



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Facultad de Filosofía y Letras

**Grado en Historia y Ciencias de la
Música**

**Del Diálogo Socrático a los Versos
de Robe: Un Análisis Poético-
Musical de *Mayéutica* (2021)**

JANIRE LERÍN CÁMARA

Tutor/a/es:

Carlos Gutiérrez Cajaraville

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal

JUNIO 2025

Resumen

El Trabajo de Fin de Grado analiza *Mayéutica* (2021), álbum conceptual de Robe Iniesta, desde una perspectiva narratológica y musical. El estudio parte de una experiencia personal con la música de Extremoduro para justificar el interés por la obra en solitario de su líder, Robe. Se plantea que *Mayéutica* no es una simple colección de canciones, sino una sinfonía unitaria con estructura dramática y narrativa coherente, articulada según las fases de la mayéutica socrática: vaciamiento, diálogo/refutación y alumbramiento. Utilizando la teoría narrativa de David Herman, el trabajo descompone cada movimiento del disco en términos de contextualización, secuencia de eventos, construcción/disrupción de mundos y experiencia vivida. Esta metodología permite mostrar cómo el texto lírico y los recursos musicales interactúan para construir un relato de autoconocimiento. Se destaca la ironía inicial como demolición de certezas, seguida de una fase de rabia y entrega carnal, para culminar con la aceptación de la fragilidad como fuente de verdad. La investigación se apoya en estudios sobre el álbum conceptual y la música popular urbana, subrayando la escasez de trabajos académicos sobre Robe. También se revisa la evolución musical del autor y su enfoque literario y filosófico. El análisis técnico-musical de cada canción desvela una cuidada elaboración narrativa y sonora que refuerza el contenido lírico, convirtiendo *Mayéutica* en un relato sonoro de maduración personal y emocional.

Palabras Clave: Álbum Conceptual, Narratología, Poética Musical, Robe Iniesta.

Abstract

The Bachelor's Thesis analyzes *Mayéutica* (2021), a concept album by Robe Iniesta, from a narratological and musical perspective. The study begins with a personal experience with the music of Extremoduro to justify the interest in the solo work of its frontman, Robe. It argues that *Mayéutica* is not merely a collection of songs, but a unified symphony with a coherent dramatic and narrative structure, articulated according to the phases of Socratic maieutics: emptying, dialogue/refutation, and the birth of the new. Using David Herman's narrative theory, the thesis breaks down each movement of the album in terms of contextualization, event sequencing, world construction/disruption, and lived experience. This methodology demonstrates how the lyrical text and musical resources interact to build a narrative of self-discovery. The initial irony is highlighted as a demolition of certainties, followed by a phase of rage and carnal surrender, culminating in the acceptance of fragility as a source of truth. The research draws on studies of the concept album and urban popular music, emphasizing the scarcity of academic work on Robe. It also reviews the artist's musical evolution and his literary and philosophical approach. The technical-musical analysis of each song reveals a carefully crafted narrative and sound design that enhances the lyrical content, making *Mayéutica* a sonic tale of personal and emotional maturation.

Keywords: Concept Album, Narratology, Music Poetics, Robe Iniesta.

A ti, papi,

Porque gracias a ti admire a Extremoduro y a Robe.

Porque te encuentro en todas sus canciones.

*Y, sobre todo, porque, aunque no hayas podido escuchar Mayéutica, sé que lo disfrutas
y que aplaudes este trabajo desde donde estés.*

Índice

Índice de Ilustraciones

Introducción	1
Presentación, Justificación y Objetivos	1
Estado de la Cuestión	2
Marco Teórico	8
Metodología	9
Capítulo 1. Análisis Poético-Musical de <i>Mayéutica</i> (2021).....	11
1.1. Breve Introducción a <i>Mayeútica</i>	11
1.2. Ironía, o Demoler para Construir	16
1.3. Diálogo, o Refutación como Condición de lo Nuevo	23
1.4. Alumbramiento, o la Luz que Nace de la Oscuridad	29
Conclusiones.....	33
Bibliografía.....	35
Discografía.....	39

Índice de Ilustraciones

Ilustración 1. Portada de <i>Mayéutica</i> (2021)	12
Ilustración 2. Libreto de <i>Mayéutica</i> , hombre de Vitrubio	12
Ilustración 3. Captura del video de “Segundo Movimiento: Mierda de Filosofía”	13
Ilustración 4. Lámina que representa a Nietzsche como “Superman”	14
Ilustración 5. Libreto de <i>Mayéutica</i> , Robe avista la ballena	15
Ilustración 6. Contraportada de <i>Mayéutica</i>	15

Introducción

Presentación, Justificación y Objetivos

A modo de introducción a este Trabajo de Fin de Grado, me gustaría comenzar con una anécdota personal que, espero, resultará elocuente. Cuando sólo tenía siete años, con la inocencia de una niña que crecía rodeada por los sonidos y los textos de Extremoduro, le pregunté a mi padre: “papá, ¿qué significa hoy te la meto hasta las orejas?” Pueden imaginar la sorpresa ante semejante pregunta. Esta escena, cándida y cómica, me sirve para ilustrar hasta qué punto la música del grupo fundado en Plasencia ha formado, y sigue formando, parte esencial de la banda sonora de mi vida. Desde muy pronto, consideré a Extremoduro un grupo especial, una especie de lugar seguro al que regresar siempre.

