

Sánchez Cabrera, Alejandro. “‘Si fuera un animal, sé que sería un galgo’: devenir-animal en Belén Aguilera”. *Anclajes*, vol. XXX, n.º 3, septiembre-diciembre 2026, pp. 151-167.

<https://doi.org/10.19137/anclajes-2026-3039>

“SI FUERA UN ANIMAL, SÉ QUE SERÍA UN GALGO”: DEVENIR-ANIMAL EN BELÉN AGUILERA¹

Alejandro Sánchez Cabrera

Universidad de Salamanca

España

alejandros28@usal.es

ORCID: 0000-0002-9556-5519

Fecha de recepción: 25/02/2026 | Fecha de aceptación: 24/04/2026

Resumen: Las intersecciones entre la música pop contemporánea y los estudios de frontera humano-animal se examinan a partir de la obra artística de la artista española Belén Aguilera, con el objetivo principal de explorar cómo la (hum)animalidad opera en su producción artística. Si bien se asume la naturaleza pluritextual de la canción pop, por acotación metodológica, este trabajo centra su análisis en la dimensión lírica y narrativa de cuatro canciones: “GALGO”, “LICÁNTROPO”, “CAMALEÓN” y “camufló²”, así como en el diálogo directo establecido entre las canciones y el imaginario visual de sus portadas como sencillos —cuando las hubiera. El marco teórico se fundamenta en el poshumanismo, los estudios de frontera humano-animal y, principalmente, en la noción de devenir-animal de Deleuze y Guattari. El uso de figuras animales en Aguilera trasciende la metáfora, articulándose más bien como una estrategia de desidentificación y modulación afectiva. El análisis evidencia, en última instancia, la validez de la música pop como espacio legítimo para articular discursos críticos y complejos sobre género y subjetividad.

Palabras clave: Música pop; Identidad; Género; Belén Aguilera; Estudios culturales.

*“Si fuera un animal, sé que sería un galgo”: Becoming-animal in
Belén Aguilera*

Abstract: The intersections between contemporary pop music and studies of the human-animal boundary are examined through the artistic work of Spanish artist Belén Aguilera,

¹ Esta publicación ha contado con el apoyo de la Universidad de Salamanca y el Banco Santander. El trabajo se enmarca en las líneas de investigación del GIR Intersecciones: Literatura: Arte y Cultura en el Limen (iLAC) y del proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades M+PoeMAS, “Mucho más que poemas. Poesía para más gente y poética de la canción” (PID2024-158927NB-I00). Además, la redacción final de este artículo concluyó durante una estancia de investigación en la Universidad de Middlesex, Londres.

² Asimismo, los títulos y letras de canciones se citan respetando la grafía de las fuentes originales.



with the main objective of exploring how (hum)animality operates in her body of work. While acknowledging the multi-textual nature of pop songs, for methodological reasons, this study focuses its analysis on the lyrical and narrative dimensions of four songs: “GALGO,” “LICÁNTROPO,” “CAMALEÓN,” and “camufló,” as well as on the direct dialogue established between the songs and the visual imagery of their single covers—where applicable. The theoretical framework is grounded on posthumanism, human-animal boundary studies, and, primarily, in Deleuze and Guattari’s notion of becoming-animal. Aguilera’s use of animal figures transcends mere metaphor, articulating instead strategies of disidentification and affective modulation. Ultimately, the analysis demonstrates the validity of pop music as a legitimate space for articulating critical and complex discourses on gender and subjectivity.

Keywords: Pop Music; Identity; Gender; Belén Aguilera; Cultural Studies.

“Si fuera un animal, sé que sería un galgo”: devir-animal em Belén Aguilera

Resumo: As interseções entre a música pop contemporânea e os estudos sobre a fronteira entre humanos e animais são examinadas a partir da obra artística da artista espanhola Belén Aguilera, com o objetivo principal de analisar com a (hum)animidade opera na sua produção artística. Embora se parta do pressuposto da natureza pluritextual da canção pop, por uma questão de delimitação metodológica, este trabalho centra a sua análise na dimensão lírica e narrativa de quatro canções: “GALGO”, “LICÁNTROPO”, “CAMALEÓN” e “camufló”, bem como no diálogo direto estabelecido entre as canções e o imaginário visual das suas capas como singles —quando houver. O marco teórico baseia-se no pós-humanismo, nos estudos da fronteira humano-animal e, principalmente, na noção de devir-animal de Deleuze e Guattari. O uso de figuras animais em Aguilera transcende a metáfora, articulando-se mais como uma estratégia de desidentificação e modulação afetiva. A análise evidencia, em última instância, a validade da música pop como espaço legítimo para articular discursos críticos e complexos sobre gênero e subjetividade.

Palavras-chave: Música pop; Identidade; Gênero; Belén Aguilera; Estudos culturais.

sí estamos entrelazados con el mundo y sólo
vemos
una traza parcial de él, ¿qué información
se esconde en el estado colectivo?
¿cuál es el tamaño del misterio?
(García Díaz, 87)

