CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA

ISSN: 2014-4660

Hauntología y arte crítico en clave española: una lectura de Rodrigo Cuevas desde Mark Fisher y José Esteban Muñoz

ELENA ROSILLO

Universidad Internacional de Cataluña UIC, erosillo@uic.es

LUIS PERIAÑEZ LLORENTE

UTAMED

2026. *Cuadernos de Etnomusicología* n.º 21

Palabras clave: hauntología, Rodrigo Cuevas, utopía queer, Mark Fisher, arte crítico.

Keywords: hauntology, Rodrigo Cuevas, queer utopia, Mark Fisher, critical art.

Cita recomendada:

Rosillo, Elena y Luis Periañez Llorente. 2026. "Hauntología y arte crítico en clave española: una lectura de Rodrigo Cuevas desde Mark Fisher y José Esteban Muñoz". *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º21, pp. 215-237. <URL> (fecha de consulta dd/mm/aa).

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (*Cuadernos de Etnomusicología*), *either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/*

HAUNTOLOGÍA Y ARTE CRÍTICO EN CLAVE ESPAÑOLA: UNA LECTURA DE RODRIGO CUEVAS DESDE MARK FISHER Y JOSÉ ESTEBAN MUÑOZ

Elena Rosillo

Luis Periañez Llorente

Resumen

Resumen: El presente artículo pretende mostrar el carácter crítico y la potencia política del proyecto artístico de Rodrigo Cuevas, a partir de un marco teórico que tiene como principal referente a Mark Fisher. El artículo pretende a su vez afianzar un uso en clave positiva del concepto de hauntología, pudiendo así mostrar la novedad radical del gesto artístico y político de Rodrigo Cuevas, el papel de la música electrónica, el sampleo y la performance en su obra, y su posible caracterización en términos de lo que José Esteban Muñoz acuñó como “utopía queer”.

Palabras clave: hauntología, Rodrigo Cuevas, utopía queer, Mark Fisher, arte crítico.

Resumo

O presente artigo pretende demonstrar o caráter crítico e a potência política do projeto artístico de Rodrigo Cuevas, a partir de um enquadramento teórico que tem como principal referência Mark Fisher. O artigo pretende, por sua vez, consolidar um uso em chave positiva do conceito de hauntologia, possibilitando assim evidenciar a novidade radical do gesto artístico e político de Rodrigo Cuevas, o papel da música eletrônica, do sampleamento e da performance em sua obra, e sua possível caracterização em termos do que José Esteban Muñoz cunhou como “utopia queer”.

Palavras-chave: hauntologia, Rodrigo Cuevas, utopia queer, Mark Fisher, arte crítica.

Abstract

This article aims to demonstrate the critical character and political potential of Rodrigo Cuevas's artistic project through a theoretical framework whose primary reference is Mark Fisher. The article also seeks to consolidate a positive use of the concept of hauntology, thereby highlighting the radical novelty of Rodrigo Cuevas's artistic and political gesture, the role of electronic music, sampling, and performance in his work, and its possible characterization in terms of what José Esteban Muñoz coined as "queer utopia."

Keywords: hauntology, Rodrigo Cuevas, queer utopia, Mark Fisher, critical art.

Introducción

En *Los fantasmas de mi vida*, Mark Fisher acuñó un nuevo género musical basado en nociones estéticas e ideológicas: la música hauntológica. Este concepto hunde sus raíces en la noción de hauntología propuesta por Jacques Derrida en *Espectros de Marx* en 1993. Según el filósofo francés, la caída del muro de Berlín acababa con las alternativas al capitalismo, borrando cualquier posible futuro que divergiera de este (Fisher 2018: 17). Ante la imposibilidad de imaginar un futuro distinto, se hacía necesario rebuscar en el pasado en busca de potencialidades que explotar en el presente y así trasladar a nuevos y deseables futuros.

Esta noción, relacionada también con el concepto de lo espectral en la obra de Derrida –quien admitía que el presente estaba cargado de espectros del pasado tanto como de fantasmas del futuro–, inspiró a Fisher para reconocer en la música de principios del siglo XXI una melancolía que apela a las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado, construyendo desde allí una sonoridad que remitiera a esos futuros robados. En este sentido coincidió con el análisis de la "retromanía" de Simon Reynolds (2024): para Fisher y Reynolds, la mirada al pasado se enfocaba en los años sesenta y setenta como pioneros de la contracultura, la moda psicodélica y las posibilidades de futuro que todavía se encontraban presentes en la juventud de aquella época.

Sin embargo, se trata de una mirada evidentemente anglosajona, ya que en territorio español estas décadas no podían evidenciar una esperanza en el futuro o un ejemplo de contracultura debido a la situación política hegemónica (una dictadura) de un país donde toda desviación a la norma era castigada, excepto quizás para los turistas y ciertos sectores específicos de la sociedad.

¿Dónde se encuentra en España, entonces, este espíritu hauntológico de búsqueda de potencialidad crítica en el pasado para construir futuros utópicos? Este texto se propone una conceptualización de la música hauntológica contemporánea en clave ibérica, destacando la obra de Rodrigo Cuevas como artista que elabora un trabajo respecto al pasado con una voluntad crítica y política que, desde José Esteban Muñoz (2020), podríamos caracterizar de utopía queer: regresar a un pasado que nunca fue tan homogéneo e idealizado como se presenta para poder sentir en el presente la posibilidad de un futuro antinormativo, más libre y más feliz; más deseable.

El proyecto de Rodrigo Cuevas aspira a generar un arte crítico hauntológico sin el componente melancólico que lo caracteriza de acuerdo con Mark Fisher, pero no sin dolor. A lo largo de este artículo mostraremos: 1) la configuración del concepto de hauntología en Fisher, 2) su potencial crítico y político, y 3) cómo en Rodrigo Cuevas el sufrimiento (histórico y biográfico) y la nostalgia melancólica (por las posibilidades utópicas malogradas) se compatibilizan con un componente festivo, libidinal, un “arte de la carne alegre” (Wark 2023: 62) que, en palabras de Benjamin, podría aspirar a recuperar las fuerzas de la embriaguez para la revolución.

