



Compromiso y culturalismo en *Animaluno* de Luis Eduardo Aute

Commitment and culturalism in Animaluno by Luis Eduardo Aute

Engagement et culturalisme dans Animaluno de Luis Eduardo Aute

Daniel Alonso Piqueras

<https://orcid.org/0009-0000-0994-089X>

Universidad de Burgos, Burgos – España

dap1006@alu.ubu.es

DOI: <https://doi.org/10.35622/j.ro.2026.03.002>

Recibido: 23-07-2026 / Aceptado: 15-08-2026 / Publicado: 30-09-2026

Resumen

El cancionero de Luis Eduardo Aute (1943–2020) se caracteriza por la presencia de una serie de rasgos estilísticos provenientes del género lírico que enfatizan su unicidad en el movimiento genérico de la canción de autor española. Vamos a explorar la herencia sesentayochista mediante la presencia destacada de las prácticas relacionadas con el culturalismo. Para ello, analizaremos las canciones y poemas que componen su libro disco *Animaluno* (1994). Se trata de un proyecto minoritario y de corte experimental que inicia la Serie Animal (1994–2016) y en el que desarrolla una forma de poesía mínima como los «poemigas». A su vez, consideramos que, en este conjunto heterogéneo de poemas, ilustraciones y canciones, se acentúa la negación de la realidad como una forma de protesta renovadora respecto a su cancionero anterior, que surge de la concepción de la cultura como una forma de oposición al poder. Por tanto, valoramos que hay una asociación implícita entre la estetización del compromiso y la práctica culturalista. Para explorar esta relación, distinguiremos referencias como citas, evocaciones, alusiones y menciones, según su influencia en la estructura textual de las canciones y «poemigas» o en los motivos que en ellas se manifiestan.

Palabras clave: canción de autor, culturalismo, intertextualidad, Luis Eduardo Aute, poesía.

Abstract

The songbook of Luis Eduardo Aute (1943–2020) is characterized by a series of stylistic features derived from the lyric genre, emphasizing its uniqueness within the Spanish singer-

songwriter movement of the 1968 generation. We will explore the legacy of the 1968 movement through the prominent presence of practices related to culturalism. To this end, we will analyze the songs and poems that comprise his book-album *Animaluno* (1994). This is a niche, experimental project that inaugurates the Animal Series (1994–2016) and in which he develops a form of minimalist poetry known as the «poemigas». Furthermore, we consider that, in this heterogeneous collection of poems, illustrations, and songs, the negation of reality is accentuated as a form of renewed protest compared to his earlier songbook, stemming from the conception of culture as a form of opposition to power. Therefore, we believe there is an implicit association between the aestheticization of commitment and culturalist practice. To explore this relationship, we will distinguish references such as quotations, evocations, allusions, and mentions, according to their influence on the textual structure of the songs and «poemigas» or on the motifs that are manifested in them.

Keywords: singer-songwriter music, culturalism, intertextuality, Luis Eduardo Aute, poetry.

Résumé

Le répertoire de Luis Eduardo Aute (1943–2020) se distingue par une série de traits stylistiques issus du genre lyrique, qui soulignent sa singularité au sein du mouvement espagnol de la « chanson d'auteur » (*canción de autor*). Nous explorerons l'héritage de Mai 68 à travers la présence marquée de pratiques relevant du culturalisme. À cette fin, nous analyserons les chansons et les poèmes composant son livre-disque *Animaluno* (1994). Il s'agit d'un projet expérimental et confidentiel qui inaugure la série *Animal* (1994–2016) et dans lequel l'artiste développe une forme de poésie minimale, telle que les « poemigas ». Par ailleurs, nous considérons que cet ensemble hétérogène de poèmes, d'illustrations et de chansons accentue la négation de la réalité — perçue comme une forme de contestation renouvelant son œuvre antérieure — et découle d'une conception de la culture comme moyen d'opposition au pouvoir. Nous mettons ainsi en évidence une association implicite entre l'esthétisation de l'engagement et la pratique culturaliste. Pour explorer cette relation, nous distinguerons diverses références (citations, évocations, allusions et mentions) selon leur incidence sur la structure textuelle des chansons et des « poemigas » ou sur les motifs qui s'y manifestent.

Mots-clés: chanson d'auteur, culturalisme, intertextualité, Luis Eduardo Aute, poésie.

INTRODUCCIÓN

En este artículo tomaremos como corpus de estudio el proyecto multimodal de libro disco titulado *Animaluno* (1994)¹, que fue editado por la editorial El Europeo dirigida por el periodista y editor Borja Cassani. Los arreglos y la producción musical, caracterizada por texturas ambientales y un acompañamiento minimalista, son obra de Suso Saiz y Gonzalo Lasheras. Se trata de una producción de reducido presupuesto cuyo valor principal es subrayar la carga semiótica del código lingüístico sobre el musical. Este volumen constituye una recopilación de «poemigas» y canciones experimentales compuestas entre 1991 y 1994². A su vez, es el preludio de la serie *Animal*, en que se incluyen cinco títulos más de obras

¹ Entre 1994 y 2014 editó un total de treinta y siete álbumes. En esta serie otros cantautores se aventuran en un formato semejante como Luis Pastor con *Diario de a bordo* (1996) o Julio Bustamante con *Sinfonía de las horas* (1996).

