también abarca motivos literarios que Swift recicla con variaciones: la alusión al *camino no transitado* de matiz frostiano (Frost, 1916) aparece en “The Outside” —“I tried to take the load less traveled by” (*Taylor Swift*, 2006, 0m36s)— y se resignifica en “‘Tis the damn season” —“And the road not taken looks

real good now” (*Evermore*, 2020, 0m49s)—. Lo mismo ocurre con las referencias al universo de *Alicia en el país de las maravillas*, visible en “Wonderland” (1989, 2014) —analizado más arriba— y recuperado en “Long Story Short” (*Evermore*, 2020) con el verso: “And I fell from the pedestal / Right down the rabbit hole” (1m31s).

Otros casos de interconexión incluyen el uso de imágenes compartidas, como el de la “pageant queen”, que recorre “Speak Now” (“She floats down the aisle / like a pageant queen”, 1m32s), “Miss Americana and the Heartbreak Prince” (“No cameras catch my pageant smile”, 0m39s), “Dorothea” (“When it was calmer, skipping the prom / Just to piss off your mum / and her pageant schemes”, 1m52s) y “Midnight Rain” (“Pageant queens and big pretenders”, 0m32s). Asimismo, las referencias geográficas y afectivas en “So Long London” (*TTPD*, 2024) dialogan explícitamente con la anterior “London Boy” (*Lover*, 2019) y versos como “They filled my cell with snakes” (“Cassandra”, *TTPD*, 2m43s) retoman en 2024 la imagen visual de las serpientes que Swift ya había adoptado como emblema en *Reputation* (2017), recontextualizándola en la versión más reciente desde una perspectiva mitológica. En todos estos escenarios, las referencias internas contribuyen a tejer una narrativa compleja y autorreferencial en evolución que convierte la discografía de Swift en una obra en constante diálogo consigo misma. En conjunto, estas recurrencias conforman una arquitectura coherente que permite leer la obra de Swift como una macro-narración en expansión, donde cada canción es al mismo tiempo una pieza autónoma y una contribución al relato mayor de su identidad artística.

3. CONCLUSIONES

El análisis transreferencial de la obra de Taylor Swift configura una red de sentido culturalmente compleja en la que se entrelazan estructuras narrativas heredadas, arquetipos simbólicos y referencias múltiples a otros discursos. A lo largo del análisis, se ha mostrado cómo su poética se articula mediante la integración de esquemas formales —como la lógica del cuento— y de contenido —como figuras arquetípicas y personajes reconocibles—, así como a través de mecanismos intermediales e intratextuales.

En este marco, la combinación de esquemas formales y de contenido junto con la interfiguralidad e internimia sitúa las canciones de Swift en un diálogo interdiscursivo cargado de codificaciones culturales, que activa imaginarios colectivos y resignifica estructuras heredadas desde una perspectiva contemporánea. Lejos de tratarse de simples alusiones, estos procedimientos permiten a Swift desplegar una poética consciente de sus fuentes y de sus relecturas, en la que lo individual se enlaza con lo cultural, y lo emocional con lo ideológico.

Por su parte, el uso sistemático de la intermedialidad —a través de referencias literarias, cinematográficas o visuales provenientes de la alta cultura— contribuye a construir una posición culturalmente relevante, que revaloriza el estatus de la cantautora como figura autorial. Al insertar su obra en marcos de referencia que aluden a medios que tradicionalmente gozan de mayor legitimidad artística, Swift no solo expande los

horizontes de la canción popular, sino que reivindica su condición de autora, capaz de dialogar con discursos canónicos desde su propio lenguaje expresivo.

El estudio ha aplicado la noción de *transreferencialidad*, que aboga por superar el protagonismo de la palabra *texto* en el estudio de los fenómenos relacionales entre referentes. No obstante, se plantea una variación metodológica en la aplicación de este concepto al tomar como hiperreferente no una obra literaria, como había ocurrido hasta ahora, sino un corpus de canciones, desplazando así el foco o punto de partida hacia un medio diferente. Esta reorientación permite explorar cómo la canción, en tanto que forma híbrida, puede sostener redes transreferenciales complejas cargadas de significación. Y hacerlo, además, desde unas premisas diferentes a las que encontramos en los textos literarios cuando funcionan como hiperreferentes.

Si bien el análisis se ha centrado exclusivamente en el plano verbal de las letras, conviene señalar que esta dimensión constituye solo una parte del dispositivo expresivo que configura el significado en el universo de la artista. Una línea de expansión futura de este trabajo podría abordar cómo los videoclips, los elementos visuales y escénicos, e incluso las decisiones puramente musicales —como timbres, armonías o estructuras sonoras—, contribuyen a consolidar determinadas referencias, ampliando las posibilidades de significación del componente verbal. Esta aproximación permitiría una comprensión más integral del fenómeno Swift y de su capacidad para articular una poética multimodal de gran alcance cultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DISCOGRAFÍAS