Hauntología y utopía. Bases conceptuales.

Mark Fisher recupera el concepto de hauntología de Derrida, quien lo acuña en *Espectros de Marx* refiriéndose al “fin de la historia” vaticinado por Fukushima tras la caída del Muro de Berlín como el final de toda alternativa al capitalismo. Derrida, entonces, habla de la posibilidad de volver al pasado para encontrar un punto de partida con el que recuperar posibles futuros frustrados debido a esta

incapacidad de encontrar una alternativa. El concepto nace así de una crisis de esperanza en el futuro que, de acuerdo con Selene Pasek (2021), se ha ido extendiendo más allá de sus conclusiones hasta el presente.

Este contexto marcado por un profundo *realismo capitalista* (Fisher 2016) marca el carácter político de la hauntología (que refiere siempre al carácter herido, tendente a la desesperanza del contexto y sus sujetos), pero no permite deducir su valor crítico. Sin embargo, cabe pensar una música hauntológica (producida en este contexto y por ese sujeto doliente) que parta de un "un modo estructurante e inteligente de desear que nos permit[a] ver y sentir más allá de atolladero del presente" (Muñoz 2020: 29) y que adquiera valor crítico en esa medida. Esto es lo que alejaría a Rodrigo Cuevas (y otros artistas como Califato ¾, Carmen Xía o Romero Martín) de un concepto de retromanía, que apela a un estado de compulsión nostálgica patológica y conservadora. En este componente crítico y político, se juega por su parte el carácter utópico de estos proyectos.

Ernst Bloch, en *El principio esperanza I* (2007), definía la utopía como aquello que guarda su potencialidad en lo que todavía no es. Es el presente sembrado de algo que podemos cultivar. Algo que ya existe en el presente y se puede potenciar. En esta línea, José Esteban Muñoz (2020) conceptualiza la utopía queer no como un futuro idealizado y concreto, sino como un horizonte de potencialidad antinormativa, que cabe ejecutar en acto en el presente. El gesto que lo ejecuta trabaja sin embargo con el pasado en la complejización del presente y de sus futuros posibles, de acuerdo con técnicas y estrategias como las que define Fisher en su tematización del género hauntológico.

Hauntología y utopía queer son conceptos que pueden extrapolarse desde los estudios culturales, de manera multidisciplinar, y que guardan un gran potencial artístico a la hora de mostrar una metodología clara: buscar referencias en el pasado que permitan atisbar potencialidades en el presente con las que construir un futuro deseable. Sin embargo, Fisher exige un cuadro melancólico:

> [a]quí los fantasmas de mi vida se mimetizan con los futuros perdidos que prometieron las vanguardias y las contraculturas del siglo XX. Las utopías, como se las llama generalmente, constituyen un objeto perdido que suele necesitar un cuadro melancólico para manifestarse" (Fisher 2018: 15).

Mientras que Muñoz y Cuevas o Califato ¾, como ejemplos de utopía queer, recurren a la electrónica, el sampleo, la fiesta y lo obsceno para manifestar lo utópico, para, en palabras de Fernández Sabater en el Seminario Deseos Futuros (UCM 2025), "abrir el espacio" y "hacer que dure".

En este gesto, el proyecto teórico de José Esteban Muñoz y el proyecto artístico de Rodrigo Cuevas son, también, profundamente benjaminianos. Ya en Walter Benjamin vemos cómo el paradigma trágico del trapero (*Lumpensammler)* se trabaja desde imágenes de luz y afectos de esperanza: aquel que se gana la vida recogiendo la basura y los trapos es una figura que se enmarca en la madrugada, "al alba del día de la revolución", en la que el fracaso y el sufrimiento (que José Esteban Muñoz reconoce como experiencias fundamentales de la queeridad) vivifican los afectos positivos –esperanza, alegría, deseo– de su desempeño (Benjamin 1991: 574). El trabajo con los fragmentos de tiempo que restan tras los fracasos de formas de vida, ideales y proyectos políticos para una vida mejor los actualizan en el presente. Cuando Benjamin describe su método como un montaje literario en el que no hay nada que decir, sino sólo que mostrar –justo en la medida en que mostrarlos implica hacerles justicia[1] –este mostrar no es un mostrar pasivo, sino el encuentro entre un sujeto deseante y necesitado y un pasado que exige su propia actualización: lo mostrado obra un efecto en el presente y nutre posibilidades

[1] "Método de este trabajo: montaje literario. Yo no tengo nada que decir, sólo que mostrar. No voy a ocultar nada que valga la pena, ni apropiarme fórmula espiritual alguna. Pero los trapos, los desechos (*die Lumpen, den Abfall*): ésos yo no quiero inventariarlos sino hacerles justicia de la única manera posible, a saber, utilizándolos". (Benjamin 1991: 574).

futuras[2]. Esto es lo que, para Muñoz, constituye la futuridad queer[3]: La futuridad queer no minimiza el deseo. De hecho, es toda sobre el deseo, deseo tanto de semiabstracciones mayores, como un mundo mejor o más libre, como, más inmediatamente, de mejores relaciones en lo social que incluyan mejor sexo y más placer.