² En el trabajo académico de Vela López (2013) Luis Eduardo Aute define esta forma poética como «juegos de palabras, con alguna pretensión poética».

multimodales, publicadas entre 1991 y 2016³. Esta serie se desarrolló de forma paralela a las trilogías que componen la etapa final de la producción discográfica de Luis Eduardo Aute. Se trata de una serie de álbumes en que se acentúa una nueva forma de observación de la realidad, renovadora respecto al compromiso historicista y autorreflexivo de la canción protesta de sus obras iniciales, como *Díálogos* de Rodrigo y Gimena (1967) y *Veinticuatro canciones breves* (1968) y descriptivo y rupturista de álbumes posteriores, como *Albanta* (1978) y *Fuga* (1982), que constituyen crónicas socioculturales del período transicional. Según apuntan estudios biográficos realizados por García Gil (2016), (2025) y Fernández (2025), estos álbumes se distribuyen en nuevas trilogías respecto a las anteriores, como *Canciones de amor y muerte* (1973–1976), *Canciones de amor y vida* (1978–1980) y *Canciones de amor y duda* (1982–1985). En el período que constituye nuestro marco cronológico de estudio sus obras discográficas y poéticas son:

Tabla 1

Cronología de obras discográficas y poéticas

Serie <i>Animal</i>	Obra discográfica convencional
SERIE <i>ANIMAL</i>	TRILOGÍA DE AMOR Y RABIA
1994: <i>Animal Uno</i> (El Europeo)	1989: <i>Segundos fuera</i> (Ariola)
1999: <i>Animal Dos</i> (Plaza & Janés)	1991: <i>Ufff!</i> (Ariola)
2006: <i>Animalhada</i> (Siruela)	1992: <i>Slowly</i> (Ariola)
2007: <i>Animalhito</i> (Siruela)	TRILOGÍA DE AMOR Y ALEVOSÍA
2010: <i>No hay quinto aniMalo</i> (Siruela)	1995: <i>Alevosía</i> (Virgin)
2016: <i>El sexto animal</i> (Espasa)	1998: <i>Aire/Invisible</i> (Virgin)
	2003: <i>Alas y balas</i> (Virgin)
	TRILOGÍA DE AMOR Y DESTRUCCIÓN
	2007: <i>A día de hoy</i> (BMG Ariola)
	2010: <i>Intemperie</i> (Sony Music)
	2012: <i>El niño que miraba el mar</i> (Sony Music)

DESARROLLO

Tras introducir la obra de estudio y el contexto temporal, vamos a revisar los antecedentes de esta nueva forma de compromiso en la canción de autor. Soto Zaragoza (2023, p. 625) señala cómo la censura sufrida por Javier Krahe al interpretar «Cuervo ingenuo» en RTVE provocó una nueva forma de abordar el compromiso respecto a la generación anterior, de la que creemos deudora la obra final de Luis Eduardo Aute⁴. Fouce (2004, p. 68) indica cómo el progresismo –del que cantautores como Joaquín Sabina, Rosa León, Javier Krahe y el propio Luis Eduardo Aute, formaron parte activa mediante su participación en mítines,

³ Ortuño Casanova (2024) y Badía Fumaz & Marías (2024) valoran el carácter de proyecto transmedia de una obra posterior, como *El niño que miraba el mar* (2012). En ella combina un álbum musical y el medimetraje de animación artesanal *El niño y el basilisco*.

⁴ Borel (2025, p. 58) define esta canción como «panfleto en contra de las renuncias de Felipe González y del PSOE en cuanto a la no adhesión a la OTAN».

marchas por la paz, conciertos de concienciación y plataformas cívicas— hizo bandera en contra de las bases de la OTAN. Creemos que el fracaso cosechado en el referéndum celebrado en marzo de 1986 y la constatación de la hegemonía de las políticas culturales institucionales impulsadas por el Gobierno largo del PSOE (1982–1996) provocó el final del compromiso ejemplarizante, para dar paso a una forma irracional y escindida de compromiso. En la época en que este álbum salió al mercado, una nueva generación de cantautores ocupó los puestos más altos de las listas. Javier Álvarez (1995), Ismael Serrano (1997), Pedro Guerra (1995) o Paco Bello (1995) muestran preocupaciones sociales y políticas muy distintas de las generaciones previas de cantautores, ya que se aproximan a una incipiente esfera independiente, caracterizada por el irracionalismo e individualismo. Entre las características del compromiso en la canción de autor, Sierra Fernández (2016, p. 299) señala la impronta de la crítica sociocultural y el humanismo para convertir la canción en un documento histórico con capacidad testimonial e integradora. Creemos que muestras emblemáticas del cancionero de Luis Eduardo Aute como «A por el mar» (1978) o «Vámonos por ahí» (1982) siguen este esquema compositivo, pero lo hacen según el uso del lenguaje figurado y la indirección de los actos de habla, por lo que su recepción obedece a una intención interpretativa y no descriptiva⁵.

Según Shea (2001, p. 312), en el caso particular de Luis Eduardo Aute, esta renovación del compromiso se caracteriza por su mirada dual e introspectiva: «Aute no pretende radicalizar ningún folclore, le interesa más esa bestia contradictoria que lo mira cada mañana en el espejo. Su compromiso es con el animal que llevamos dentro». Por tanto, valoramos que a medida que la canción de autor se despolitiza y mimetiza con nuevas formas de expresión cultural —mayormente provenientes de la fragmentación y el relativismo de la postmodernidad— surge un compromiso despolitizado, a menudo caracterizado por una mirada esteticista, sobre la tradición literaria y artística.