Para mí, ese territorio estable había sido única y exclusivamente creado por Extremoduro, hasta que, por casualidad, escuché “Interludio”, de Roberto Iniesta, la voz y el alma del grupo. Incluso hoy en día sigo sin comprender cómo pude tardar tanto en sumergirme en los trabajos en solitario de Robe. Lo que sí entiendo perfectamente es que se haya convertido, desde entonces, en uno de mis mayores imperios romanos.

Desde los inicios de su trayectoria, primero con Extremoduro y, más adelante, en su éxito como solista, Robe se ha afianzado como una de las voces más poderosas, poéticas e ingobernables de la música popular española contemporánea. Su trabajo se distingue por una marcada ambición literaria: cada nuevo disco ha constituido, en mayor o menor medida, una indagación existencial y filosófica guiada por una crudeza no exenta de lirismo. Como él mismo ha afirmado, “soy poeta antes que roquero. Poeta, siempre poeta.”¹

En este contexto, *Mayéutica* (2021), su tercer álbum de estudio, representa un testimonio complejo y particularmente desafiante: un disco conceptual que se articula, en palabras del propio Robe, como una única sinfonía, dividida en cuatro movimientos (además del Interludio inicial y la Coda) que conforman una estructura narrativa – quizá,

¹ Robe Iniesta, Rueda de prensa de presentación de *Canciones Prohibidas*, Madrid, 28 de septiembre de 1998.

incluso, dramática – completa. Como muchos oyentes y críticos han observado, *Mayéutica* representa la culminación del camino que comenzó con *La ley innata*, álbum publicado por Extremoduro en el año 2008². Sin embargo, el presente álbum no se limita a repetir las fórmulas de un disco que fue verdaderamente exitoso (disco de oro en tan sólo tres semanas), sino que lleva la introspección a nuevas cotas de coherencia narrativa, temática y formal en la carrera de Robe.

Es precisamente el particular universo poético que se despliega en *Mayéutica* lo que deseo abordar en este Trabajo de Fin de Grado, sin olvidar, por supuesto, la parte musical. En este sentido, más allá de una lectura excesivamente superficial que concebiría *Mayéutica* como una mera recopilación de meditaciones poéticas sobre la soledad o el amor, en este trabajo propongo una hipótesis diferente: el álbum conforma un arco narrativo completo que pueda analizarse como un discurso musical en el que el sujeto protagonista atraviesa tres fases, todas ellas presentes de algún modo en la mayéutica socrática: vaciamiento, diálogo y refutación y, finalmente, el alumbramiento de la novedad. Para ello, tomaré como fundamento la teoría narrativa elaborada por David Herman, uno de los actuales investigadores de referencia en estudios narratológicos aplicados o diversos soportes. De este modo, podré abordar con profundidad la estructura temática y narrativa del disco, para comprender la relación entre sus textos y el concepto general del álbum. Por otro lado, también me permitirá examinar la relación entre texto y música para comprender, de manera rigurosa, como la música refuerza o subvierte el significado de las letras.

Estado de la Cuestión

Al centrar mi Trabajo de Fin de Grado en un análisis poético-musical de un álbum conceptual en concreto, resulta complejo encontrar estudios previos que traten específicamente mi objeto de estudio (tanto sobre Robe Iniesta en general, como de *Mayéutica* en particular). Y no es, precisamente, porque el álbum conceptual haya constituido una cuestión menor dentro de los estudios de música popular urbana,

² Basta con leer la crítica publicada por Carlos Marcos para tener un ejemplo elocuente de esta opinión generalizada. Carlos Marcos, “*Mayéutica*: la apabullante sinfonía de Robe Iniesta que desafía todas las tendencias de la música actual,” El País (Madrid), 30 de abril de 2021. <https://elpais.com/cultura/2021-04-30/mayeutica-la-apabullante-sinfonia-de-robe-iniesta-que-desafia-todas-las-tendencias-de-la-musica-actual.html>

especialmente dentro de las investigaciones sobre rock progresivo. Desde el seminal artículo de Kaminsky sobre *Still Crazy After All These Years* de Paul Simon (1992), los estudios que reflexionan sobre las estrategias expresivas en este tipo de LP (Burns 2010, 2016, 2019), que articulan su análisis musical profundo (Moore 2004) sobre nociones psicoanalíticas de raigambre jungiana (Holm-Hudson 2008), o sobre el plano más puramente afectivo (Cohen 2018) han influido de manera decisiva en las nociones que hoy tenemos sobre el álbum conceptual, y han influido en trabajos de fin de Máster sobre *The Downward Spiral* de Nine Inch Nails (Stith 2021), la reflexión de Mario Alonzo Dozal (2012) sobre las técnicas narrativas y musicales de los discos conceptuales en la era digital, la tesina de Jan Kraciuk (2013) que concibe el álbum conceptual como una forma de intermedialidad, o incluso el reciente artículo de James Grier, publicado en *Journal of Musicology* (2022). Otro buen ejemplo trabajos monográficos sobre discos considerados especialmente relevantes son los libros de la serie 33 1/3 publicados por la editorial Bloomsbury, dedicados, cada uno de ellos, a un álbum en particular. De un tono generalmente más divulgativo, son útiles para organizar mi propio discurso, aunque su contenido responda a otro tipo de propósitos.