Esta estética orientada al porvenir posee también una dimensión común. No remite a la vivencia aislada del artista o del visionario, sino a una sensibilidad compartida que se manifiesta en los espacios de encuentro, en la danza, en la performance, en la comunidad afectiva. Cuando los cuerpos queer y los cuerpos marrones (Muñoz 2020) se muestran juntos, encarnan otra experiencia del tiempo: una simultaneidad de lo discordante. La esperanza se transforma entonces en una práctica concreta —no en una idea abstracta—, sostenida en los gestos que guardan la memoria de quienes aún no han sido reconocidxs o redimidxs. En el cruce entre Benjamin y Muñoz, la historia se concibe como un archivo afectivo: no se conserva en los monumentos ni en los documentos, sino en las huellas corporales, en los tonos, en los modos del cuidado. Cada aparición queer, cada irrupción marrón, constituye un instante de *Jetztzeit*, una fisura en la que el tiempo se abre. De este modo, la estética del porvenir no proyecta un horizonte distante, sino que se ancla en la densidad del presente como lugar de posibilidad. La esperanza, más que un sentimiento, se vuelve una forma deseante de interpretar el

[2] No basta la actitud del trapero, ni la mirada educada en descubrir historias vividas tras las ruinas y calaveras. Hace falta también que el pasado se haga presente. Es decir, hay que evitar la idea de que la nueva comprensión del pasado se produce porque éste arroja una luz inédita sobre el presente o, viceversa, éste sobre el pasado. Es el encuentro entre un sujeto necesitante y un pasado solicitante. Tras la imagen dialéctica hay una teoría del conocimiento que consta de un sujeto —que se sabe no-sujeto y que por eso busca su subjetividad no en referencia a grandes ideales sino a grandes pérdidas, como el trapero— y de un objeto que no está ahí inerte, aunque parezca historia natural, sino que, como las ruinas y las calaveras, es la expresión de un proyecto frustrado que clama justicia. (Mate 2006: 112). Asimismo, Muñoz: "[l]a memoria está siempre construida y, lo que es más importante, es siempre política" (2023: 85).

[3] Pensar lo queer como horizonte —tal como plantea José Esteban Muñoz— supone trasladar su sentido desde la identidad sexual hacia una dimensión temporal: más que una orientación del deseo erótico, se trata de una orientación del deseo hacia lo posible. Lo queer se define, así, por un impulso utópico y antinormativo que se expresa en modos específicos de habitar el cuerpo y de relacionarse afectivamente con el mundo. Desde esta perspectiva, no toda existencia homosexual resulta queer en sentido teórico si su finalidad es la integración dentro del orden normativo, mientras que otras formas de vida —no necesariamente vinculadas a la sexualidad— pueden serlo por su potencia emancipadora. En palabras del propio Muñoz, "lo queer es más que una sexualidad... es ese gran rechazo de un principio de actuación que nos permite a los humanos sentir y conocernos" (2020: 235).

pasado y el futuro: la potencia de advertir, en lo que aún perdura, las señales de un mundo que todavía está por venir.

La noción de hauntología en la obra de Fisher se compone en un marco que envuelve tanto lo personal como lo político a través de referencias de cultura popular, y especialmente de la música. Para Fisher, el sonido puede amalgamar pasado, presente y futuro. Partiendo de ejemplos como Burial o The Caretaker, se muestra una indagación en sonidos y materialidades pasadas (el sonido de la aguja sobre el vinilo sería un factor paradigmático) para remezclar, mediante la electrónica y el sampleo presente en aquella contemporaneidad, una idea de nuevo futuro.

Manual de Cortejo, de Rodrigo Cuevas (2019), es en este sentido un ejemplo perfecto de estética hauntológica. En primer lugar, el álbum recupera melodías de origen oral, folclórico y popular para conjugarlas con una estética deseante y contemporánea gracias a la electrónica, produciendo una ilusión de libertad futura en la que los fantasmas de nuestros antepasados puedan recuperar el futuro al que apuntaban y que se les fue robado: "Y aquí andamos nosotros –afirma Rodrigo Cuevas en el tema que abre el álbum, ofreciendo una clave de interpretación– haciendo de su memoria la nuestra", luchando contra la petrificación de la memoria, "viviendo lo no vivido a través de la boca del viejo" ("Namás s'acaba lo que nun se cunta", Cuevas 2019.)

Además, el fantasma de la música hauntológica, como nos recuerda Ana Gorostizu en su *Manifiesto de la música electrónica*, es una voz que nos dice algo sobre nuestra relación con el tiempo, en la medida en que está "lleno de afectos y posibilidades" (2024: 69), que no es una duración, sino un horizonte afectivo y político. El fantasma es siempre la huella de un tiempo complejo, poliédrico, "sucio" o "impuro", que se opone a la política de la memoria de los fascismos –ese lenguaje de las palabras en mayúscula y la cultura de los muertos ejemplares del que habla Furio Jesi (1989)–. Como la *Breve historia del transformismo* de Anto Rodríguez (2024) o *Querer como las locas* (Pascual 2023) –que recuperan los orígenes queer de gran parte de las tradiciones oficiales del régimen–, Rodrigo Cuevas genera un dispositivo estético que da cabida a afectos y posibilidades que fueron ocultadas por la imagen oficial del folclore español, que tiene su origen en la dictadura, nulo reflejo

de la realidad poliédrica del territorio ibérico (Cuevas González, Gutiérrez Gómez y Silva Araujo 2021; Monferrer-Palmer 2025). Un dispositivo estético en el que, lejos del ideal de un ocio sin contacto físico y basado en la religión, quizá podremos observar a esos espectros gozar de nuevo.

Un dispositivo estético hauntológico

Si bien Fisher parece considerar que "[e]l capitalismo neoliberal ha privado gradual pero sistemáticamente a los artistas de los recursos necesarios para producir lo nuevo" (2019: 40), conviene recordar con Gorostizu que "asumir que la homogeneidad provocada por la tecnoglobalización impide la creación de algo que no sea un remake de algo viejo es políticamente irresponsable" (Gorostizu 2024: 71). Ahora bien, desde el momento en que Fisher habla de la "hauntología como estética" (Fisher 2018: 28), el concepto ya está teniendo en cuenta la significación de los objetos culturales como portadores de una filosofía o un poso que lleva a lo libidinal. Es por ello que, pese al marco pesimista en el que surge, la noción de hauntología se ha prestado recientemente a reelaboraciones críticas y afirmativas que no abandonan, sino que amplían, el marco teórico original de Fisher.

Así, por ejemplo, la acepción de hauntología de Simon Reynolds (2024) se muestra incluso más acertada a la hora de ser conjugada con la estética musical de Rodrigo Cuevas al insertar en la ecuación el factor de la voz como desencadenante de la potencialidad del pasado, ya que "extrapola lo hauntológico a la posibilidad de escuchar voces de personas ya fallecidas" (Pasek 2021: 97).