La serie de los «poemigas» (1994–2010) constituye una forma de creación poética — surgida del carácter transgresor de la vanguardia europea y epígonos como el postismo— en que principalmente destaca la función lúdica y expresiva del lenguaje, por lo que en muchas de estas creaciones se reflexiona sobre el carácter ambiguo del mensaje poético. Según Fidalgo Fernández (2018), esta operación metalingüística se articula mediante una serie de figuras retóricas recurrentes, como las de origen léxico-semántico, entre otras, la dilogía, el calambur, el símil, la metáfora o la metonimia. Por otra parte, también es normal que Aute deconstruya las palabras, mediante la introducción de signos gráficos, jugando con prefijos y sufijos o la puntuación y negrita —además de utilizar las siglas para fomentar la síntesis o mayúsculas para destacar algún sintagma—, explorando los límites entre el lenguaje escrito y las marcas fónicas. Resulta muy común que ya sea por relaciones de monosemia, polisemia u homonimia, los «poemigas» alberguen diversos sentidos de forma consecutiva, apelando a la propia experiencia del lector para su correcta interpretación. Trujillo (2015, p. 157) señala que esta nueva forma de poesía consiste en la realización de «breves textos de carácter lúdico habitualmente combinados con imágenes o recursos tipográficos». Las canciones y poemas que vamos a repasar se caracterizan por una serie de características en común, como el ingenio y la derivación, para retratar de forma irónica esa nueva forma de compromiso despolitizado y apartidista de la sociedad finisecular⁶. Esta forma de poesía mínima se

⁵ Romano (2022, p. 110) señala cómo la canción de autor «ocupa una zona intermedia entre la periferia —música "cult"— clásica y el centro —música de "consumo"—».

⁶ Badía Fumaz (2022) detalla un modelo para explorar los distintos fenómenos que abarcan las relaciones entre el medio poético y musical.

relaciona directamente con antecedentes rupturistas como la greguería de Ramón y los aerolitos de Carlos Edmundo de Ory. Se trata de un procedimiento creativo cuyo objeto principal es estimular el pensamiento crítico y el humor como forma de conciencia cívica⁷.

El culturalismo de Luis Eduardo Aute incorpora un mundo libresco con un carácter expresivo que además de referencias presentes en la manifestación textual —citadas, alusiones y evocaciones— salpica a los personajes y formas métricas. Pero atendiendo a las otras dimensiones que componen su proyecto de autor, también refleja los temas y motivos expresivos originarios del medio pictórico y poético⁸. La adopción de esta estrategia enunciativa provoca la difuminación del lenguaje descriptivo o narrativo para enfatizar la copresencia textual de una fuente originaria, que con frecuencia invalida cualquier tipo de lectura heredera de la estética sociorrealista, característica de la primera generación de cantautores⁹. Ramos Barranco (2019, p. 115) destaca el carácter marginado de la figura del cantautor heredado del tardofranquismo y período transicional en los años ochenta. Creemos que si la figura de Luis Eduardo Aute fue una de las pocas que invalidó esta razón y adquirió un considerable reconocimiento de crítica y público, mediante álbumes como *Entre amigos* (1983), *Cuerpo a cuerpo* (1984) y *Nudo* (1985), fue gracias a su progresivo distanciamiento con los corsés del género. Valoramos que fue capaz de compartir una visión cultural que desplaza el lugar central que ocupan la denuncia y protesta, en favor de un código complejo, en que se integran referencias a la alta cultura con otras democráticas e identitarias¹⁰. Por tanto, en nuestro objeto de estudio el hecho cultural se concibe como una encrucijada, en que confluyen intereses diversos, de origen social, político, religioso y artístico¹¹. Este proceso de estetización supone una superación definitiva del sistema de referencias a la realidad contemporánea característico de la primera generación de cantautores, para enfatizar el carácter autónomo de la creación artística y su progresivo distanciamiento respecto a la realidad. Aunque esta serie coincide con movimientos poéticos como la experiencia y el neovanguardismo, en los sucesivos volúmenes que la integran destaca la herencia de la ruptura sesentayochista, en oposición al sociorrealismo que fue la inspiración creativa de gran

⁷ En la crítica de El País por la publicación de este álbum se resalta su carácter transdisciplinar: «Luis Eduardo Aute está fascinado con el embrujo de la imagen, pero se deja seducir por la palabra. Piensa, luego insiste. Es un fiera metafísicamente lascivo, lujuriosamente ascético, razonablemente irracional» (Cantalapiedra, Ricardo Aute, *animal y racional*, El País, 04 de marzo de 1995)

⁸ En paralelo a su obra discográfica, Luis Eduardo Aute desarrolló una obra poética intermitente que comprende *La matemática del espejo* (1973), *La liturgia del desorden* (1979) y *Templo de carne* (1986), además de los seis volúmenes de la serie *Animal* (1994–2016), en que desarrolla un género de poesía mínima, como los «poemigas». Y respecto a su producción pictórica, Álvarez del Pino (2024) realiza una detallada monografía en que repasa las distintas etapas por las que se transita, desde la herencia vanguardista de la poesía matérica y neoexpresionista de El Paso (1957–1959) a la vinculación con la Nueva Figuración madrileña y Transvanguardia italiana.

⁹ Claudín (1981, p. 25) explica que en 1959 surge una «canción moderna» que se opone al oficialismo radiofónico y adquiere una mayor popularización gracias a la celebración de numerosos festivales musicales y la progresiva introducción de influencias principalmente europeas. En cambio, Torrego Egido (1999, p. 230) alude a 1961, con el primer recital de la *Nova cançó*, integrada por autores como Raimon, Pi de la Serra o Montillor, entre otros, como primer ejemplo de canción de autor. Ambos autores concuerdan en la importancia capital de sellos como EDIGSA (1961) —Editorial General Sociedad Anónima— y EDUMSA (1967) —Editora Universitaria de Madrid— en la distribución discográfica de los diversos colectivos surgidos en este marco cronológico.