En este sentido, encuentro particularmente interesante y útil la tesis doctoral realizada por David Owen Montgomery (2002), ya que profundiza en diferentes definiciones y concepciones que artistas y expertos han elaborado. En primer lugar, Montgomery trata al álbum conceptual como forma de arte que ilustra una dicotomía entre la práctica compositiva y la función social. Es cierto que, si bien me parece un rasgo destacable de este tipo de álbumes que, por su estructura narrativa o temática, pueden enfatizar esta dualidad, sin embargo, ¿qué forma artística no parte de una tensión entre el acto artístico compositivo y el impacto o propósito que este tendrá en la sociedad? En el caso particular de Roberto Iniesta, su proceso de composición se encuentra estrechamente ligado a que el público se cuestione aquello que está escuchando, que su música sea capaz de hacer pensar al oyente. Este objetivo se lo propone tanto en *La ley innata* o *Mayéutica* – álbumes puramente conceptuales – como en *Lo que aletea en nuestras cabezas* o *Se nos lleva el aire*.

Por otro lado, Montgomery defiende, con acierto bajo mi punto de vista, que el álbum conceptual dentro de la música popular desmiente muchas de las preconcepciones

que se le han atribuido a lo largo de su historia. Desde la musicología histórica, ha sido común concebir la música popular a través diversas concepciones a apriorísticas que han influido en su recepción, legitimación y estudio dentro del ámbito académico y cultural. A menudo ha sido descrita como una música efímera y sin complejidad técnica; pasajera y poco trascendental. Sin embargo, las investigaciones etnomusicológicas, la sociología de la música y el estudio de la música popular urbana han demostrado que puede ser determinante en fenómenos tan relevantes como la construcción de identidades culturales, así como por su capacidad para abordar problemáticas sociales, entre otras muchas cuestiones. Por otra parte, tampoco debemos olvidar que la relación entre música y mercado no es exclusiva de la música popular urbana, y que su producción no implica necesariamente una menor profundidad artística. Quizá el rock y el metal progresivo es el claro ejemplo que desmiente las suposiciones comentadas y que además se relaciona, quizás como ningún otro género, con el álbum conceptual. De hecho, Extremoduro, acusados de haberse desviado hacia la música comercial – uno de los grandes complejos de la música popular – en su álbum *Canciones prohibidas*, argumenta en su página web oficial:

Hemos recibido algún comentario insinuando un giro comercial en Extremoduro. Esto debería indignarnos. Pero la falta de opinión propia y la ignorancia no deben indignar; más bien dan un poco de pena... ¿Es comercial no salir ni una puta vez hablando en televisión ni en radio? ¿Es comercial hablar de las drogas abiertamente? ¿Es comercial cagarse en Dios? ¿Es comercial una canción de más de ocho minutos? ¿Es comercial rajar críticos, jueces y curas? ¿Son comerciales los largos desarrollos instrumentales? ¿Son comerciales las canciones más duras y rápidas de la historia de Extremoduro? ¿Algún gran medio podría (o se atrevería) a programar algún tema de este disco? Por favor, tened un poco de criterio y no seáis como nuestros abuelos, que no siempre cualquier tiempo pasado fue mejor. Y dejemos estas moñigadas³.

Resulta interesante constatar cómo no existe una definición ampliamente aceptada en la literatura académica o popular de la definición de álbum conceptual. En la *Penguin Encyclopedia of Popular Music*, Donald Clarke lo define como “un LP destinado a integrarse en un tema establecido” (1989, 273), mientras que en *Key Concepts in*

³ Extremoduro, “Foro oficial tras la publicación de Canciones prohibidas”, Extremoduro (sitio web oficial), 1998.

Popular Music, Roy Shuker se centra, primeramente, en la palabra “álbum” para, posteriormente, comentar que éste puede clasificarse en conceptual, ópera rock, tributo y benéfico. Defiende que, tanto el conceptual como el de ópera rock, se encuentra unificado por un tema en concreto, que puede ser tanto instrumental como compositivo, narrativo o lírico. Menciona también que suele pertenecer a una obra narrativa en la que las canciones individuales se enlazan unas con otras (1998, 60). Por su parte, Allan F. Moore, en *Rock: The Primary Text*, hace referencia al álbum conceptual en el rock progresivo, al abordar el deseo de los músicos de “establecer un grado de unidad estética mayor que el de la canción individual.” (1993, 82) Además, también se detiene a explicar que el “concepto” se basa tanto en el contexto musical como en el no musical.

Estas reflexiones, junto con las de Bill Martin, me parecen las más cercanas a mi idea sobre el álbum conceptual. Este último comenta que, en la década de 1970, los músicos de rock ya no ordenaban sus trabajos al azar, sino que regía en ellos una lógica interna. Además, defiende que “los músicos de rock estaban tratando de decir cosas importantes, trabajando los términos de la cultura de manera crítica y con un estilo musical aventurero.” (2015, 41) Bajo mi punto de vista, se trata de una definición que reúne los ideales y propósitos que Roberto Iniesta defendía a la hora de crear *Mayéutica*, un álbum conceptual que le permitió aventurarse en sendas narrativas y musicales de un modo distinto al habitual.

No se trata del primer trabajo académico que aborda los textos de Robe. En el año 2001, Nuria Barba Aragón publicó en la revista *Tonos Digital* un análisis sociolingüístico de algunas letras de Extremoduro. A pesar de su útil clasificación de temáticas recurrentes (amor y sexo, marginalidad, drogas...), no se centra en la poética literaria ni en la narratividad propiamente dicha. En este sentido, resulta sugerente el capítulo publicado Salvador Calderón de Anta en *Movimientos exocanónicos de la literatura contemporánea* (2022), en el que, a través del análisis de *La ley innata*, se explora el modo en que Extremoduro transgrede los límites de género convencionales para desarrollar una experimentación que, sin embargo, no aleja al grupo del público.