Si Walter Benjamin supo distinguir entre la estética de la autenticidad y el aura propias del fascismo y el trabajo con la multiplicidad espectral del pasado en su proyecto sobre los pasajes (1991)[4], Reynolds y Fisher quieren analizar cómo la

[4] Furio Jesi (1989) y Giorgio Agamben (2016) han identificado en sus respectivos proyectos la afinidad de toda ontología del fundamento con posiciones políticas de extrema derecha. El influyente proyecto *Homo sacer* de Giorgio Agamben se ha dirigido precisamente a mostrar cómo la lógica del fundamento, que rastrea en la metafísica, la teología, el arte y la antropología, se traduce y ampara en el ámbito de la política y de la economía en sistemas que, incluso en su vertiente de apariencia más democrática, se reservan un núcleo de poder en condiciones de suspender el derecho y toda forma de protección. Agamben, así como múltiples investigadores que han recibido su marco teórico para la investigación en ciencias sociales, por ejemplo, en antropología de las migraciones y los procesos de fronterización, ha señalado que ese poder de dar muerte sin consecuencias legales,

industria neoliberal, incapaz de encontrar nuevos horizontes, genera una estética retromaníaca a partir de la repetición en bucle de estéticas y afectos que 1) ya probaron su capacidad de éxito en el mercado, y 2) vinculan al sujeto a afectos melancólicos y nostálgicos tendentes a la despolitización.

De este modo, Reynolds distingue entre proyectos artísticos que copian estéticas del pasado sin ningún tipo de pulsión creativa o política, simplemente por compulsión nostálgica y patológica o con fines de mercado (apelando a la nostalgia del público), y proyectos con carácter hauntológico, cuya estética tiene un valor implícitamente político. Nuestra concepción del dispositivo estético parte de este punto: toda estética implica una política de la imaginación (Castillo 2021). La estética conservadora hegemónica, por despolitizada que se presente, incluye una política de la imaginación. La estética retromaníaca, precisamente por aspirar a eliminar efectos políticos subversivos limando toda aspereza del pasado, también. Ciertos proyectos se pretenden innovadores por recuperar elementos del pasado, músicas regionales en decadencia, sonidos de otras culturas, y que los reelaboran eliminando toda disonancia, toda incomodidad, toda suciedad, para convertirlos en un producto de consumo de masas (y esto quiere decir invisibilizar cualquier problemática sociohistórica detrás de esa forma artística, pero también asegurar que su nuevo sonido es apto, que se diluirá tras el aplauso en el flujo del continuum de la música comercial o que, en el menos indiferente de los casos, contribuirá a consolidar la posición de la *celebrity* como un "genio" musical). Este tipo de proyectos constituyen sin embargo dispositivos políticos en la medida en que adormecen la curiosidad y el sentido crítico e invisibilizan un pasado de violencia y de formas de vida y sabiduría alternativas con potencial para dinamizar la imaginación política. En el polo opuesto a este tipo de dispositivo encontramos proyectos en condiciones de honrar las aristas y las impurezas, de reconocer ese pasado y reactivarlo, incluso en aquellos casos en que los medios para reactivar ese pasado son, como en el caso de Rodrigo Cuevas, herramientas de música

culpa ni pena, está además siempre en ejecución hasta cierto punto sobre poblaciones marginalizadas, y es utilizado además como mecanismo de gestión y gobierno. La propuesta de Agamben puede sin embargo ser recorrida a contrapelo: si la metafísica y la estética del fundamento canaliza y sostiene estas formas de poder, cabe pensar que formas de arte no auráticas, ajenas a la lógica del fundamento, servirán en algún sentido a la causa de una forma de organización ajena al paradigma necropolítico de la soberanía.

electrónica combinadas con un respeto y una pasión por el disfrute y la historia de nuestros pueblos. Al hablar del proyecto de Rodrigo Cuevas en términos de "dispositivo estético" queremos referir a esta toma de conciencia del carácter político de la estética y a la disposición reflexiva y crítica de técnicas y elementos para incentivar un efecto emancipador (Cadahia 2016), que en el caso de Rodrigo Cuevas se nutre de afectos queer y de elementos de goce y deseo.

Un marco teórico similar lleva a Daniel Valtueña a reconocer en figuras como Rodrigo Cuevas una potencia política específica. Según Valtueña, estxs representantes de la llamada *España rarita* encarnan lo que José Esteban Muñoz denomina "desidentificación"[5]: una práctica que opera tanto con los residuos como con los símbolos fundacionales del imaginario ibérico más normativo. Siguiendo la lectura benjaminiana, son precisamente las promesas frustradas del pasado –aquellas deformadas y puestas al servicio de la hegemonía– las que reclaman con mayor urgencia su redención y su reactivación en nuevas formas de vida. La *España rarita* asume como materia de su trabajo político y estético el propio repertorio cultural tradicional: el flamenco, la Semana Santa, la tauromaquia o el mundo rural[6]. Este dispositivo creativo introduce en el relato nacional dominante una pluralidad lingüística y afectiva: Rodrigo Cuevas canta en asturianu, Baiuca en galego, Verde Prato en euskera, Tarta Relena en català, Califato ¾ y Carmen Xía en andalûh, y junto a ellxs, muchxs otrxs raritxs. A la vez, este mismo gesto fractura la narración histórica, como ocurre en la hierofanía morisca de *Califato ¾*, donde una revelación divina enlaza la vida cotidiana andaluza con la violencia histórica ejercida sobre su territorio ("de Despeñaperros p'abajo llegaron los españoles a coger Andalucía como cogen caracoles" en "ÊCCLABÔ DE LIBERTÁ" (2023)), o en el tema de Maria Arnal i Marcel Bagés dedicado a los "cuarenta y cinco cerebros y un

[5] Para Muñoz, la desidentificación constituye un ejercicio activo orientado a "reimaginar signos y símbolos dominantes, que muchas veces son tóxicos para sujetos minoritarios, a través de una performance comprometida y animada" (2020: 283). Este concepto, que condensa buena parte de su pensamiento, es también el eje central de su obra *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (2009), donde explora cómo los sujetos queer de color reconfiguran los imaginarios hegemónicos mediante estrategias performativas y afectivas.