¹⁰ Romano (2022, p. 110) reflexiona sobre las canciones surrealistas en su cancionero y la dificultad para interpretarlas correctamente por parte de la audiencia.

¹¹ Díaz Plaja (1972, p. 17) define este fenómeno como aquel por el que «la poesía lírica puede ser trascendida por una vivencia cultural». Prieto de Paula (2004, p. 163) señala que se trata de un procedimiento intertextual definitorio de la estética sesentayochista, que se manifiesta en la asimilación, evocación y recreación de elementos culturales provenientes de la tradición.

parte de su cancionero anterior. Con esta alusión también queremos subrayar el cambio de conciencia que supuso el movimiento contracultural surgido a raíz de los movimientos sociales acontecidos ese año en Europa y que tuvo un profundo impacto en la canción de autor española¹².

Vamos a repasar la presencia de referencias culturalistas mediante procedimientos intertextuales como las referencias, citas y alusiones que podemos valorar como un ornamento, ya que no afectan a la temática ni a la estructura de las canciones. Creemos que cumplen con una función estilística que consiste en la visualización de un texto anterior en la superficie del definitivo y, para ello, comenzaremos con aquellas canciones en que la impronta culturalista se muestra de forma paratextual¹³.

En *Animaluno* (1994) encontramos una musicalización de un soliloquio original de Miguel de Unamuno, que destaca por la fidelidad en la adaptación textual, como «Misteriosos oídos» – «¡Predicar en desierto, sermón perdido! / ¡No, que nada se pierde, todo se gana! No hay palabra de amor que no se encienda. / La voz del corazón abre al desierto misteriosos oídos»–¹⁴. Pero también aparecen alusiones paratextuales a canciones y películas en que se altera mínimamente el título original en relación con la función lúdica del lenguaje¹⁵. Se trata de referencias culturalistas que denotan la influencia sincrética de la cultura popular. «Scanner runner» surge de la película de Ridley Scott titulada *Blade runner* (1982) –«En lugar de un cálculo / se encontró la piedra de un tal Sísifo / en un riñón»–. «Waltzing Matilda» de la canción «Tom Traubert's blues» (1974) de Tom Waits –«Bailemos, pues, waltzing maldita, / al derecho y al revés»–. «Nosfearute» de la adaptación de F. W. Murnau (1922) sobre la creación de Bram Stoker –«Ya bestia irreflexiva / frente al espejo, habitaré la noche, / de razonables ataúdes y luces contra las cruces, / con la seguridad de ser, / al fin no–persona, nadie, ninguno»–. Y la canción «La gallina de los huevos de oro» de las fábulas de Esopo y La Fontaine –«Le dijo el Rey Midas a Cristo: / –Si te dejas tocar por mí, transubstanciaré tu cuerpo en panes de oro. / Y Cristo le respondió: / ¡Tócate mejor los huevos, so gallinal»–.

Pero las referencias paratextuales no se limitan al título, sino que también se despliegan en elementos peritextuales como son subtítulos, notas y dedicatorias. En el libreto de este volumen, encontramos diversas alusiones a Rainer Maria Rilke, Carlos Edmundo de Ory, Orson Welles, Nicanor Parra, Atahualpa Yupanqui o Ava Gardner. Y a su vez, al final de este, se encuentra una sección denominada «Animalario», en que se incluyen citas de Carl Jung, Robert Musil, Czeslaw Milosz, Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset, Eugene Ionesco, Indro Montanelli, Fernando Pessoa, Yoko Ono, Aldous Huxley, Voltaire o Eugenio Trías. Se trata de una ampliación de las macroestructuras semánticas que encontramos en los

¹² Torres Blanco (2017, p. 321) contempla diversos testimonios que inciden en la semejanza entre el concierto del cantautor valenciano Raimon en la Universidad de Madrid en mayo de 1968 y los movimientos políticos acontecidos ese año de naturaleza juvenil y contestaria, en Francia, México y Checoslovaquia.

¹³ En el álbum *Intemperie* (2012) encontramos referencias cinematográficas directas como «¿Qué me pasa, doctor?» y «Allí (un perro calandaluz)» y otras que evocan la poesía épica de forma indirecta, como «El canto de las sirenas». En *Alevosía* (1994) y *Slowly* (1992) remiten a intérpretes populares «Dear Peter», «Jacques» y novelistas célebres «Hemingway delira», «Hafa café». En este caso, se trata de la trasposición del contexto diegético en que se ambientan novelas como «The old man and the sea» (1952) y «The sheltering sky» (1949), de Paul Bowles. En *Ufff* (1991) la canción «Polvo enamorado» surge de la mención al célebre soneto quevedesco y «Siglo XXI» al tango de Enrique Santos Discópolo.

¹⁴ En *Aire* (1998) encontramos una musicalización de un poema de Fernando Pessoa, titulada «Suave».

¹⁵ Pato (2007, p. 111) recoge de Eguren (1987) que la función lúdica «se centra en el factor mensaje». Y de Ynduráin (1975) cómo se trata de un «campo de juego variadísimo, en que las palabras se asocian, descoyuntan y recrean con libertad».

capítulos del libro–disco, como la relación entre religión y erotismo¹⁶ o el irracionalismo. También queremos hacer mención del prólogo, a cargo del filósofo Antonio Escohotado, que explicita el ethos intimista del sujeto lírico en las canciones de este álbum.