Introducción

Este artículo propone una lectura de la obra de la cantautora española Belén Aguilera a través de la noción de Gilles Deleuze y Félix Guattari del devenir-animal, en diálogo con los marcos poshumanistas contemporáneos y con las teorías asociadas a los estudios de frontera humano-animal. La apuesta conceptual parte de una premisa doble: por un lado, abordar el devenir-animal no como una transformación identitaria estable, sino como un

procedimiento de desidentificación³ (línea de fuga y desplazamiento del sujeto); y por otro, situar esta herramienta dentro de los campos de estudio del poshumanismo y de frontera humano-animal, lo que permite interrogar cómo se producen y se disputan los límites de lo humano y sus lecturas en discursos de género y corporalidad hoy (Braidotti “Subjects”, “Ethics”, *Posthuman*; Segarra; Wolfe). En el caso concreto de esta investigación, se considera la producción de Aguilera como un ejemplo señero del devenir-animal como mecanismo de adaptabilidad, huida, liberación y denuncia. Además, es especialmente interesante situar este mecanismo dentro de la escena pop contemporánea. En una escena marcada por la circulación digital ubicua, la inmediatez y la atención fragmentada, se intensifica un rasgo ya constitutivo de la canción pop: su condición intermedial y performativa. En lugar de entender la canción pop como un único texto autosuficiente o aislado, o como mero producto del actual ecosistema tecnológico neoliberal, se asume aquí su naturaleza como práctica pluritextual, donde letra, prosodia, producción, visualidad, estética, circulación y performance convergen. No obstante, por acotación metodológica, este trabajo circunscribe su análisis a la dimensión narrativa y su acompañamiento visual — portadas de los sencillos— pero invita a futuras aproximaciones que expandan el análisis hacia otras dimensiones extratextuales. En última instancia, se busca demostrar cómo, frente a la idea extendida del pop como producto *naïve* o carente de significado, este género es capaz de articular potentes discursos sobre género, violencia y poder (Ingham; Sánchez Cabrera).

Una lectura atenta de la propuesta conceptual de Aguilera demuestra cómo la artista despliega figuras (hum)animales que oscilan entre la celebración de la agencia femenina y la denuncia de las violencias patriarcales que exigen camuflaje, docilidad o nocturnidad: el camaleón se plantea como dualidad para leer el camuflaje como adaptabilidad y huida simultáneamente; el galgo, símbolo de vulnerabilidad explotada y de resiliencia, vuelve legible la tensión entre denuncia y aceptación; el licántropo reescribe la tradición históricamente masculinizada del hombre-lobo para plasmar una escena de deseo femenino atravesada por la ambivalencia de la nocturnidad —al entender la noche como espacio de liberación y como territorio de culpa simultáneamente. Así, el devenir-animal no equivale a *ser* animal, apropiarse de, o exotizar las características del animal, sino a un proceso de desplazamiento del sujeto donde el yo se negocia como relación al abrir un espacio de ensamblajes tanto corporales como afectivos, desactivando de este modo la noción de identidades esenciales y alineándose con lo que Braidotti (“Animals”) denomina sujetos nómades: un

³ Aunque el concepto de desidentificación posee una rica genealogía en la teoría de la ideología y es una categoría central en los estudios queer (cf. Muñoz), en este artículo su uso se inscribe estrictamente dentro de la ontología y teoría nómade de Braidotti, entendiendo así el concepto como el proceso ético de desvinculación del sujeto mayoritario y normativo.

tipo de sujeto que ha renunciado a todo tipo de idea, deseo o nostalgia de fijeza (22)⁴.

Poshumanismo, frontera (hum)animal y devenir-animal: genealogía teórica

Cary Wolfe insiste en distinguir el poshumanismo de los imaginarios transhumanistas centrados en la mejora y superación tecnocientífica del cuerpo, defendiendo que el problema hoy no es la insuficiencia de lo humano, sino la persistencia de un dogma humanista según el cual el excepcionalismo humano se sostiene en fantasías de des-encarnación (“disembodiment”) y autonomía (“autonomy”) (xv). La crítica poshumanista del excepcionalismo humano permite entender la condición humana como una suerte de categoría histórica y normativa más que como una evidencia natural. Wolfe subraya que el humanismo (y, a su vez, su noción de transhumanismo) se sostiene en un axioma antropológico ligado a la dicotomía humanidad/animalidad y plantea que *lo humano* se alcanza, por un lado, reprimiendo *lo animal*, y por otro lado, trascendiendo los vínculos de materialidad (“materiality”) y encarnación (“embodiment”): ““the human” is achieved by escaping or repressing not just its animal origins in nature, the biological, and the evolutionary, but more generally by transcending the bonds of materiality and embodiment altogether” (xv). De este desplazamiento desde lo trans —entendido como intensificación humanista— a lo pos —crítica a los presupuestos (trans)humanistas— es posible derivar una consecuencia metodológica: más que proyectar un discurso de evolución o de ¿mejora? del humano, interesa atender a la historicidad y a la porosidad de sus propios límites, especialmente allí donde la frontera humano-animal funciona como una suerte de dispositivo normativo.

Rosi Braidotti, por su parte, presta atención a la noción de subjetividad poshumana: el sujeto ha de entenderse como relacional, situado y materialmente encarnado, en lugar de como identidad esencial. En el canónico *The Posthuman*, Braidotti define el sujeto poshumano como “a relational subject constituted in and by multiplicity ... grounded and accountable” (49), destacando una “partial form of accountability, based on a strong sense of collectivity, relationality and hence community building” (49). De Braidotti se desprenden así dos coordenadas especialmente interesantes: en primer lugar, entender la identidad

⁴ Es necesario señalar que este análisis no presupone que la artista tenga un conocimiento estricto sobre filosofía posestructuralista, ni tampoco que aplique los conceptos de Deleuze y Guattari o Braidotti de forma deliberada. Sin embargo, es precisamente la aparente sencillez de la canción pop —siempre subestimada, siempre considerada poco seria— donde la aparición de estas reflexiones políticas y éticas, que dialogan con teorías culturales, cobra mayor relevancia. Es imprescindible desde la investigación, por tanto, no solamente trazar las intenciones originales de la artista, sino expandir la lectura de la obra y, con ello, la mirada de la propia artista.

no como esencia, sino como efecto procesual de flujos y encuentros, por lo que hablar de resultado sería incorrecto al tratarse de un proceso en constante apertura: “one is the effect of irrepressible flows of encounters, interactions, affectivity and desire, which one is not in charge of” (*Posthuman* 100); y, en segundo lugar, entender el posicionamiento del cuerpo como localización, como superficie de inscripción de normas y vínculos desde donde negociar la propia identidad, ya que su propuesta de subjetividad poshumana se refiere a aquella que es “materialist and vitalist, embodied and embedded, firmly located somewhere, according to the feminist ‘politics of location’” (*Posthuman* 51). Prestar atención a la idea de subjetividad es, pues, necesario para (re)articular “issues such as norms and values, forms of community bonding and social belonging as well as questions of political governance” (*Posthuman* 42).