Por otro lado, la literatura académica que nos hable de la figura de Robe es escasa. Aunque resulte en ocasiones excesivamente anecdótico y goce de un tono periodístico y divulgativo, quizá *Extremoduro de Profundis. La Historia Autorizada*, obra

del periodista Javier Menéndez Flores, constituye la única fuente biográfica avalada que permite aproximarse de forma rigurosa a la trayectoria vital y artística de Extremoduro y, especialmente, a la figura de Robe. A través de diez grandes apartados, el autor traza un recorrido cronológico y temático que combina episodios biográficos, análisis de la discografía y reflexiones sobre la creación musical del grupo.

El primer bloque, subdividido en nueve capítulos, profundiza en la idea de creación artística tal como la concibe el grupo. Desde sus inicios, Extremoduro se autoidentificó como un proyecto transgresor, tanto en estilo como en actitud: la banda se proclamó “grupo de rock transgresivo”, reivindicando la provocación como núcleo de su identidad musical. El autor analiza las temáticas recurrentes en la obra de Robe, que conjugan elementos de la naturaleza (sol, viento, primavera), referencias a sustancias como drogas y alcohol, así como experiencias afectivas y sexuales. La narrativa poética que emerge de sus letras transforma el registro coloquial y el vulgarismo en versos de notable lirismo, aportando un rasgo singular a su estilo. En cuanto a sus principales influencias, el libro resalta la importancia de la literatura sobre la música en la formación de Iniesta. Aunque afirma escuchar escasa música, reconoce influencias tan diversas como ZZ Top, Lole y Manuel, Leño, Antonio Vega, Barón Rojo o Hilario Camacho. Sus referentes diversos, unidos a su eclecticismo lector, explican, según el periodista, la fusión de sonoridades dispares: desde riffs cercanos al metal hasta recursos propios del flamenco.

En la siguiente sección, Menéndez Flores sitúa la génesis de Robe en su contexto geográfico y social: Plasencia, Extremadura. La escasez de oportunidades profesionales impulsó a buena parte de la juventud a emigrar, fenómeno que afectó igualmente a quienes deseaban prosperar en la música. El relato destaca los desplazamientos de Robe por distintos puntos del país – Granada, País Vasco, Barcelona, Madrid – y su constante reivindicación de mayores infraestructuras culturales para Extremadura, como recintos de ensayo y salas de conciertos. Asimismo, se esbozan aspectos de su vida privada: su nacimiento en 1962, su trayectoria educativa interrumpida y retomada años después para la elaboración de su novela *El viaje íntimo de la locura*, sus primeras experiencias musicales en la orquesta escolar y la tuna universitaria, así como diversos oficios que desempeñó antes de dedicarse por completo a la música.

Tras comentar cómo la fundación de Extremoduro se gestó tras varios intentos fallidos – proyectos preliminares como Dosis Letal acabaron por disolverse, pero la conexión con William y Kaíto dio origen a la primera formación estable de la banda – el autor articula una panorámica del desarrollo musical del grupo mediante el estudio de su discografía. Los primeros años se describen como una etapa de inestabilidad: músicos interinos, escasa confianza de las discográficas y dificultades económicas se sumaron a problemas derivados del consumo de sustancias y de una imagen pública polémica. La situación comenzó a revertirse con el lanzamiento de *Agila*, que supuso un punto de inflexión gracias, en gran medida, a la incorporación de Iñaki “Uoho”, músico y productor decisivo para consolidar el sonido de Extremoduro.

A partir de este hito, álbumes como *Canciones prohibidas*, *Yo, minoría absoluta*, *La ley innata*, *Material defectuoso* y *Para todos los públicos* reforzaron su posición como referente indiscutible del rock en castellano. Todos ellos gozaron de gran éxito comercial y propiciaron giras multitudinarias. Entre estos trabajos destaca *La ley innata*, primer álbum concebido como conceptual, estructurado como una composición única dividida en seis movimientos, con introducción y coda. Es fruto de un prolongado proceso de crisis creativa en el que Robe exploró la filosofía como vía de renovación artística. *Mayéutica*, el álbum que analizo en este trabajo, se presenta como la continuación lógica de este proyecto.

En el último bloque, Menéndez Flores aborda la trayectoria individual de Robe tras la disolución de Extremoduro, oficializada el 17 de diciembre de 2019. Pese a que el periodista no dedica un desarrollo exhaustivo a esta etapa, se recogen datos de interés: su debut, *Lo que aletea en nuestras cabezas* (2015), y discos posteriores como *Destrozares*. *Canciones para el final de los tiempos* y *Mayéutica*, se distinguen por una notable carga dramática, menor presencia de instrumentos eléctricos y una especial atención al apartado literario. Para este proyecto en solitario, Robe se rodea de músicos profesionales que enriquecen el sonido con violín, clarinete, saxo, acordeón y teclados. La poética, sustentada en recursos como metáforas y personificaciones, conserva la esencia lírica que definió a Extremoduro. Aunque no todos sus discos pueden considerarse conceptuales en sentido estricto, mantienen una coherencia temática que refuerza su unidad artística.