Pero este tipo de referencias culturalistas no son exclusivamente intertextuales, ya que también remiten a lo que rodea al texto original, como la biografía del autor o su estilo literario¹⁷. En este sentido, valoramos la reflexión sobre «The belly of an architect» (1987), de Peter Greenaway, en «Apreciación de un sindicalista» —«Apreciación de un sindicalista / reconvertido a la economía de mercado / después de ver «El vientre de un arquitecto» / de Peter Greenaway / —Es una obra maestra— exclamó / el maestro de la obra»—.

Además de las referencias explícitas, vamos a reflexionar sobre un procedimiento adicional, como las alusiones. Estas toman lugar de forma paródica, sobre el ideario político de José Antonio Primo de Rivera en «La catedral de los tiranos» —«Lo malo / de las verdades como templos / es que, con el tiempo, se convierten / en verdades como puños y pistolas»— y la homogeneización cultural implícita en el desarrollo económico, en «Teoría del expansionismo» —«Aún no existen espacios, universos / que tomarán forma en el Tiempo, / como no existe, todavía, / el segundo posterior a la lectura de estos versos...»—. El último procedimiento culturalista que vamos a destacar es la cita no textual. En «Duda ante un plato de spaghetti» hay una relación de copresencia entre una célebre cita de Thomas Hobbes y la evocación de personajes históricos como Casanova y Marco Polo —«Venecia puede ser una loba / para el hombre —le dijo una odalisca a Casanova. / ¿En post de qué se fue, pregunto yo, / (¿O acaso huyó?) / Marco Polo hacia la China?»—. Consideramos este tipo de referencia como una mención contextual que únicamente afecta a la *elocutio* de la canción, por lo que se trata de una forma superficial de desacralizar las imágenes estereotipadas impuestas por el imaginario colectivo creado por la industria discográfica. Pero también encontramos canciones en que el elemento culturalista incide en su *dispositio*. En «Nomenclatura» realiza una mención explícita a la canción «Man gave names to all the animals» (1979), de Bob Dylan. A su vez, se trata de una operación de resemantización en que se destaca la literalidad del término sobre la aceptación histórico–política —«El hombre / puso nombre / a todos los animales / pero a sí mismo / se llamó: Yo / como tú, / como yo»—. A su vez, este tema original de la época cristiana del bardo de Minnesota —y de forma más concreta, del álbum *Slow train coming* (1979)— es una evocación de la leyenda genésica creacionista. Creemos que Luis Eduardo Aute utilizará una inspiración semejante en muchas muestras de su cancionero y, de manera muy especial, en el álbum pasionista titulado *Templo* (1987), en que encontraremos canciones como «No soy digno» en que la alusión al Paraíso edénico adquiere una connotación erótica —«No soy digno, mujer, / no soy digno de entrar en tu morada; / no debe ser el Paraíso cueva para el ladrón encarcelado»—. Según nuestra interpretación, esta mención no es una referencia ornamental, sino estructural, ya que sirve para reformular su título en un caso de automención irónica. La objetivación del yo en personajes y voces históricas y la reescritura de la tradición posibilita una formulación metapoética sobre la naturaleza de la canción, como forma de comunicación en el intersticio entre la alta cultura y

¹⁶ Vidal Fernández (2026) explora los mecanismos y recursos estilísticos que vertebran esta relación temática en diversas muestras de su cancionero.

¹⁷ Entendemos «texto» a partir de la reformulación realizada por Clüver (2007). Para este autor, hay un desplazamiento del contenido lingüístico tradicional —y a partir de los sistemas sígnicos propios de distintos medios—, que posibilita nuevas interpretaciones y combinaciones. Por tanto, la noción de texto puede adquirir una interpretación sonora o visual.

la popular¹⁸.

Adicionalmente respecto a los veinticinco temas musicales, aparecen los poemigas divididos en secciones temáticas denominadas *Desánimos animales*, *Desánimos mundanos de otros mundos*, *Desánimos coloquiales y otros monólogos*, *Desánimos razonablemente ilustrados*, *Desánimos amatorios* y *Desánimos animadversos y otros universos inversos*. A su vez, en el segundo de ellos, encontramos diversas subsecciones tituladas «submundo», «inmundo» y «extramundi». Este recorrido imaginario es una evocación del mundo subterráneo creado por Virgilio y continuado por Dante. Las temáticas de cada una de ellas obedecen a la observación crítica de la realidad desde un punto de vista personal, caracterizado por la conciencia crítica de la generación sesentayochista en el contexto finisecular. En la primera sección, encontramos el poemiga titulado «Spray prayer» en que, mediante el procedimiento culturalista de la cita no textual, recrea una reflexión anticlerical —«El peor enemigo de Dios / son las iglesias. / Guárdame de todos los cleros; / también de los laicos»—.

En la segunda aparece «Corrección a un maestro». Se trata de una coda en forma de paráfrasis a una canción de Bob Dylan titulada «Political world», extraída del álbum *Oh, mercy* (1989) —«Vivimos en un mundo político / dice Dylan; / inmundo diría yo»—. Y en la tercera subsección destacamos el «poemiga» titulado «La teoría del Big Bang sobre el origen del universo no es válida dice un Premio Nobel» en que realiza una alusión a otras dimensiones de su proyecto de autor, como la pintura —«Sugerencia: / en vista del equívoco, recomendaría / la sustitución de la onomatopeya / “Big Bang” por la de “Big Splash” / (con permiso de Hockney que no Hawking)»—.