Este replanteamiento del sujeto se articula, además, con la insistencia de Braidotti en formas de desplazamiento y desidentificación propias de una ética nómade, una ética que la autora formula en diálogo con la tradición deleuziana (*Posthuman* 345). El sujeto nómade y el horizonte poshumanista no son un mero capricho, sino que dependen conceptualmente de Deleuze y Guattari; particularmente, por un lado, de su crítica de la identidad como esencia y, por otro, de su concepción del sujeto como proceso(s) de devenir. De hecho, Braidotti lleva a cabo lecturas directas del devenir a partir de ellos, donde el devenir-animal aparece ligado a una crítica de modelos edípicos y antropocéntricos de la alteridad animal (cf. “Animals”). El desafío contemporáneo es para ella, pues, “ [to] deterritorialize, or nomadize, the human/animal interaction, so as to bypass the metaphysics of substance and its corollary, the dialectics of otherness, secularizing accordingly the concept of human nature and the life that animates it” (“Animals” 526). La asimetría a la que hace referencia (“the asymmetrical relation to animals”) ha estado, advierte, históricamente saturada de fantasías, emociones y deseos, y enmarcada por relaciones de poder que sesgan el acceso humano a los cuerpos animales (“Animals” 526). La desidentificación supone entonces para Braidotti “the loss of familiar habits of thought and representation” (“Animals” 527), abriendo por tanto un espacio para rearticular el yo más allá de hábitos y patrones identitarios conocidos y normativos. El devenir no se comporta, pues, como una operación metafórica, sino que se vuelve una dinámica de tránsito, un proceso que reconfigura las coordenadas del sujeto en el propio movimiento. En la misma línea, Paola Marrati-Guénoun define el devenir como un proceso que encuentra su realidad en el paso mismo. Dice: “[e]l devenir es un proceso, pero un proceso que no produce nada en sí mismo. El devenir es un tránsito, pero un tránsito

puro, que encuentra su realidad en sí mismo, en aquello que hace o permite pasar, sin importar el estado de partida o de llegada” (203)⁵.

En paralelo, Marta Segarra propone en *Humanimales. Abrir las fronteras de lo humano* una relectura de la relación humano-animal que muestra “hasta qué punto ambas categorías se hallan imbricadas en un único tejido de la vida” y desplaza, asimismo, “la concepción tradicional del sujeto, abriéndola a otras múltiples posibilidades que lo llevan más allá de sus límites” (7). Este desplazamiento se suma al diálogo teórico expuesto e insiste en la importancia de reubicar la subjetividad en un marco relacional, como ya había planteado Braidotti (*Posthuman*). En diálogo con Jacques Derrida, Segarra destaca que la subjetividad se basa en la respuesta al otro, respuesta que precede a la constitución misma del sujeto. Es decir, “la subjetividad se construye a partir de la relacionalidad, y esto se aplicaría tanto a los animales humanos como a otros animales no humanos” (23). Además, Segarra recupera un matiz clave para Vinciane Despret, esto es, que aunque tendamos a imaginar un único mundo, “hay múltiples mundos” y “las fronteras entre ellos son porosas” y tienen una permeabilidad variable según la proximidad entre cuerpos y especies (103). Pensar la frontera humano-animal como algo móvil y poroso, como una zona de “traducciones” entre universos que “se tocan y se interpenetran” y no como binarismo cerrado, nos permite pensar y analizar las formas concretas y diversas en que esa misma frontera se articula y disputa como una experiencia situada y relacional, y no como algo abstracto (Segarra 103).

Aunque anteriores a la consolidación de los estudios poshumanistas, Deleuze y Guattari proporcionan una teoría del devenir (el sujeto como proceso) que ha servido como piedra angular para formulaciones poshumanistas posteriores. Con el pretexto de que los esfuerzos poshumanistas y de los estudios (hum)animales muestran que la frontera humano-animal es una construcción porosa y móvil, el devenir-animal nos ofrece un lenguaje idóneo para articular cómo opera esa porosidad: la animalidad se vuelve legible como desidentificación que desestabiliza las coordenadas del yo esencialista e inmóvil, y permite pensar la subjetividad desde la liminalidad como tránsito, como movimiento, como relación. En *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, dicen los pensadores franceses del devenir que “no es una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación” (244). El devenir tampoco “produce otra cosa que sí mismo[,] . . . [l]o que es real es el propio devenir, el bloque de devenir, y no los términos supuestamente fijos en los que se transformaría el que deviene” (244). Concluyen que devenir

⁵ Traducción propia. La cita original es en francés: “Le devenir est un processus, mais un processus qui ne produit rien d’autre que lui-même. Le devenir est un passage, mais un pur passage, qui trouve sa réalité en lui-même, en ce qui fait ou laisse passer, sans égard pour l’état de départ ou celui d’arrivée” (Marrati-Guénoun 203).

no es ciertamente imitar, ni identificarse; tampoco es regresar-progresar; tampoco es corresponder, instaurar relaciones correspondientes; tampoco es producir una filiación, producir por filiación. Devenir es un verbo que tiene toda su consistencia: no se puede reducir, y no nos conduce a “parecer”, ni “ser”, ni “equivaler”, ni “producir”. (245)

El devenir puede leerse, por tanto, como potencia de liberación, como posibilidad de salida de identidades rígidas y normativas, pero siempre teniendo en cuenta que liberación no puede ser sinónimo de fantasía de apropiación⁶. Lo que se produce en el devenir no es una identidad otra estabilizada, sino un movimiento que desajusta los ejes identitarios y reorganiza la relación humano-animal. Por tanto, la lógica del devenir se articula como línea de fuga: “[n]o hay imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a un significante alguno” (Deleuze y Guattari 16). Y, aunque la noción de desidentificación no sea un término propio de Deleuze y Guattari, nos es aquí operativo, como también le es en su obra a Braidotti (“Ethics”, *Posthuman*), para referirnos al desplazamiento del sujeto como práctica de negociación y disputa con instituciones identitarias dominantes.