Marco Teórico

En este trabajo, concibo *Mayéutica* como un proceso emocional y narrativo coherente que estructura la identidad subjetiva del protagonista de manera progresiva. Más allá de la relevancia teórica la noción – a veces un tanto imprecisa en la literatura académica – de mayéutica, cuyas fases o estadios condicionan directamente la estructura del presente trabajo, sigo el ejemplo de investigadores como Lori A. Burns y Patrick Armstrong (2021) y articulo el análisis del álbum mediante los cuatro rasgos básicos de la narratología que expone David Herman en *The Basic Elements of Narrative* (2009). En palabras del propio Herman:

Caracterizo la narración como (i) un modo de representación que se sitúa en – y debe interpretarse a la luz de – un contexto discursivo específico o una ocasión particular para contar. Este modo de representación (ii) se centra en un curso temporal estructurado de acontecimientos concretos. Además, los acontecimientos representados (iii) son tales que introducen algún tipo de ruptura o desequilibrio en un mundo narrativo, ya sea que dicho mundo se presente como real o ficticio, realista o fantástico, recordado o soñado, etc. La representación también (iv) transmite cómo es vivir dentro de este mundo narrativo en transformación, resaltando la presión de los acontecimientos sobre las conciencias reales o imaginadas que experimentan la situación disruptiva en cuestión. Como se señaló anteriormente, para mayor comodidad expositiva, estos elementos pueden abreviarse como (i) contextualización, (ii) secuenciación de eventos, (iii) construcción/ruptura de mundos y (iv) experiencia vivida⁴.

¿Qué implicaciones tiene aplicar este marco teórico a cada canción de un álbum conceptual? Fundamentalmente, conlleva asumir que cada canción, y su sucesión dentro de la estructura general del LP, actúa como una unidad de construcción narrativa. En este sentido, parto de la premisa de que *Mayéutica* no es, ni mucho menos, poesía fragmentaria

⁴ Todas las traducciones, excepto cuando se indique lo contrario, las he hecho yo. El fragment en su versión original dice así (2009, 9): “I characterize narrative as (i) a mode of representation that is situated in – must be interpreted in light of – a specific discourse context or occasion for telling. This mode of representation (ii) focuses on a structured timecourse of particularized events. In addition, the events represented are (iii) such that they introduce some sort of disruption or disequilibrium into a storyworld, whether that world is presented as actual or fictional, realistic or fantastic, remembered or dreamed, etc. The representation also (iv) conveys what it is like to live through this storyworld-in-flux, highlighting the pressure of events on real or imagined consciousnesses undergoing the disruptive experience at issue. As noted previously, for convenience of exposition these elements can be abbreviated as (i) situatedness, (ii) event sequencing, (iii) worldmaking/world disruption, and (iv) what it’s like.”

acompañada de sonidos, sino un discurso sonoro que, en primer lugar, se sitúa en un contexto comunicativo concreto (“situatedness”). Dicho de otro modo: la voz, que podríamos describir como confesional, del sujeto protagonista del álbum, habla a un otro que, si bien se encuentra indefinido, es claramente interpelado.

En segundo término, el relato musical organiza una secuencia temporal clara, que vendrá establecida por los diferentes estadios de la mayéutica (“event sequencing”): de la ruina emocional a la euforia ilusoria, la refutación y, finalmente, la aceptación serena de la novedad. En este sentido, rompe y construye al mismo tiempo un mundo interior (“worldmaking/world disruption”): la mente del sujeto protagonista es un territorio que el oyente habita, construye, colapsa y reconfigura. Esto nos lleva al cuarto rasgo expuesto por Herman: *Mayéutica* ofrece una experiencia subjetiva encarnada, en tanto en cuanto la voz de Robe Iniesta no describe, sino que hace vivir a aquel que escucha su ruina, el deseo, y su renacimiento (“what it’s like”).

Se trata, por tanto, de una teoría narrativa que me permitirá desentrañar la coherencia estructural de *Mayéutica*, en el que cada canción es un episodio de un relato musical continuo, en el que la interacción entre letra y sonidos despliega significados y construye la identidad de nuestro sujeto lírico.

Metodología

La aproximación metodológica de este Trabajo de Fin de Grado es eminentemente cualitativa, interpretativa y hermenéutica. En este sentido, se analiza en primer lugar la letra de cada movimiento, y se hace énfasis en las figuras retóricas más relevantes, los símbolos y los temas recurrentes. Por otro lado, se profundiza en los recursos musicales (melódicos, armónicos, rítmicos, tímbricos, motivicos) para interpretar como subliman, contradicen o matizan el contenido poético. Además, se sitúa cada movimiento en la secuencia narrativa general, conforme a lo expresado por David Herman.

El trabajo se organiza en tres capítulos que recogen y desarrollan las fases del relato. En primer lugar, la ironía, que profundiza en la erosión de la estabilidad, la ruina y la duda existencial que expresan el “Interludio” y el “Primer Movimiento: Después de

la Catarsis”). Después, se aborda la explosión de rabia, el rechazo de la razón y la oscilación entre deseo carnal y abismo emocional de la fase de diálogo (“Segundo Movimiento: Mierda de Filosofía” y “Tercer Movimiento: Un Instante de Luz”), Por último, al analizar el “Cuarto Movimiento: Yo No Soy el Dueño de mis Emociones” y “Coda Feliz”, se profundiza en la aceptación de la fragilidad como única certeza, como una nueva forma de habitar el mundo. En cada uno de estos capítulos se aplicarán los cuatro componentes establecidos por David Herman, mencionados en el marco teórico

Capítulo 1. Análisis Poético-Musical de *Mayéutica* (2021)

1.1. Breve Introducción a *Mayéutica*

Como señala Lori Burns (2018, 95), resulta evidente que la cantidad de significados potenciales que un álbum conceptual es capaz de generar no sólo dependen de los sonidos en sí mismos, sino que existe un complejo entramado de condicionantes materiales y simbólicos que merece la pena considerar. Aunque no es el objetivo de este trabajo, creo que debo prestar atención, aunque sea brevemente, a otros elementos de *Mayéutica* que ayudan a crear un sentido unitario del álbum.