En la tercera sección la referencia culturalista adquiere un tono coloquial en una serie de diálogos historicistas de inspiración filosófica. Podemos destacar la presencia de esta técnica enunciativa en el poemiga titulado «Contraprogramación» —«¿Qué clase de lucha / es la lucha de clases, Karl? / —se preguntó Marx— y en «Eterno retorno» —«Te mientes a ti mismo— / le dijo Zaratustra al filósofo»—. La figura del filósofo alemán también aparece en «Hasta la próxima caricatura» de forma irónica, en una visión retrospectiva sobre el fracaso del comunismo —«Nada pudo Marx contra Mickey Mouse»—. Y mediante la creación léxica también es el protagonista de un diálogo narrativo titulado «Wir wunderkinder» —«Friedrich, más que filósofo, / fue filófalo— le ironizó Sigmund a Lou Andreas»—. Pero este tipo de referencias culturalistas también adquiere un sentido menos explícito, que valoramos como una mención a una célebre cita de José Ortega y Gasset, en el poemiga «Circunespejo» —«Yo soy yo y mi circunstancia»— / se dijo el filósofo»—.

Además de la inspiración filosófica, también encontramos una impronta literaria, en «El demonio de los celos», en este caso sobre los personajes de *Othello*, del dramaturgo William Shakespeare —«Habrás que desdemonizar / a la endemoniada / Desdémona, se dijo Otelo / mirando el pañuelo / con recelo»— y cinematográfica —en «Rosebud» —«Ciudadano / lo serás tú, cerdo / Yo sólo soy un marrano súbdito de la vida /, un cochino esclavo de la pasión— le dijo / el animal de Welles / a la bestia de Kane»—.

Por otra parte, la referencia culturalista también adquiere una inspiración bíblica. En este sentido, Garzón Gómez (2017, p. 246–248) indica cómo en su cancionero es común la resignificación de la estética creacionista según una inspiración de carácter erótico y en menor

¹⁸ Eco (1988, p. 313) definió como «canción gastronómica» a los productos industrializados, exentos de la capacidad crítica y artística que requiere la escucha atenta, siendo propios de la sociedad de consumo.

medida genésica. En este álbum encontramos el «poemiga» titulado «Engendro» en que el juego tipográfico consiste en resaltar la negrita y mayúscula de forma sucesiva de las sílabas «ORI» y «GEN» para resaltar mediante recursos fónicos su deuda por el poeta postista Carlos Edmundo de Ory —«El ORIgen / de GENero humano debe situarse, / en términos GENerales, / en el ORIificio GENital y no en ORIente / como asegura Darwin— comentó / el GENial, GENtil y GENeroso Carlos / Edmundo de ORY»—.

Por último, también hay una sátira sobre el transfuguismo en la progresía tras los acontecimientos de mayo del sesenta y ocho en «Los lacayos de mayo se cambian de sayo» —«¡La imaginación al poder! / —le dijo el adoquín al mar (o la mar)»—.

En la cuarta sección las referencias culturalistas surgen de la evocación del iluminismo. Esta inspiración estará presente en numerosas muestras de su cancionero como «Vámonos por ahí» (1982), «Quinta del Sordo» (1985) o «Hay cosas peores» (2010). En «Cortocircuito en Ville Lumiere» encontramos una disposición tipográfica circular que alude a la forma centrífuga del pensamiento iconoclasta del filósofo Voltaire —«Volteretas en el aire dio Voltaire... / y cayó de bruces en el primer apagón del Siglo de las Luces, siglos después»—.

Para concluir, vamos a ocuparnos de la última forma de referencia culturalista, el plagio. Creemos que la canción «Hardcuore», incluida en la quinta sección y dedicada al cantante y poeta canadiense Leonard Cohen es una recreación de su estilo declamatorio y sentencioso —«I need your soul tonight / my animal / not the body / of your hidden beast»—.

El libro disco es complementado con una sección de dibujos realizados con la técnica *boligráfica* denominada «Láminas de boligrafías». En ellas, preludia su admiración por personajes históricos que aparecerán en su película de animación artesanal titulada *Un perro llamado Dolor* (2001), como Salvador Dalí y Marcel Duchamp y otros que son evocados de forma recurrente en su cancionero, como Robert Louis Stevenson y Paul Gauguin, en canciones como «Vailima» (1982) y «Quinta del Sordo» (1985). Pero también encontramos una iconografía personal compuesta por seres alados y misteriosos de inspiración religiosa, que remite a exposiciones y series pictóricas anteriores, como «Maltratado de ángeles y basiliscos» (1989)¹⁹.

Para concluir, queremos mencionar la presencia de un elemento iconográfico en la portada del libro—disco y en su libreto como la sirena pez del pintor belga René Magritte. Se trata de una alusión directa a la obra *L' invention collective* (1934) y a la forma imaginaria en que un animal mítico —torso de pez y piernas de mujer— es representado en la cultura popular. Pero también es una representación del título de este volumen, que para Luis Eduardo Aute adquiere una connotación espiritual y autorreflexiva:

Sí, animal es una palabra bellísima, los hombres somos animales, el ánima —el espíritu— es el origen de esta palabra. No puede ser más espiritual. Todos los seres vivos tienen alma, no sólo el hombre, somos animales con ánima («Todos los seres vivos tienen alma», *Escritura pública*, 39, 2006, p. 61.).