Con esta aproximación, Belén Aguilera se distancia de las representaciones más hegemónicas de la animalidad en la música popular contemporánea, donde se ha recurrido a la animalidad por tres motivos: hipersexualización, monstruosidad —normativa— y dominación depredadora. A grandes rasgos, la música popular contemporánea ha utilizado un imaginario animal a través de tres tipologías operativas que Aguilera subvierte en su propuesta conceptual. En primer lugar, la erotización, donde el animal —más bien, la animal— representa una feminidad salvaje sujeta a una domesticación masculina. Esto es evidente en temas como “Tu gatita” de JMP y H.O.M., donde, aun tratándose de una voz lírica en femenino, se reproducen patrones de cosificación pasiva y erotización espectacularizada. En segundo lugar, la monstruosidad, que activa el umbral animal como una suerte de liberación (que suele ocurrir en la nocturnidad). Un ejemplo señero de esto es el reconocido tema “Loba” de Shakira, donde la

⁶ El concepto de devenir-animal ha sido ya problematizado para evitar lecturas antropocéntricas o simplificadoras. Como recuerda Sara Torres en *El pensamiento erótico*: “[n]o podemos olvidar que la misma idea de lo animal es antropocéntrica y estratégica, convirtiéndose a menudo en un recurso con el que lo humano se piensa a sí mismo” (23). Timothy Laurie, por su parte, plantea la posibilidad del devenir-animal como trampa: “[b]ecoming-animal is a trap for humans. The reader must refuse what is given to him or her or else it doesn’t work. Deleuze and Guattari’s playful use of imperatives (‘Do not imitate a dog’) signals this fraught interpellative situation. How could ‘becoming-animal’ be anything but an idea destined for other humans? As soon as one recognizes oneself as a subject in their discourse, one may find oneself wanting to ‘play’ the animal” (160). En el presente artículo se evita esa “trampa” al entender devenir-animal como desidentificación y práctica relacional que reorganiza el yo en el cruce entre corporalidad y afecto.

licantropía funciona como metáfora de un deseo reprimido que sigue narrándose según la mirada masculina: “Llevo conmigo un radar especial para localizar solteros ... Pasarla muy bien y portarme muy mal en los brazos de algún caballero” (01:46-02:04). Este deseo escapa el control del yo, y abre el camino de desidentificación que Aguilera recorrerá y problematizará en su propio “LICÁNTROPO”. Y, en tercer lugar, el depredador masculino, donde el animal-cazador —en masculino— consolida su posición dominante y equipara la conquista sexoafectiva a un ritual de caza, como se explicita en la famosa “Animals” de Maroon 5: “Baby, I’m preying on you tonight / Hunt you down, eat you alive” (0:00-0:08).

El corpus pop de Aguilera, donde el camuflaje (“camufló”; “CAMALEÓN”), la huida (“GALGO”) y la mutación (“LICÁNTROPO”) pueden entenderse como mecanismos de regulación afectiva y estrategias de supervivencia en sistemas opresores, no plantea únicamente la frontera como motivo narrativo, sino como modo de relación, ya que la animalidad no se presenta desde una identidad fija o estable, sino desde operaciones situadas que regulan la vulnerabilidad y exposición ante un otro. De este modo, camuflarse, huir, mutar o atravesar distintos umbrales de lo (hum)animal se vuelven modulaciones tanto afectivas como corporales.

“El verbo ser de mil maneras”⁷: Belén Aguilera y su (Hum)animalidad Pop⁸

En lo que respecta a los estudios sobre música popular, un problema recurrente consiste en delimitar qué partes constitutivas de la canción y su contexto (letra, producción, prosodia, recepción...) son objeto de análisis. Frente a lo que se entendería como aproximaciones más tradicionales —aquellas que restringen la atención a lo estrictamente musical o se centran en la letra como una suerte de texto literario aislado—, una línea de teoría y crítica de la canción ha comenzado recientemente a insistir en la naturaleza de la canción como pluritexto (Badía

⁷ Esta cita pertenece a la canción “Mutantes”, del álbum *Anela* (2025) de Aguilera, donde se explica de forma metapoética la lógica que atraviesa el repertorio que se presenta en esta sección: la identidad se formula como variación estratégica y no como esencia. En la canción se condensa la posibilidad del devenir —“el verbo ser de mil maneras” (01:06-01:10)— y se presenta la propia mutación como supervivencia —“siempre mutando por seguridad” (01:39-01:42)—, lo que cronológicamente sirve, al menos hasta el momento de redacción de este artículo, como conclusión temática a la animalidad en la obra de Aguilera. Este gesto final hacia el devenir se materializa también en la portada del álbum, donde aparece una figura centáuride tallada en lo que parece ser porcelana, exponiendo así la hibridación humano-animal coherente con su genealogía.

⁸ Dadas las restricciones de extensión en el formato artículo, resulta inviable reproducir íntegramente las canciones analizadas. El lector que desee consultar las letras completas puede acceder a ellas a través de medios digitales (como *Genius*) o plataformas (como *Spotify* o *Apple Music*), si bien se recomienda la adquisición de las ediciones físicas de los discos de la artista para la consulta directa de los libretos tal y como fueron concebidos.