Si tenemos en cuenta, por ejemplo, la portada y el libreto, éstos permiten una interpretación más completa del álbum desde los posicionamientos socráticos. ¿Qué conlleva la técnica de la mayéutica? Implica que el conocimiento verdadero reside en cada individuo de manera latente. La labor del maestro es, en este sentido, ayudar al alumno a “dar a luz” a ese conocimiento interno a través del diálogo y las preguntas correctas o adecuadas. Así lo expresaba el alumno más célebre de Sócrates, Platón, en su diálogo *Teeteto*:

Mi arte de comadrona, pues, guarda semejanza con ellas en todo lo demás, pero se diferencia en que asiste a parir a los hombres y no a las mujeres, y a las almas que no a los cuerpos. (Platón 1992, 150b)

En este sentido, la portada del álbum es notablemente simbólica: una vulva representada en blanco sobre un fondo negro, que sugiere una especie de luz que emerge de la oscuridad misma. Este símbolo concentra claramente la idea del nacimiento o renacimiento espiritual que pretende desarrollar el propio Robe en su álbum, pero también sugiere la idea filosófica más amplia de que la verdad auténtica ya está en nosotros y solo requiere del adecuado “alumbramiento” para manifestarse.

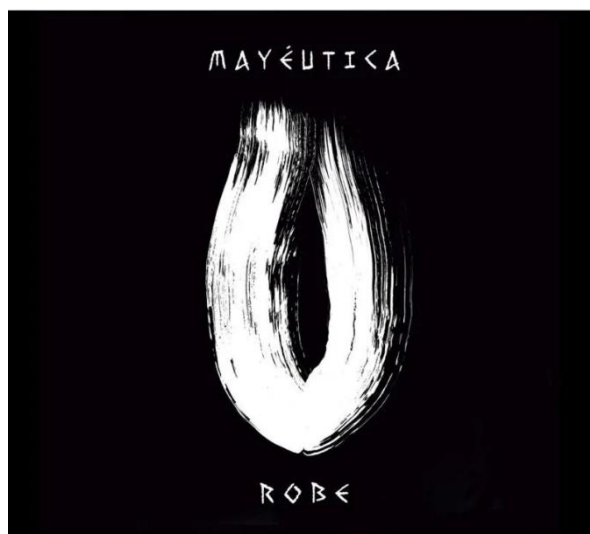


Ilustración 1. Portada de *Mayéutica* (2021)

Esta visión se refuerza aún más al abrir el libreto, donde nos encontramos primero con el Hombre de Vitruvio, que no solo conecta con el álbum anterior, *La Ley Innata*, sino que también establece una relación explícita entre la medida humana, el arte, la naturaleza y el universo. El ser humano como “medida de todas las cosas” podría relacionarse con la noción socrática del autoconocimiento como camino indispensable para alcanzar la verdad y, por tanto, la realización personal.

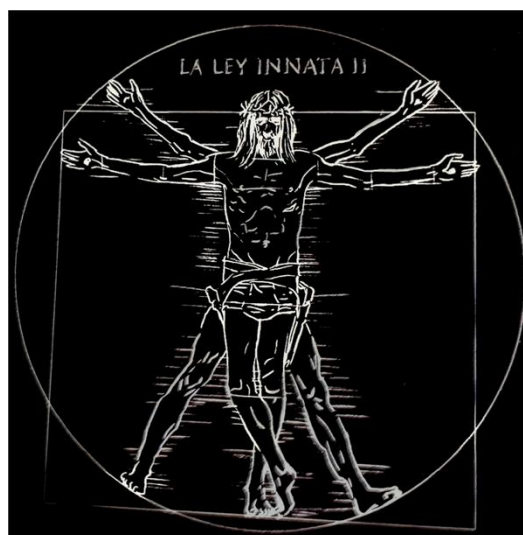


Ilustración 2. Libreto de *Mayéutica*, hombre de Vitrubio.

Mientras que *La Ley Innata* aborda una realidad cíclica marcada por el conflicto interno y externo (reflejada en movimientos que evocan conceptos psicoanalíticos como “El Sueño”, “Lo de Fuera”, “Lo de Dentro” y “La Realidad”), *Mayéutica* toma una dirección claramente distinta: se aleja del ciclo eterno para adoptar un ascenso espiritual, una transformación positiva y definitiva hacia adelante. Donde *La Ley Innata* finaliza con una sensación de circularidad e inevitabilidad, *Mayéutica* propone un camino lineal de autodescubrimiento, ascenso e iluminación.

Desde la perspectiva nietzscheana, podríamos ver en Robe el tránsito simbólico desde una criatura aprisionada en convencionalismos hacia una especie de “superhombre” espiritualmente libre. Aunque adaptado de forma personal por Robe, el concepto de *übermensch* encuentra en *Mayéutica* una expresión artística singular. Nietzsche describió al superhombre como aquel capaz de trascender las limitaciones morales tradicionales y crear nuevos valores. Robe parece adoptar este paradigma al utilizar su experiencia creativa y existencial para reorientar sus principios éticos y artísticos. Emerge de ese modo como una figura renovada, liberada de los condicionamientos que dominaron su obra anterior. ¿No aparece Robe en el videoclip de “Mierda de Filosofía” abriéndose la camiseta para enseñar una vulva en forma de U, como la celeberrima lámina de Nietzsche?