- BADÍA FUMAZ, R. (2024). “Poesía, narración e hibridismo genérico en las canciones de Joaquín Sabina”. En *Joaquín Sabina. Siete versos tristes para una canción*, G. Laín Corona (ed.), 309-347. Madrid: Visor Libros.
- BAÑOS SALDAÑA, J. Á. (2022). “La dinamicidad de los textos literarios. Hacia una tipología de la transreferencialidad”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 31, 271-292. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.29444> [20/09/2025].
- _____. (2023). *Más perenne que el bronce. El discurso autopoético en la lírica española contemporánea*. Logroño: Genuve Ediciones.
- _____. (2024). “La intermedialidad como proceso de construcción de significado. Las referencias publicitarias en la poesía española contemporánea”. *Bulletin Hispanique* 126, 227-244.
- BARTHES, R. (1980). *S/Z*. Madrid: Siglo XXI.
- BARRIE, J. M. (1979 [1904]). *Peter Pan y Wendy*. London: Hodder & Stoughton.
- BERGER, A. A. (1994 [1970]). *Li'l Abner. A Study in American Satire*. Mississippi: University Press of Mississippi.

- CASAS, A. (2000). “La función autopoética y el problema de la productividad histórica”. En *Poesía histórica y autobiografía (1975-1999)*, J. Romera Castillo (ed.), 209-218. Madrid: Visor Libros.
- COLERIDGE, S. T. (1930 [1834]). *The Rime of the Ancient Mariner by Samuel Taylor Coleridge and Sohrab and Rustum by Matthew Arnold*, L. Gafford (ed.). Oklahoma: The Harlow Publishing Company.
- DICKENS, C. (1983 [1859]). *Tale of Two Cities*. London: J. M. Dent & Sons.
- FITZGERALD, F. S. (1953 [1925]). *The Great Gatsby*. New York: Charles Scribner’s Sons.
- FROST, R. (s. f. [1916]). “The Road Not Taken”. *Poetry Foundation*. Disponible en línea: <https://www.poetryfoundation.org/poems/44272/the-road-not-taken> [15/05/2025].
- GACHE, B. (2004). *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*. Buenos Aires: Limbo.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, C. Fernández Prieto (trad.). Madrid: Taurus.
- HAWTHORNE, N. (1894 [1850]). *La letra escarlata*, F. Sellén (trad.). New York: D. Appleton & Company.
- HUTCHEON, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London: Routledge.
- KRISTEVA, J. (1981 [1978]). *Semiótica 2*, J. M. Arancibia (trad.). Madrid: Fundamentos.
- LANZ, J. J. (2009). “Juegos intertextuales en la poesía española actual: algunos ejemplos”. *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos* 19, 49-66.
- MÜLLER, W. G. (1991). “Interfiguralidad. A Study on the Interdependence of Literary Figures”. En *Intertextuality*, H. F. Plett (ed.), 101-121. Berlin / New York: Walter de Gruyter.
- PIMENTEL, L. A. (2003). “Écfrasis y lecturas iconotextuales”. *Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada* 4, 205-215.
- PIRAS, C. (2023). “Leonardo DiCaprio and Tobey Maguire are joined by a slew of bikini-clad beauties as they party on a yacht during their St Tropez getaway”. *Daily Mail*, 7 de agosto. https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/leonardo_dicaprio/article-12324891/Leonardo-DiCaprio-Tobey-Maguire-joined-slew-bikini-clad-beauties-party-yacht-St-Tropez-getaway.html [16/05/2025].
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2022). “Autofiguraciones: 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> [20/09/2025].
- SWIFT, T. (2006). *Taylor Swift [Álbum]*. Big Machine Records.
- ____ (2021 [2008]). *Fearless (Taylor’s Version) [Álbum]*. Republic Records.
- ____ (2023 [2010]). *Speak Now (Taylor’s Version) [Álbum]*. Republic Records.
- ____ (2021 [2012]). *Red (Taylor’s Version) [Álbum]*. Republic Records.
- ____ (2023 [2014]). *1989 (Taylor’s Version) [Álbum]*. Republic Records.
- ____ (2017). *Reputation [Álbum]*. Big Machine Records.

- ____ (2019). *Lover* [Álbum]. Republic Records.
- ____ (2020). *Folklore* [Álbum]. Republic Records.
- ____ (2020). *Evermore* [Álbum]. Republic Records.
- ____ (2022). *Midnights* [Álbum]. Republic Records.
- ____ (2024). *The Tortured Poets Department* [Álbum]. Republic Records.
- THE TIMES OF INDIA. (2020). “The book ‘Rebecca’ inspired this Taylor Swift song”. *Times of India*, 17 de diciembre, s. p. Disponible en línea: <https://timesofindia.indiatimes.com/life-style/books/features/the-book-rebecca-inspired-this-taylor-swift-song/articleshow/79780306.cms> [20/07/2020].
- WOLF, W. (2014). “Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie intermedialer Formen”. En *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf* (1992-2014), W. Bernhart (ed.), 173-210. Leiden, Boston: Brill Rodopi.



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

Fecha de recepción: 25/07/2025

Fecha de aceptación: 29/10/2025