Fumaz y Marías; Dines et al.; Ingham; Sánchez Cabrera y Pagán Marín). Y, si bien es cierto que la propuesta artística de Aguilera en su totalidad invita a un análisis pluritextual expansivo debido a, por ejemplo, el recurrente uso de alteraciones vocales, los efectos de producción que simulan desdoblamientos identitarios, las modulaciones de tempo para regular la intensidad afectiva de su narrativa o la subversión de las expectativas sobre el cuerpo femenino llevada a cabo en sus videoclips y performances (Sánchez Cabrera 130), la extensión del presente trabajo exige una acotación metodológica. Por ello, este artículo se centrará en el análisis textual de la letra, al considerar el texto el medio donde se estructuran de manera más saliente las operaciones de devenir articuladas por la artista. Se incorporará igualmente una lectura complementaria del componente visual, esto es, las portadas de los sencillos —cuando las haya—, al funcionar como acompañamientos que expanden la narrativa de la letra y que son, por tanto, visualmente necesarios para el potencial lector de esta investigación. De este modo, lejos de limitar el potencial de la obra de Aguilera desde una perspectiva académica⁹, este trabajo pretende alentar futuras investigaciones que expandan el estudio hacia diferentes dimensiones extratextuales (sonoridad, corporalidad, performance).

En el repertorio de Belén Aguilera aparece con frecuencia una imaginación de la animalidad que no se corresponde con lo que inicialmente parece una identidad esencial (ser, volverse animal) ni con una simple metáfora o apropiación. En cambio, Aguilera presenta un umbral en el que el yo humano, el yo mujer específicamente, se vuelve poroso, se descentra y se reconfigura activando distintos procedimientos de adaptabilidad, huida, metamorfosis o deseo. Estos procedimientos resultan, por tanto, productivos en diálogo con el devenir-animal de Deleuze y Guattari (devenir como proceso), con el poshumanismo de Braidotti (subjetividad relacional, corporizada, situada) y con la reflexión de Segarra sobre la frontera humano-animal como umbral móvil. Referenciando a Deleuze y Guattari, podríamos decir que Aguilera no presenta “caracteres” animales que clasifican al sujeto, sino “modos de expansión, de propagación, de ocupación, de contagio, de poblamiento” que hace operativos como tácticas de desidentificación y supervivencia (245). Aguilera toma imaginarios muy disponibles y al alcance de la mayoría cultural oyente —camaleón, galgo, licántropo— y los reorienta hacia distintas estrategias de exposición, supervivencia y negociación afectiva. La artista no se limita a equiparar su propia feminidad con una naturaleza salvaje, sino que explora un

⁹ Si bien es cierto que la obra de Aguilera ha sido extensamente comentada en medios periodísticos como *El País* (cf. Fernández Abad; Jiménez), *LOS40* (cf. Moreno), *Rolling Stone* (cf. Parada Borda) o *Rockdelux* (cf. Tejada), se ha observado que la aproximación académica a su obra ha sido escasa hasta el momento de redacción de este artículo, habiéndose encontrado únicamente dos Trabajos de Fin de Grado (cf. Mazarrota López; Bermejo Cubino) y un capítulo de libro —publicado por el autor de este trabajo— (cf. Sánchez Cabrera).

repertorio de técnicas —camuflarse, correr, mutar— que permiten modular el cuerpo en función del riesgo, la culpa, el deseo o la mirada externa.

“GALGO”, en vez de introducir la animalidad como un adorno, lo hace como respuesta a una economía de rendimiento y violencia normalizada. Aguilera canta en lo que es casi un llanto de ayuda “Todos se benefician de que gana algo” y “Corriendo tan deprisa ya siempre que salgo / aguanto la paliza pa’ mostrar que valgo” (0:40-0:49), enunciando una lógica de explotación directa y exponiendo el cuerpo como resultado de dinámicas de disciplina impuesta. De este modo, la afirmación “Si fuera un animal, sé que sería un galgo” (0:49-0:52) funciona como una forma de nombrar una subjetividad sometida a la presión social, al desgaste, a una docilidad impuesta por una mirada externa, más que como una identificación esencial. En sintonía con Deleuze y Guattari, lo importante no reside en la semejanza (“si fuera... sería...”), sino en el propio proceso de transformación al desidentificarse, algo que se evidencia con la portada del sencillo, una figura (hum)animal entre galgo y mujer:

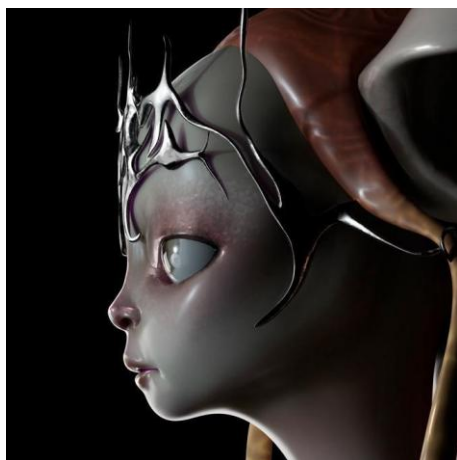


Figura 1: portada de “GALGO”¹⁰

La portada materializa visualmente la complejidad conceptual del devenir. Renunciar a una representación literal de un galgo en pos de un ser de naturaleza híbrida no es algo arbitrario, sino que la imagen —conscientemente renderizada en 3D y elegida como portada del sencillo— transmite un mensaje claro al evitar la mimesis biológica; es decir, en palabras de Deleuze y Guattari, “[l]o que es real es el propio devenir, el bloque del devenir, y no los términos supuestamente fijos en los que se trasformaría el que deviene” (244). A través de una conjunción de elementos visuales claramente heterogéneos —la piel pálida casi alienígena, la

¹⁰ El diseño de la portada es de laelenas.

nariz y boca aparentemente humanas, los ojos grandes y sin pestañas, la estructura metálica sobre la frente, lo que parecen ser unas orejas grandes y puntiagudas— la imagen ilustra un agenciamiento que “es el orden de la alianza” y no de la “filiación” (245): no se busca parecer, ser, equivaler(se) ni producir (245), sino encontrarse de manera transversal, en la potencia misma del tránsito. De hecho, al igual que la imagen evita representar un galgo real —y/o una humana real— el propio texto lírico esquivo la afirmación estática de ser al usar el condicional. La voz lírica afirma que si fuera un animal, sería un galgo, planteando así un umbral hipotético, pero huyendo de la categorización esencialista y estática del ser.