[6] "El flamenco, la tauromaquia y la Semana Santa pueden pensarse como aquellos elementos singulares de la nación que sostienen la fantasía de normalidad nacional sobre la que descansa el régimen del 78". (Valtueña 2025: 74). En las páginas que siguen a esta cita, el lector puede encontrar un análisis de los mecanismos institucionales –leyes, sanciones, recursos económicos…– mediante los cuales se aseguró ese imaginario.

corazón" hallados en la fosa del Alto de la Pedraja, símbolo de las víctimas del franquismo (en "45 cerebros y un corazón" (2017)). Finalmente, este repertorio subvierte los arquetipos culturales y las tradiciones desde el erotismo y la obscenidad: Rodrigo Cuevas impregna el folclore de afectos queer y combina un cantar de ronda con alusiones explícitas a la masturbación; Samantha Hudson interpela a la figura de Franco ("Paco, paquillo, sexy caudillo, tú serás mi obispo y yo tu monaguillo" en "Por España" (2021)) en un gesto de desidentificación frente a la violencia sexual de la Iglesia; y RomeroMartín, en su *Manifiesto Flamenco* (2023), reinterpreta sobre una base de electrónica pesada los poemas de poetas disidentes como Pedro Lemebel (citado en en el tema "Nana del culo"), Braulio Ortiz (citado en en el tema "Saeta del Pirómano") o Juan Viladomat (citado en en el tema "Tango de la coca")[7].

El proyecto de Rodrigo Cuevas constituye así un ejemplo de arte hauntológico y crítico, pues no recupera una estética del pasado con un fin nostálgico ni se presta a la fagocitación del estilo (Méndez Rubio 2022). Especialmente notable en *Manual de Cortejo*, el dispositivo estético de Rodrigo Cuevas elabora un collage de letras anónimas de la cultura popular (Martínez García y García Flórez 2022), abre su sensibilidad a afectos queer, cantando al erotismo de los mozos, exigiendo el exceso en el baile y el gesto ("bailaor que estás bailando, alza los brazos arriba, que parece que los tienes cosidos a la barriga", en "Xiringüelu" (2019)), y dispone ruidos, gemidos y lamentos donde el mercado exige simplicidad y homogeneidad. Todo, en un ejercicio de protesta libidinal ante los

[7] *El tango de la cocaína* es una breve pieza teatral definida como un "guignol lírico en un acto y cuatro cuadros", con libreto de Josep Amich i Bert —conocido artísticamente como Amichatis— y música de Joan Viladomat. Su estreno tuvo lugar en el Teatre Victòria de Barcelona el 29 de octubre de 1926, en pleno auge del Paral·lel como epicentro de la vida nocturna y cultural barcelonesa. La obra captura con precisión la atmósfera de aquellos años, marcada por la presencia del consumo de cocaína en los espacios de ocio y espectáculo. Su protagonista, interpretada por la vedette Lolita Arellano, canta un tango atravesado por la dependencia y la desesperanza, testimonio del modo en que la droga había penetrado la cultura popular y musical del momento. En la versión de RomeroMartín, versos como "sola en el mundo, nacida del pecado. Un desalmado me hizo mujer" o "y en la cocaína que otro mundo me ilumina, busco calma para mi alma de mujer" resignifican la pieza al cargarla de afectos queer, intensificando su vínculo con los márgenes y la noche de esa *España rarita*. La presencia simultánea de referencias a la cultura catalana y a la chilena —a través de Pedro Lemebel— refuerza la idea de que el flamenco, lejos de ser un patrimonio "puro" o cerrado, constituye un territorio híbrido de cruces geográficos e identitarios, históricamente habitado por minorías (Eteller 2020).

modos de consumo contemporáneo que no dejan espacio para el divertimento, el placer o la vida en comunidad.

Música electrónica y arte crítico

La música electrónica es un componente recurrente en estos dispositivos artísticos. Y es que el hecho de buscar nuevas sonoridades en condiciones de implementar paisajes de deseo utópicos (Muñoz 2020: 242) se encuentra con un escollo importante a la hora de enfrentarse a los sonidos atrofiados de oyentes que llevan años escuchando lo mismo de distintas formas. El sentido común musical se habría vuelto también político, de acuerdo con la lectura que hace Fisher de la teoría de la industria cultural de Horkheimer y Adorno. La pregunta, entonces, es

> [c]ómo volver a recalibrar hoy nuestros sentidos comunes sobre lo que puede ser aceptable como música, y cómo tornar este extrañamiento estético en una reflexión y una praxis políticas. He aquí el desafío (Fisher 2018: 18).

La música electrónica es una de las características fundamentales de la música hauntológica para Fisher, algo que se observa en sus creaciones artísticas en el campo de la rave y la música jungle y sus elecciones musicales en *Los fantasmas de mi vida* que parten, en su mayoría, de trabajos definidos por esta herramienta. Un factor que está presente, de manera definitoria, en el uso del sampleo: “recortar, repetir en loop, cambiar y fluctuar el sonido de una obra ya creada para dar lugar a un nuevo producto es percibido como un rasgo hauntológico” (Pasek 2021: 98). El sampleo permite la remezcla de elementos, épocas, lugares, y procedencias diversas “a través del propio retorno continuo de la memoria sonora, colectiva y familiar de su público” (ibid.).

El recurso de la electrónica comparece así como elemento vertebrador que permite una transición entre la realidad familiar y conocida y la presencia extraña de lo antinormativo. En *Manual de Cortejo* (2019) de Rodrigo Cuevas, el recurso de una

música maquínica de bajos profundos, post-humana, se hibrida con gruñidos y rugidos casi animales –"quiero ser más animal que una perra", canta en *Manual de Romería* (en "Más animal" (2023))– y con el hilo conductor sampleado de la narración de la Tarabica, testimonio de los cambios socioculturales en Cimadevilla, Gijón, y de los modos de vida del pasado, como una voz fragmentada y espectral, pasada y atemporal al mismo tiempo. El espacio que se explora de este modo es precisamente el espacio liminal de lo raro y lo espeluznante (Fisher 2018), que acompaña con sonidos que no deberían existir (Gorostizu 2024: 63) la experiencia espectral de personas e historias que, de acuerdo con la ideología hegemónica, tampoco deberían existir.