Ilustración 3. Captura del video de “Segundo Movimiento: Mierda de Filosofía”

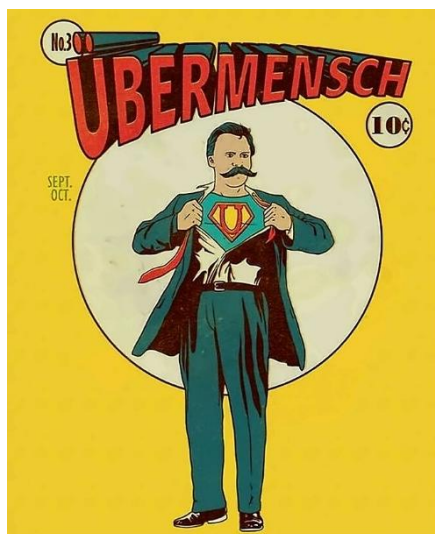


Ilustración 4. Lámina que representa a Nietzsche como “Superman”

Este tránsito también está claramente ilustrado en el videoclip ya mencionado, donde Robe emerge literalmente de las ruinas de su antigua identidad⁵. Esta imagen resuena con la teoría nietzscheana del superhombre como un ser que nace del colapso necesario de viejas estructuras de pensamiento y moralidad. Aparentemente Robe, en *Mayéutica*, no solo está alumbrando verdades internas según la tradición socrática, sino también rompiendo cadenas conceptuales que han devenido sentido común, para reconstruirse en una un ser humano artística y espiritualmente independiente.

Mayéutica puede entonces interpretarse en dos sentidos fundamentales: como un acto personal de Robe, que descubre y manifiesta una verdad ya presente en él mismo, o como un diálogo socrático entre él y sus oyentes, donde Robe cumple la función de maestro que, mediante sus letras, estimula la reflexión introspectiva de sus “alumnos” y cataliza el descubrimiento de verdades profundas sobre su propia existencia. Esto resuena profundamente con la intención artística de Robe, que nunca ha concebido su música como entretenimiento pasivo.

Por otro lado, la secuencia de imágenes del libreto, donde predominan gradualmente colores más vivos hasta desembocar en la imagen de la ballena emergiendo del mar observada por Robe con su guitarra, también sugiere esta idea del despertar, del renacimiento. Este simbolismo no es accidental; evoca también la transformación

⁵ El video puede verse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=GhVE-8HeF5U>.

constante que refleja el ciclo del agua, el continuo devenir de la existencia, y la perpetua oportunidad del presente. Al final del libreto, la vulva aparece en una tonalidad más viva y chorreando: el alumbramiento, al fin, se ha producido.

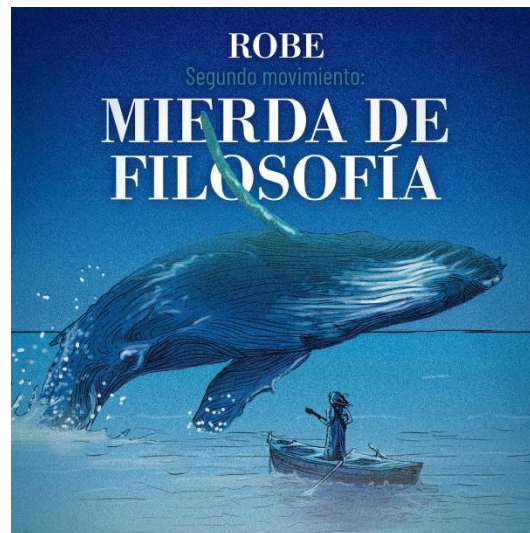


Ilustración 5. Libreto de *Mayéutica*, Robe avista la ballena.



Ilustración 6. Contraportada de *Mayéutica*.

Por tanto, *Mayéutica* y *La Ley Innata* no solo se complementan, sino que establecen un diálogo profundo y sutil sobre cómo afrontar la existencia. Mientras *La Ley Innata* parece preguntar desde la crisis y la desesperación sobre el sentido de lo heredado y lo innato, *Mayéutica* responde desde una serenidad alcanzada tras un largo camino de introspección. Ambos álbumes, aunque comparten preguntas fundamentales, divergen en la perspectiva filosófica adoptada: uno mira hacia afuera con espíritu crítico, el otro se

vuelca hacia adentro con esperanza, y constata finalmente que el amor – en su sentido más amplio y profundo – es un motor esencial de la vida humana.

1.2. Ironía, o Demoler para Construir

En la estructura conceptual de *Mayéutica*, la ironía no es un recurso estilístico superficial, sino la piedra angular de un proceso de autoconocimiento profundamente socrático. Tal como subraya la tradición filosófica, la ironía constituye el primer paso de la mayéutica: una demolición de supuestos, certezas y discursos que carecen de fundamento sólido. Sócrates, en los diálogos platónicos, se servía de preguntas aparentemente ingenuas para desarmar la seguridad de sus interlocutores. Como dice Guthrie en su conocida *Historia de la Filosofía Griega*: “La ironía socrática es una técnica retórica y pedagógica que pone al descubierto la falsa sabiduría, creando en el interlocutor una conciencia de ignorancia.” (1988, 389)

De manera análoga, Robe Iniesta en *Mayéutica* disuelve, desde el inicio, cualquier suelo estable sobre el que edificar un relato lineal de identidad y amor. El “Interludio” y el “Primer Movimiento: Después de la Catarsis” constituyen este umbral irónico. Ambos conforman un díptico narrativo-musical que expone la vulnerabilidad radical del sujeto poético y su disposición a confrontar su vacío existencial. La voz lírica oscila entre la aceptación resignada de la ruina (“Interludio”) y un arranque de euforia luminosa que, sin embargo, revela fisuras desde sus primeras líneas (*Después de la Catarsis*). En esta sección trato de analizar cada canción, aplicando los cuatro ejes de la teoría narrativa de David Herman (*situatedness*, *event sequencing*, *worldmaking/world disruption* y *what it's like*) para demostrar que la ironía es aquí una estrategia de destrucción y a la vez de apertura epistemológica.