En este tránsito, el yo se autonarra a su vez en un movimiento continuo, como en un transcurso que no concluye, en una oscilación entre la agencia de correr y huir, y la vulnerabilidad impuesta e inevitable. La canción no resuelve esta tensión en una suerte de narrativa de superación o resiliencia, sino que la mantiene abierta como exposición al reconocerse el yo capturado por las expectativas externas: “me quita el sueño decepcionarles” (2:00-2:04). Esta sensación de captura nos permite llevar a cabo una lectura braidottiana de la subjetividad como efecto de flujos que no dependen del propio yo. Braidotti afirma que uno es “the effect of irrepressible flows of encounters, interactions, affectivity and desire, which one is not in charge of” (*Posthuman* 100). La carrera es un efecto directo de la relacionalidad del yo; es una respuesta afectiva ante la presencia violenta de un “otro” dominante. La huida es la única forma de negociación posible en un entorno de opresión. De hecho, esta idea se intensifica de manera evidente en el *visualizer* oficial de la canción. La imagen de la figura (hum)animal —misma figura que en la portada del sencillo— se presenta cayendo, transformando la velocidad de la carrera en colapso al aparecer el cuerpo literalmente en caída desde el cielo¹¹.

Antes de abordar el análisis textual de “LICÁNTROPO”, resulta de suma importancia detenerse en la elección del género gramatical elegido por Aguilera—notemos que se habla de licántropo, y no licántropa. El uso sostenido del masculino no debe distanciarnos de una lectura de género; de hecho, ha de ser al contrario. Si entendemos, como Braidotti, que el poshumanismo y el devenir exigen una desidentificación de las categorías normativas, la enunciación de una voz corporalmente femenina —y por parte de una artista que se identifica como mujer y se refiere a sí misma en femenino— a través de un sustantivo en masculino (“licántropo”) desestabiliza la supuesta coherencia —a la que Judith Butler también se opone— entre sexo, género y deseo (cf. Butler). En terminología de Butler, su elección hace evidente que el cuerpo con género es,

¹¹ Disponible en este enlace: <http://bit.ly/4yuYJ8G>. El diseño de la figura es, al igual que la portada, de laelenas. La animación fue hecha por paraferno.

en realidad, “performativo”¹², y que la ilusión de una “esencia interior” es una invención, “un efecto y una función de un discurso decididamente público y social” (266). Aguilera no intenta mimetizarse con —ni equipararse con, ni apropiarse de— el sujeto masculino de forma esencialista, sino que lo que hace es ejercer una “parodia de la noción misma de un original” (Butler 269), al usurpar la agencia histórica del licántropo en términos masculinos, esto es, su inherente agresividad, la ocupación del espacio público en la noche, el papel de sujeto depredador. Al enunciarse en masculino, el sujeto no solo habita un cuerpo híbrido entre lo humano y lo animal, sino que rompe el “control fronterizo del género” (Butler 266), reclamando para sí misma —y su yo en devenir— una autonomía que la cultura hegemónica reserva para la identidad esencial masculina.

“LICÁNTROPO” articula el devenir —al igual que “GALGO”— no como un proceso de mutación biológica esencial, sino como una desterritorialización espacial y afectiva caracterizada por la ambivalencia. La transmutación se lleva a cabo en un tiempo y escenario concretos, esto es, la noche como espacio de posibilidades. Aguilera canta: “Soy como un lobo, me transformo en un licántropo” (0:00-0:15) y no avisa con ello un abandono absoluto de lo humano —ni una identificación absoluta con lo animal—, sino que encarna un encuentro precisamente liminal. Como insiste Segarra, y como se ha defendido en esta propuesta, el devenir-animal de Deleuze y Guattari “no consiste en abandonar la humanidad para convertirse en un animal no humano, sino en dejarse atravesar por perspectivas no humanas, reconocer que somos seres mezclados o humanimales, que se producen simbiosis, afectos, alianzas y contagios” (99). La figura del licántropo es, por antonomasia, la materialización precisa de esta *mezcla*. Sin embargo, esta hibridación crea tensión y ambivalencia: la noche se presenta como un espacio de agencia para desear, para salirse de la norma, para mutar; pero también lo hace como un territorio de culpa y miedo a la inminente disolución del yo: “No sé muy bien lo que me pasa / Las noches que salgo de casa ... El reflejo soy yo, pero me da miedo mirarme” (0:23-0:45). La identidad familiar se vuelve así irreconocible en el propio devenir.