Por otro lado, el dispositivo estético hauntológico vuelve sobre el pasado para trabajar sobre él, pues "la memoria está siempre construida, y lo que es más importante, es siempre política" (Muñoz 2020: 85). El papel del artista resulta en un arte crítico que no quiere tampoco dejar al pasado como está, que quiere generar una *contramemoria* (223): "[m]ás que la transmisión de una tradición lo que le interesa es crear otra nueva", como diría Reyes Mate (2006: 77) al hilo de las *Tesis de Filosofía de la Historia* de Benjamin. Así por ejemplo, en el single lanzado en 2024 junto a Lila Downs "Los mandamientos del amor" (2024) se adapta parte de la letra original de una canción de tradición oral castellana, "Los 10 mandamientos" recuperada en 1974 por el Nuevo Mester de Juglería en su *Romances y canciones populares, Volumen 3*.

A nivel musical, se parte de una ronda tradicional mexicana, un baile que suele aparecer en festividades comunitarias y celebraciones. Esta base es interpelada asimismo por un ritmo de cumbia, originalmente colombiana, que aporta ese rasgo de ligereza y sencillez que lo convierte en bailable y libidinal. Esto se conjuga con el uso de instrumentos de cuerda propios del escenario latinoamericano, como el cuatro venezolano, y se integra a través del sonido de la tuba y los sintetizadores presentes a lo largo de toda la canción.

Así, se convierte un texto tradicional castellano en esa hibridación con la cultura musical latinoamericana y la electrónica que ha definido a Cuevas. Un texto que, además, es modificado para eliminar las referencias a la Iglesia, a estereotipos

machistas (cambiando “mocillas”, en femenino, por “malas lenguas”, en neutro), o incluso a la muerte para incluir un desenlace festivo que reivindica el poder de los sentimientos.

Y, sin embargo, en el proyecto de Rodrigo Cuevas la celebración es compatible con el dolor. En el punto álgido de *Manual de Cortejo*, la Tarabica presenta a Rambal como un personaje querido y esplendoroso, “una cosa única en Gijón” (en “Rambalín” (2023)), a cuya libertad se canta, recordando en una canción coral que se trata de una libertad ganada en comunidad, apoyada vecinalmente. El hilo se rompe cuando calla la música y la Tarabica relata su asesinato. No obstante, también aquí la obra conserva su componente utópico, pues la utopía es toda potencialidad y horizonte encarnado en el pasado y el presente, como en el poema de James Schuyler con cuyo análisis abre José Esteban Muñoz *Utopía queer* (2020: 63):

> *¿Creo en la perfectibilidad del hombre?*
>
> *Extrañamente (conozco lo bastante la desdicha)*
>
> *Sí. En serio.*

Performance y dispositivo

La noción de performance —núcleo articulador del pensamiento de Muñoz— trata de mostrar el valor político del mero aparecer, de este mostrar que es un hacer justicia. En el gesto performativo, los cuerpos desposeídos recuperan su capacidad de hacerse visibles, reconfiguran los códigos afectivos de la ciudadanía y generan escenas en las que lo excluido adquiere forma y sentido. Muñoz identifica y teoriza en estas prácticas estéticas aquello que Agamben intentó pensar con la noción de “vidas inseparables de su forma”: existencias que se dan forma a sí mismas sin someterse al filtro de la norma, vidas que desbordan su propia delimitación (Agamben 2014: 173; Periáñez Llorente 2026). La performance, el arte callejero, la danza, la fiesta o incluso los gestos más ordinarios se presentan así como modos de existencia que convierten la exposición en una fuerza creadora.

El concepto de *política del afecto* resulta especialmente fecundo en este punto. Conviene detenerse en el sentido del término *político*, entendido aquí no como referencia a la institucionalidad, sino como aquello que remite a las relaciones de poder y a su capacidad de transformación. Desde esta perspectiva, la política del afecto puede concebirse como un concepto que articula, simultáneamente, dos dimensiones interdependientes: por una parte, el poder configurador de mundo que reside en las performances afectivas; por otra, la posibilidad de intensificar dicho poder a través de una conciencia reflexiva de su propio despliegue. En este marco, toda performance afectiva posee un carácter político en tanto activa su condición iterativa —es decir, en cuanto hace posible su repetición y transmisión—, pero también porque contribuye a instituir un horizonte en el cual esa misma performance se reconoce como legítima.

En esta dirección, toda performance afectiva antinormativa puede considerarse política en la medida en que contribuye a configurar un mundo donde —siguiendo a Spinoza— los cuerpos incrementan su potencia: donde se hacen posibles más acciones, más asociaciones y más vínculos, tanto en el plano material como en el jurídico. Del mismo modo, toda performance afectiva antinormativa es, en sentido estrictamente spinoziano, creativa antes que destructiva. Por otra parte, puede hablarse de una *política del afecto* allí donde las performances afectivas son reapropiadas de manera reflexiva por quienes las buscan y las viven en función de su potencial emancipador y de su fuerza antinormativa. Ese disfrute redoblado —un disfrute recursivo, o *metadisfrute*— amplifica la potencia política del afecto mismo, pues supone una conciencia del goce en acto y, con ella, una expansión de la capacidad de actuar y de vincularse con otros.

Conviene recordar que, aunque Muñoz menciona en diversas ocasiones a Spinoza sin desarrollar extensamente esa referencia, su pensamiento parece mantener una afinidad con ciertas intuiciones presentes en la *Ética demostrada según el orden geométrico*. La imaginación activa del potencial utópico inscrito en nuestras performances afectivas nos vincula con una alegría de carácter meta, una alegría que se retroalimenta a sí misma y refuerza, en ese movimiento, la potencia política de la acción. En términos spinozianos, todo afecto alegre expresa

precisamente un paso hacia una potencia mayor. Este fenómeno —la toma de conciencia y el uso reflexivo del poder político de los actos afectivos— encuentra en el arte un espacio privilegiado de manifestación. Es en las performances, objeto central de la reflexión de Muñoz, donde esta dinámica se hace más visible, aunque también puede desplegarse en otras formas artísticas como la poesía, la pintura o la narrativa.