CONCLUSIONES

Este estudio se ha ocupado de una obra poco conocida en la trayectoria artística de Luis Eduardo Aute, como el primer volumen de la serie *Animal* (1994). El motivo es considerar que se trata de uno de los exponentes más claros del carácter transdisciplinar de su proyecto

¹⁹ En el catálogo editado por SEACEX por la exposición antológica titulada «Transfiguraciones (1956–2007)» se repasan las distintas etapas de su creación pictórica.

de autor y la decidida vocación por la integración de distintas experiencias artísticas en un producto decididamente anticomercial, como el libro–disco. Posteriormente, creará otras obras que seguirán este camino experimental, como las musicalizaciones de Carlos Edmundo de Ory en *El desenterrador de huesos* (2006) y Carlos Oroza en *Aute canta a Oroza* (2018). Pero, además, valoramos que demuestra una forma particular de compromiso en la esfera de la canción de autor, que hemos definido según su naturaleza esteticista.

También se ha considerado que este fenómeno es consecuencia del progresivo desvanecimiento de su figura en la esfera pública, como portavoz de una colectividad según era normativo en la etapa inicial de este movimiento, a partir de 1959²⁰. Creemos que la entronización de la creación artística en el lugar anteriormente reservado a la lucha política y social por la justicia y libertad posibilita la autonomía del código lingüístico y el desplazamiento frente a la herencia sociorrealista. A partir de esta ruptura, surge el culturalismo como una estrategia textual que posibilita establecer relaciones intertextuales y paratextuales, mediante procedimientos como la cita, alusión, mención y plagio, influyendo en la estructura superficial de la canción²¹.

Este conjunto de poemas y canciones es una celebración lúdica y emocionante de la experiencia estética y al unísono una evocación del imaginario colectivo de la generación sesentayochista, de la que el autor fue deudor. Este desplazamiento de la figura del cantautor a la del creador posibilita la configuración de un sujeto lírico nuevo, la cual se puede definir de forma genérica como testigo observador de la realidad.

Conflicto de intereses / Competing interests:

El autor declara que no incurrió en conflictos de intereses.

Rol de los autores / Authors Roles:

No aplica.

Fuentes de financiamiento / Funding:

El autor declara que este artículo no ha sido financiado.

Aspectos éticos / legales; Ethics / legals:

El autor declara no haber incurrido en aspectos antiéticos, ni haber omitido aspectos legales en la realización de la investigación.

REFERENCIAS

- Álvarez, J. (1995). *Javier Álvarez* [Álbum]. Chrysalis.
- Álvarez del Pino, A. (2024). *Veraópera. La pintura de Luis Eduardo Aute*. Gong.
- Aute, L. E. (1967). *Diálogos de Rodrigo y Gimena* [Álbum]. RCA.
- Aute, L. E. (1968). *Veinticuatro canciones breves* [Álbum]. Ariola.

²⁰ Sierra Fernández (2016, p. 581) señala cómo: «el cantautor no se presenta más que como una voz colectiva individualizada, representante de unos intereses de clase, etnia, región o, incluso, todo a la vez».

²¹ En relación con el culturalismo en la poesía sesentayochista, Carnero (2008, p. 70) destaca el carácter íntimo de la manifestación del sujeto lírico y la proyección de su voz en heterónimos que subrayan la subjetividad y experiencia ya que «permite hablar del yo sin mencionarlo». Lanz Rivera (2001, p. 920) enfatiza esta línea intimista cuando señala que su propósito consiste en «un intento llevar a cabo la expresión indirecta del yo lírico en el poema».

- Aute, L. E. (1978). *Albanta* [Álbum]. Ariola.
- Anónimo (2006). «Todos los seres vivos tienen alma». *Escritura pública*, (39), 61.
https://www.notariado.org/liferay/c/document_library/get_file?folderId=12092&name=DLFE-10785.pdf
- Aute, L. E. (1982). *Fuga* [Álbum]. Movieplay.
- Aute, L. E. (1983). *Entre amigos* [Álbum]. Movieplay
- Aute, L. E. (1984). *Cuerpo a cuerpo* [Álbum]. Ariola.
- Aute, L. E. (1985). *Nudo* [Álbum]. Ariola.
- Aute, L. E. (1989). *Segundos fuera* [Álbum]. Ariola.
- Aute, L. E. (1991). *Ufff!* [Álbum]. Ariola.
- Aute, L. E. (1992). *Slowly* [Álbum]. Ariola.
- Aute, L. E. (1994). *Animaluno* [Álbum]. El Europeo.
- Aute, L. E. (1995). *Alevosía* [Álbum]. Virgin.
- Aute, L. E. (1998). *Aire / Invisible* [Álbum]. Virgin.
- Aute, L. E. (2001). *Un perro llamado Dolor*. Vailima.
- Aute, L. E. (2002). *Un Perro llamado Dolor*. Ellago Ediciones.
- Aute, L. E. (2005). *AnimalHada*. Siruela.
- Aute, L. E. (2006). *El desenterrador de vivos* [Álbum]. Galaxia Gutenberg.
- Aute, L. E. (2007). *A día de hoy* [Álbum]. BMG.
- Aute, L. E. (2008). *Transfiguraciones (19562008)*. SEACEX; MECD.
https://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/files/publicaciones/files/luis_eduardo_aute.pdf
- Aute, L. E. (2010). *Intemperie* [Álbum]. Sony.
- Aute, L. E. (2012). *El niño que miraba el mar* [Álbum]. Sony.
- Aute, L. E. (2016). *El sexto animal*. Espasa.
- Aute, L. E. (2018). *Aute canta a Oroza* [Álbum]. Elvira Editorial.
- Badía Fumaz, R. (2022). *La poesía en la canción popular: hacia un modelo sistemático para su representación*. Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos, 10(2), 339358.
<https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1672>
- 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), 159175.
<https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.38820>
- Bello, P. (1995). *No hay problemas* [Álbum]. Epic.