La noche, entendida como espacio de “loss of familiar habits of thought and representation”, como diría Braidotti, nos permite entender el propio devenir en la nocturnidad como mecanismo que desajusta hábitos de identidad y vuelve perceptible el yo como una suerte de frontera viva (“Animals” 527). Como refuerzo de esta ambivalencia que se da en la noche, la letra insiste en el costo corporal que tiene este tránsito, lo que introduce una lectura afectiva donde el

¹² Esta performatividad de género es también evidente en la enunciación y prosodia en las estrofas previas al primer estribillo de la canción, donde la producción vocal es usada de tal manera que la voz oscila entre tonos graves y agudos que evidencian un proceso de alteración, y no una estabilidad (0:23-0:53).

yo-umbral es atravesado por la coexistencia de liberación y violencia de manera simultánea: “Solo pido un mañana sin tener que fracturarme ... Tengo la piel magullada / casi no recuerdo nada” (0:48-1:05). Los signos de fracturación y de magulladura son las marcas físicas de esta contaminación humanimal. Como indica Segarra, la vulnerabilidad del sujeto, que se relaciona “tradicionalmente con la feminidad opuesta a la virilidad activa ... se refiere a la comprensión de que [el sujeto está expuesto] no solo a la muerte, sino también a la herida, en sentido tanto físico como metafórico, a la contaminación por el otro” (106). El cuerpo fracturado es el resultado de la pulsión del devenir.

Por último, la diáda de canciones publicadas bajo el mismo sencillo, “CAMALEÓN” / “camufló”, constituye un caso realmente productivo porque fue publicada como doble pieza y comparte una iconografía que evidencia el proceso de devenir-camaleón. La portada (véase Fig. 2) presenta un cuerpo en pleno proceso de hibridación. Al ocultar parcialmente las facciones la cara humana, la imagen no revela una identidad animal completa —ni una identidad humana completa—, sino que expone el tránsito, la desterritorialización del cuerpo humano hacia un cuerpo otro.

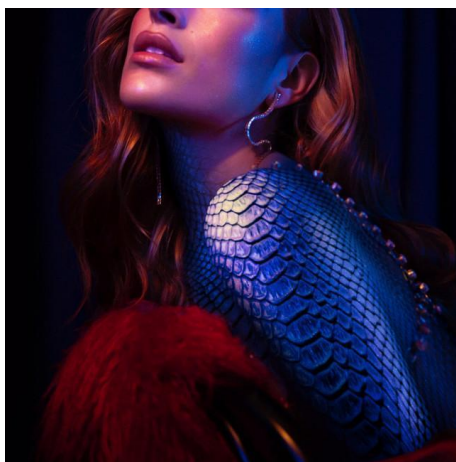


Figura 2 portada de CAMALEÓN/camufló (2021)

Entre las dos canciones del sencillo se produce una escisión formal y semántica. Por un lado, “CAMALEÓN” se presenta en mayúsculas y en clave *uptempo*, mientras que “camufló”, en minúsculas y como balada. En “CAMALEÓN”, el estribillo condensa la lógica de modulación identitaria: “Soy un camaleón / cambio como las luces de neón” (0:30-0:36). Pero es necesario no realizar una lectura esencialista del uso del verbo ser —“soy”. No nos encontramos ante una filiación, porque recordemos que “[e]l devenir no produce nada por filiación” (Deleuze y Guattari 245), sino que, en términos de Deleuze y Guattari, ese “soy”

ha de leerse como un “bloque de devenir”: el yo lírico habita la intensidad de variación del camaleón para sobrevivir (245). De hecho, el verso siguiente esclarece esta potencia de tránsito, de transformación: “cambio como las luces de neón”; el yo se encuentra en el propio cambio.

El yo se narra en este caso en términos de adaptabilidad y protección: “Al final me convertí en un reptil / La piel gruesa para parar tu misil” (0:54-1:01). Nuevamente aparece la animalidad como proceso relacional, como respuesta a otro externo, pero esta vez el yo manifiesta una táctica de defensa, una adaptabilidad aceptada e incluso celebrada.

Por otro lado, “camufló” reorienta esa misma lógica hacia el alto coste afectivo del camuflaje: “¿Cuándo dejaré de quedar yo por debajo pa’ evitar la situación / de ser un camaleón?” (0:21-0:30). El proceso sigue presentándose como explícitamente relacional porque se ajusta, de nuevo, a otro y sus expectativas y demandas, pero esta vez el camuflaje no se celebra, sino que se lamenta: “Me da miedo lo fácil que camufló la ira / Para otros sería misión suicida, pero para mí no / Lo he hecho tantas veces que ahora ya no veo otra salida / De vez en cuando, si estoy perdida, me dan ataques de pánico / Y es mecánico” y “¿Cuánto más va a durar este tambaleo? / Cuanto más peleo, más desgasto el suelo / ¿Cuántas metáforas recorro a modo de socorro para decirte que a veces me odio?” (0:32-1:45). Lo interesante de estas dos canciones leídas en paralelo es precisamente su oscilación entre, por un lado, la adaptabilidad como agencia y como mecanismo de autopreservación y, por otro, un auto-borrado preventivo e incluso autosabotaje. El camuflaje, que en ningún caso se presenta como una característica inherente, sino como práctica performativa y afectiva, deviene ductilidad, pero también desaparición.

Conclusiones

El análisis de la propuesta conceptual de Belén Aguilera demuestra que la (hum)animalidad no es para ella un simple recurso simbólico o metáfora, sino que se vuelve un procedimiento claro de subjetivación del yo. A través del camuflaje, la carrera y la mutación, la identidad se transforma en un proceso constante, en la propia posibilidad de salida de identidades rígidas. En diálogo con los marcos poshumanistas contemporáneos, las teorías asociadas a los estudios de frontera humano-animal, y el devenir-animal de Deleuze y Guattari, Aguilera desplaza el foco de las representaciones comunes de lo animal en la música popular —entendidas como filiación— para presentar lo (hum)animal como una rearticulación del género, el deseo, la violencia o la vulnerabilidad. Canciones como “GALGO”, “LICÁNTROPO”, “CAMALEÓN” o “camufló” demuestran la operatividad del devenir-animal como proceso de desidentificación. Aguilera demuestra cómo el pop, un género a menudo

menospreciado en los discursos académicos más tradicionales, alberga el potencial crítico para (re)pensar la subjetividad. Que sirva este artículo, pues, como una invitación a futuras exploraciones interdisciplinares, como un recordatorio de apertura y movimiento, y no de clausura.