En la obra de José Esteban Muñoz, la performance aparece como un fenómeno complejo y, más que ambiguo, decididamente polivalente. Actúa, a la vez, como objeto de análisis y como instrumento político. Por un lado, remite al campo del arte, con sus marcos institucionales específicos y con los métodos de lectura que estos reclaman; por otro, se proyecta hacia lo cotidiano, hacia las prácticas corporales que dan forma a nuestra presencia en el mundo. La performance puede materializarse en expresiones altamente conscientes y elaboradas —nutridas por la tradición escénica, la danza o las instituciones artísticas—, pero también incluye aquellos modos de uso del cuerpo que, aun careciendo de reflexión explícita, poseen un poder de configuración del mundo.

A ese poder lo denominamos *performatividad*, noción que, lejos de ser ajena a nuestra tradición filosófica, puede rastrearse más allá de Judith Butler: tanto en el núcleo de la analítica de la existencia de Heidegger como en la filosofía marxiana, allí donde el pensamiento deja de limitarse a interpretar el mundo para orientarse hacia su transformación. El arte queer se erige, en la obra de José Esteban Muñoz, como el ámbito privilegiado desde el cual es posible rastrear una *performatividad utópica* capaz de volver inapropiables no solo el cuerpo y el espacio, sino también el tiempo mismo. Frente al tiempo naturalizado del progreso, del capital y de la lógica reproductiva heterosexual —ese tiempo profundamente normativo—, irrumpe el tiempo del deseo, que actúa en el presente como horizonte abierto hacia su propia potencia. En este marco, el acento en lo performativo adquiere un papel central: la *performatividad queer* se despliega en el presente como un *hacer* que es un *devenir*, un proceso en el que la acción se confunde con la transformación.

De este modo, emerge una forma de vida que desborda los límites de la historiografía. Las *performances* minoritarias –entendidas tanto como prácticas

escénicas cuanto como gestos cotidianos de sujetos marginados por los dispositivos de la esfera pública dominante– son concebidas por Muñoz como puestos de avanzadilla de un futuro queer que existe en el presente. Se trata de experiencias-imagen que encarnan un porvenir utópico sin sustraerse al ahora, confrontando la hegemonía del presente desde dentro de él.

En esta constelación teórica, el proyecto artístico de Rodrigo Cuevas —particularmente en *Manual de cortejo* (2019) y *Manual de romería* (2023)— ofrece un ejemplo paradigmático de lo que Muñoz denominaría una performatividad utópica. Ambos trabajos pueden entenderse como ejercicios de desidentificación y reapropiación afectiva de las tradiciones populares, donde lo rural, lo folclórico y lo queer se entrelazan para generar nuevas formas de vida estética y política. Cuevas convierte el escenario en un espacio de experimentación vital, donde el pasado no se representa, sino que se reanima desde la potencia del deseo y la corporalidad. Su obra, más que una simple actualización del folclore, constituye una intervención en la historia sensible de lo popular: un gesto de restitución de lo que fue marginado por la modernidad y de afirmación de una España otra, plural, irreverente y deseante.

La performance ocupa en los *Manuales* de Cuevas un lugar estructural: no es un mero vehículo expresivo, sino el medio mismo en que se produce la resignificación de los cuerpos, los afectos y las memorias colectivas. Cada gesto, cada coreografía y cada inflexión vocal se sitúan en el límite entre la parodia y la devoción, entre el homenaje y la subversión. Cuevas convierte la escena en un laboratorio de afectos donde las categorías de lo masculino y lo femenino, lo culto y lo popular se disuelven en un devenir común. En este sentido, su performance no busca representar identidades ya dadas, sino activar una experiencia de desidentificación colectiva: un proceso en el que el público, lejos de permanecer como espectador pasivo, participa del tránsito utópico que el propio Muñoz describe como un “hacer que es devenir”. El espectáculo se convierte así en un acto de comunión afectiva que desafía la lógica del consumo cultural y devuelve al arte su dimensión de práctica vital y política.

En *Manual de romería*, la escena se abre definitivamente a la esperanza queer. Cuevas transforma la romería —ese ritual de desplazamiento, de tránsito y de comunidad efímera— en un espacio donde lo rural se emancipa de su estigma y se convierte en promesa. En lugar de situarse en los márgenes de la modernidad, el campo aparece como el territorio desde el cual imaginar futuros posibles: un lugar de reencantamiento y de reinvención afectiva. La *esperanza queer*, en el sentido de Muñoz, se encarna aquí en la celebración colectiva, en la fiesta como práctica política que suspende el tiempo lineal y permite vislumbrar otros modos de vivir juntos. La música, el humor y la sensualidad funcionan como tecnologías del porvenir, capaces de devolver al presente su espesor utópico. Así, la performance rural de Cuevas no sólo recupera lo olvidado, sino que lo reanima desde el deseo y la alegría, haciendo del folclore un acto de futuro.

Conclusiones

A lo largo de este texto hemos señalado varios aspectos del proyecto artístico de Rodrigo Cuevas que lo caracterizan como hauntológico y como ejemplo de hermenéutica utópica queer en el sentido de José Esteban Muñoz. Aunque nos hemos centrado en su música, lo hauntológico también está presente en su vestuario, su performance pública e incluso en sus elecciones personales. Muñoz, siguiendo a Butler y Agamben, entiende la performance como una política de los gestos capaz de abrir tiempos y espacios no normativos. En el caso de Cuevas, esta búsqueda de lo que puede ser “aceptable como música” está en sintonía con su propia vida: su decisión de mudarse a una aldea asturiana como ruptura con las dinámicas turbo-capitalistas de la metrópoli. Para él, el campo no solo permite crear sin la presión material de la ciudad, sino que también encarna una forma de vida ajena al individualismo neoliberal.