- Borel, D. (2025). *Admiración, indignación, invención. Javier Krahe tras Georges Brassens*. Cahiers d'Études Romanes, (50), 5574. https://hal.science/hal05419715v1/file/CER50_07_Donatienne_Borel.pdf
- Bustamante, J. (1996). *Sinfonía de las horas* [Álbum]. El Europeo Música.
- Cantalapiedra, R. (4 de enero de 1995). Luis Eduardo Aute presenta su bestiario. *El País*. https://elpais.com/diario/1995/01/04/cultura/789174008_850215.html
- Carnero, G. (2008). Reflexiones egocéntricas I. Cuatro formas de Culturalismo. En *Poéticas y entrevistas*. 19702007 (pp. 6775). Centro Cultural Generación del 27.
- Claudín, V. (1981). *Canción de autor en España: Apuntes para su historia*. Ediciones Júcar.
- Clüver, C. (2007). Intermediality and Interarts Studies. En J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn y H. Führer (Eds.), *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality* (pp. 1938). Intermedia Studies Press. <https://semioticadaimagem.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/04/intermediality-and-interarts-studies.pdf>
- Díaz Plaja, G. (1972). *Culturalismo y creación poética*. Revista de Occidente. https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_de_ingreso_Gillermo_DiazPlaja.pdf
- Eco, U. (1968). *Apocalípticos e integrados*. Lumen.
- Fernández, M. (2025). *Luis Eduardo Aute: Me va la vida en ello*. Plaza & Janés
- Fidalgo Fernández, F. (2018). *Los juegos lingüísticos en los poemigas de Luis Eduardo Aute* [Trabajo de fin de grado, Universidad del País Vasco]. Repositorio Institucional de la Universidad del País Vasco. <https://addi.ehu.es/handle/10810/30096>
- Fouce Rodríguez, H. (2004). *El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural en España: Madrid, 1978-1985* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Archivo Digital UCM. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/55031>
- García Gil, L. (2016). *Aute, lienzo de canciones*. Milenio.
- García Gil, L. (2025). *Aute infinito*. Alianza Editorial.
- Garzón Gómez, J. A. (2017). *Los álbumes discográficos de la canción de autor en España como soporte de obras plásticas: correspondencia expresiva pinturamúsicapalabra* [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. DIGIBUG: Repositorio Institucional de la Universidad de Granada. <http://hdl.handle.net/10481/52762>
- Guerra, P. (1995). *Golosinas* [Álbum]. Ariola.
- Lanz Rivera, J. J. (2002). *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Docta Complutense. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/63206>
- Ortuño Casanova, R. (2024). Luis Eduardo Aute y la (pos)memoria de la Batalla de Manila de la II Guerra Mundial. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (33), 223-242. <https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.38823>
- Pastor, L. (1996). *Diario de a bordo* [Álbum]. El Europeo Música.
- Pato Maldonado, E. (2007). La función lúdica del lenguaje y la creación de palabras por

- medio de sufijos y prefijos. *Tinkuy*, (4), 109140. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3303453>
- Prieto de Paula, Á. L. (2004). Poetas del 68: después de 1975. *Anales de Literatura Española*, (17), 159183. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2004.17.09>
- Ramos Barranco, J. R. (2019). *La canción de autor española: manifestaciones culturales y sociales en la España de la segunda mitad del siglo XX* [Tesis doctoral, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3]. <https://theses.hal.science/tel03045407/>
- Romano, M. (2022). Canción española del 60: denominaciones, prácticas, imaginarios. *Revista de Estudios Hispánicos*, (1), 103111. <https://revistas.upr.edu/index.php/reh/article/view/19993>
- Serrano, I. (1997). *Atrapados en azul* [Álbum]. Polydor.
- Shea, D. (2001). *Lodo por la patria: estudio cultural de la canción comprometida en Bárbara Dane y Luis Eduardo Aute* [Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria]. accedaCRIS: Repositorio Institucional de la UPGC. <https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/19721>
- Sierra Fernández, G. (2016). *La formación de una cultura de la resistencia a través de la canción social* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Docta Complutense. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/26977>
- Soto Zaragoza, J. (2023). La protesta política en el cancionero de Joaquín Sabina: análisis de un “no tema” y reflexiones acerca de un compromiso apolítico. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (22), 623645. <https://repositorio.ual.es/handle/10835/16003>
- Torrego Egido, L. (1999). *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*. Ediciones de la Torre.
- Torres Blanco, R. (2017). Raimon "a la villa, 1968/1976": la voz de un pueblo y la construcción de su mensaje. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 39, 315338. <https://doi.org/10.5209/CHCO.56276>
- Trujillo, J. R. (2015). Luis Eduardo Aute: Una poética de la libertad y la subversión. En *Volver al agua (1970-2015)* (pp. 151186). https://www.academia.edu/15030379/Luis_Eduardo_Aute_Una_poetica_de_la_libertad_y_la_subversion
- Vidal Fernández, F. (2026). *Sociología del erotismo en Alberoni, Paz y Aute*. Universidad Pontificia Comillas.