Referencias bibliográficas

- Aguilera, Belén. “CAMALEÓN”. Must Producciones, 2021.
- Aguilera, Belén. “camuflo”. Must Producciones, 2021.
- Aguilera, Belén. “GALGO”. Altafonte, 2023.
- Aguilera, Belén. “LICÁNTROPO”. Altafonte, 2023.
- Aguilera, Belén. “Mutantes”. *Anela*, Sony Music Entertainment S.L., 2025.
- Badía Fumaz, Rocío y Clara Marías. “El laberinto intermedial. Posibilidades de análisis de las relaciones entre literatura y música”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 33, 2024, pp. 159-75, <https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.38820>
- Bermejo, Elena. *Análisis del concierto Anela de Belén Aguilera como dispositivo narrativo y ópera pop contemporánea*. 2026. Trabajo de Fin de Grado. Universidad Complutense de Madrid, <https://docta.ucm.es/entities/publication/4d255d0e-379d-4db7-8abf-baa069947f78>
- Braidotti, Rosi. “Animals, Anomalies, and Inorganic Others: De-oedipalizing the Animal Other”. *PMLA*, vol. 124, n.º 2, 2009, pp. 526-32.
- Braidotti, Rosi. “Nomadic Ethics”. *The Cambridge Companion to Deleuze*, editado por Daniel W. Smith y Henry Somers-Hall, Cambridge UP, 2012, pp. 170-97.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Columbia UP, 1994.
- Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Polity Press, 2013.
- Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Traducido por María Antonia Muñoz, Paidós, 2023.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vázquez Pérez, Pre-Textos, 2020.
- Dines, Mike, et al., editores. *The Intellect Handbook of Popular Music Methodologies*. Intellect Books, 2025.

- Fernández Abad, Ana. “Belén Aguilera: “Parece que las mujeres no tengamos disfrute sexual. Yo hablo sin tapujos para provocar””. *El País*, 18 jun. 2022, elpais.com/smoda/famosos/belen-aguilera-superpop-antagonista-gira-alicia-keys.html
- García Díaz, María. *En tu piscina de esmeraldas calculé y lloré*. Ultramarinos Editorial, 2025.
- Ingham, Michael. *The Intertextuality and Intermediality of the Anglophone Popular Song*. Cambridge Scholars Publishing, 2022.
- Jiménez Andrea. “Belén Aguilera, de versionar canciones al piano a triunfar en TikTok: ‘Si te centras en los números, pierdes el motivo por el que haces música’”. *El País*, 4 mar. 2023, elpais.com/gente/2023-03-04/belen-aguilera-de-versionar-canciones-al-piano-a-triunfar-en-tiktok-si-te-centras-en-los-numeros-pierdes-el-motivo-por-el-que-haces-musica.html
- Laurie, Timothy. “Becoming-Animal Is a Trap for Humans: Deleuze and Guattari in Madagascar”. *Deleuze and the Non/Human*, editado por Jon Roffe y Hannah Stark, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 142-62.
- Maroon 5. “Animals.” *V*, Interscope Records, 2014.
- Marrati-Guénoun, Paola. “L’animal qui sait fuir. G. Deleuze: politique du devenir, ontologie de l’immanence”. *L’animal autobiographique: Autour de Jacques Derrida*, editado por Marie-Louise Mallet, Éditions Galilée, 1999, pp. 197-214.
- Mazorra López, Carla. *Tres referentes de la música para la creación de una canción: Belén Aguilera, Amaia y Rusonsky, y sus géneros musicales*. 2024. Trabajo de Fin de Grado. Universidad Rey Juan Carlos, <https://burjcdigital.urjc.es/items/1ef15bb0-765f-4cd7-8b47-91bd0f7c0af7>
- Moreno, Adriano. “Carta abierta a Belén Aguilera: en el nombre del pop y el espíritu de un galgo”. *Los40*, 29 jun. 2023, los40.com/2023/06/29/carta-abierta-a-belen-aguilera-en-el-nombre-del-pop-y-el-espíritu-de-un-galgo/
- Muñoz, José Esteban. *Disidentification: Queers of Color and the Performance of Politics*. U. of Minnesota P, 1999.
- Parada Borda, Melisa. “Belén Aguilera nos sumerge en su mundo surreal en Anela”. *Rolling Stone*, 12 sep. 2025. es.rollingstone.com/belen-aguilera-nos-sumerge-en-su-mundo-surreal-en-anela/

- Sánchez Cabrera, Alejandro. “Lolitas intermediales: resignificar el mito en la canción pop de Lana del Rey y Belén Aguilera”. *Narrar la herida: deudas con la memoria en la narrativa contemporánea de mujeres*, editado por Paula Barba Guerrero, Universitat Politècnica de València, 2025, pp. 117-32.
- Sánchez Cabrera, Alejandro y Helena Pagán Marín. “Semiótica trapera o las lógicas del trap literario: Bad Gyal en la escena musical de su tiempo”. *Praxis y representación femenina en el oficio literario*, editado por Fernando Candón Ríos, 2024, pp. 383-98.
- Segarra, Marta. *Humanimales: Abrir las fronteras de lo humano*. Versión EPUB, Galaxia Gutenberg, 2022.
- Tejeda, Álvaro. “Belén Aguilera: METANOIA.” *Rockdelux*, 12 jul. 2023, www.rockdelux.com/es/discos/belen-aguilera---metanoia
- Torres, Sara. *El pensamiento erótico*. Reservoir Books, 2026.
- Wolfe, Cary. *What is Posthumanism?* University of Minnesota Press, 2010.