La utopía se encuentra en la hibridación, tanto musical como temporal. En Cuevas se funden un pasado remoto y oral—lo común—con un pasado popular y desarrollado. Estas canciones, instrumentalizadas por el Régimen con un afán de

conservación fosilizada, renacen en el presente a través de ritmos vivos, actitudes de desinhibición y una búsqueda libidinal que las aleja de la solemnidad impuesta.

Al mismo tiempo, esta revitalización permite atisbar un futuro robado: qué hubiera pasado si la Guerra Civil y su legado no hubieran truncado un imaginario más plural, si el Régimen no hubiera impuesto una memoria empobrecida en su afán de homogeneización. En este sentido, se vuelve al punto de partida de lo oral y lo folklórico para reformular el futuro desde el presente.

Así, se logra escapar de la sensación de parálisis temporal que señala Fisher: "[l]a vida continúa, pero el tiempo de algún modo se ha detenido" (Fisher, 2018: 18). En la práctica de Cuevas, el mundo vuelve a ponerse en movimiento, conjugando pasado, presente y futuro a través del arte y el deseo, recuperando la memoria colectiva y la experiencia compartida, y apuntando hacia un futuro en comunidad, alejado de las lógicas del consumo urbano capitalista. Si Fisher hablaba de convertir la desafección en "ira politizada", en este caso ha sido la fiesta la que ha reencontrado una conciencia perdida.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2014). *Homo sacer IV.1, Altísima pobreza: Reglas monásticas y formas de vida*. Valencia: Pretextos.

____. (2016). *El lenguaje y la muerte*. Valencia: Pretextos.

Bloch, Ernst. 2007. *El principio esperanza I*. Trotta.

Benjamin, Walter. 1991. "Das Passagen-Werk". En *Gesammelte Schriften, V/1-2*, editado por R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp.

Cadahia, María Luciana. 2016. "Dispositivos estéticos y formas sensibles de la emancipación". *Ideas y Valores* 65 (161): 267. https://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v65n161.55200.

Castillo, Karla Yudit. 2021. “Política de la imaginación: ficción, diseño y el tiempo de la emancipación en J. Ranciére”. *EN-CLAVES del pensamiento*, n.º 29 (enero), 86-104. https://doi.org/10.46530/ecdp.v0i29.409.

Downs, Lila, y Rodrigo Cuevas. 2024. *Los mandamientos de amor*.

Fisher, Mark. 2016. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.

____. 2018. *Lo raro y lo espeluznante*. Traducido por Núria Molines. Primera edición. Barcelona: Alpha Decay.

Cuevas González, Rodrigo, Daniel Gutiérrez Gómez y Diogo Silva Araújo. 2021. “Conversaciones con Rodrigo Cuevas”. *Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León* 12: 131-36.

Esteller, Sara. 8 de octubre 2020. “RomeroMartín: ‘El flamenco está de moda’”. Sara Esteller Periodismo, https://saraesteller.com/2020/10/07/romeromartin/.

Gorostizu, Ana. 2024. *El arte sin órganos. Manifiesto de la música electrónica*. España: La Caja Books.

Jesi, Furio. 1989. *Cultura de derechas*. Barcelona: Muchnik Editores.

Martínez García, Sílvia, y Llorián García Flórez. 2022. “Courting Tradition: Rodrigo Cuevas and the Articulation of Music and Place in Contemporary Spain”. *Volume!* 19 (2): 91-101.

Mate, Reyes. 2006. *Medianoche en la historia: comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*. Colección Estructuras y procesos. Madrid: Editorial Trotta.

Méndez Rubio, Antonio. 2022. “La Crisis Del Rock Como Crisis Del Arte: Comunicación Musical Y Crítica Popular”. *IC Revista Científica De Información Y Comunicación*, (19): 435-55.

Monferrer-Palmer, Aina. 2025. “Riproposta, Identidades y Autoorganización: El Transfolk En El Estado Español (2015–2022)”. *Journal of Spanish Cultural Studies* 26 (1): 93-112. https://doi.org/10.1080/14636204.2025.2458462.

Muñoz, José Esteban. 2009. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

____. 2020. *Utopía queer: el entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

____. 2023. *El sentido de lo marrón. Performance y experiencia racializada del mundo*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Pascual, Jesús. 2023. *Querer como las locas: pasiones maricas en la copla de Rafael de León*. Colección Culpables. Córdoba: Editorial Cántico.

Pasek, Selene. 2021. “La lenta cancelación del futuro en la música hauntológica: “Everywhere At The End Of Time” (The Caretaker)”. *Cuadernos de Etnomusicología* 16 (1): 85-107.

Periáñez Llorente, Luis. 2023. “Máquina mitológica y cultura de derechas en la propuesta epistemológica de Furio Jesi”. *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas* 26 (2): 157-65. https://doi.org/10.5209/rpub.85830.

____. 2026. “Entre facticidad y esperanza: Heidegger, Benjamin y Agamben en la hermenéutica queer de José Esteban Muñoz”. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 43 (2): 435-449. *https://www.doi.org/10.5209/ashf.105708*

Reynolds, Simon. 2024. *Futuro-manía. Sueños electrónicos, máquinas deseantes y la música del mañana... hoy*. Buenos Aires: Caja Negra.

Rodríguez, Anto. 2024. *¡Eres tan travesti! Breve historia del transformismo en España*. Madrid: Egales.

Valtueña, Daniel. 2025. *España rarita*. Madrid: Lengua de Trapo.

Wark, Mckenzie. 2023. *Raving*. Buenos Aires: Caja Negra.

Discografía

Califato ¾ . 2023. *ÊCCLABÔ DE LIBERTÁ*.

Cuevas, Rodrigo. 2019. *Manual de Cortejo*.

____. 2023. *Manual de Romería*.

Downs, Lila. 2024. *Los mandamientos del amor*.

Hudson, Samantha. 2021. *Por España*.

Maria Arnal i Marcel Bagés. 2017. *45 cerebros y un corazón.*

RomeroMartín. 2023. *Manifiesto*.