El “Interludio” comienza con una afirmación que actúa prácticamente como tesis vital: “Se cae la casa desde que se marchó / perdí la pista del eje del salón.” El discurso se sitúa en un contexto explícitamente privado: la casa, espacio íntimo por antonomasia, simbólicamente saturado, se derrumba y se transforma en ruinas a raíz de la ausencia de un “otro” que nunca se nombra pero que, sin embargo, vehicula todo el sentido de la casa. Esta enunciación privada y desprovista de testigos configura lo que Herman denomina *situatedness*: la confesión es intransferible, se encuentra anclada en un espacio mental

que sólo existe en la voz que canta. El acto de enunciar revela una conciencia que, irónicamente, parece desear algún tipo de interlocución: el sujeto poético canta al ausente con sólo un pequeño atisbo de esperanza, un recurso dramático que enfatiza la soledad y el autoengaño.

En este sentido, en términos de sucesión de eventos (*event sequencing*), el “Interludio” resulta, sin duda, paradójico: despliega una narración que no narra, sino que reitera. Las dos estrofas principales repiten prácticamente versos idénticos. Esta reiteración, que podría interpretarse como un mero recurso poético, responde en realidad a una estructura narrativa de estasis: el tiempo parece plegarse sobre sí mismo. El protagonista está encerrado en un presente eterno, la narración no puede avanzar porque carece de nuevos acontecimientos. Es como si sólo existiera ya la resonancia lejana pero intensa de la pérdida. Este bucle infinito se sublima con la inclusión de variantes que, lejos de introducir un nuevo hecho en el discurso, añaden nuevos estratos al mismo trauma:

Dejo las ventanas sin cerrar y la puerta abierta
Por si decidiera regresar
Que no tuviera que esperar
Que nada la entretenga.

El relato de la ruina deviene enumeración de gestos de espera: la apertura física de ventanas y puertas expresa la apertura mental, es decir, una esperanza improbable. Si Herman destaca que la secuenciación de eventos es el núcleo de la narrativa, podríamos decir que la suspensión temporal actúa aquí como anti-narración, reforzando el carácter irónico del inicio.

¿Pero cómo habitar la casa derruida? El “Interludio” se, bajo mi punto de vista, un ejemplo ideal de lo que Herman denomina *worldmaking* y *world disruption* al mismo tiempo. Tomada literalmente, la “casa” es un espacio físico deteriorado, pero es también la representación alegórica del mundo interior de sujeto poético: un lugar que se desmorona, pues ya no tiene núcleo, carece de centro vital.

Este colapso resulta evidente en la metáfora estructural: la pérdida del “eje del salón” simboliza la pérdida del núcleo de orientación psíquica que se refleja en la

estructura misma del “Interludio”. Musicalmente, este sentimiento de suspensión, repetición y fragilidad se articula a través de una estructura sin desarrollo temático, una armonía cíclica y un cuidado diseño tímbrico. La melodía del violín, un instrumento fundamental en el álbum – de carácter lírico e introspectivo, con un ámbito melódico más bien reducido, construido a partir de grados conjuntos, parece explorar este espacio armónico sin buscar un punto fijo.

La voz de Robe, apenas susurrada, con un fraseo prácticamente hablado en algunos pasajes, suena sobre una progresión armónica enmarcada dentro de la tonalidad de Sol Mayor y articulada en compás 4/4 con un tempo lento y estable, características que se van a mantener a lo largo de todo el tema. La estructura armónica cíclica, con alternancia modal Mayor-menor (Sol Mayor – La menor – Mi menor – Re Mayor) para subrayar cierta melancolía e inestabilidad, repite el acorde de tónica con una insistencia casi obsesiva, creando un espacio armónico plano, estático y carente de resolución funcional. Este hecho acentúa, precisamente, la sensación de estancamiento del sujeto, que no logra avanzar. La métrica regular del fraseo armónico refuerza la impresión de un tiempo plano y uniforme. La ausencia de síncopas o desplazamientos acentuales contribuye a esta impresión de detención narrativa, en consonancia con el bloqueo emocional del personaje. El espacio mental del protagonista se genera también a través de la textura y el timbre: la fragilidad de la voz de Robe y el violín se suma a una instrumentación mínima que mezcla guitarras acústicas y eléctricas procesadas con efectos de reverberación y *delay*, que generan un espacio sonoro cercano al paisaje mental del sujeto lírico, una atmósfera etérea y sutil.

Todo relato, según Herman, debe implicar al receptor en la vivencia del conflicto (*what it's like*). El “Interludio” logra sumergirnos en ese paisaje mental mediante la conjunción de repetición textual y textura musical minimalista. La voz de Robe se sostiene sobre un arpegio limpio de guitarra, apenas adornado por un leve colchón de ambiente que refuerza la sensación de intimidad doliente.

Cada acorde permanece en suspensión, prolongando la resonancia, como si quisiera simular el eco en una casa vacía. El fraseo vocal, prácticamente hablado en algunos pasajes, intensifica la impresión de que el oyente escucha una confesión murmurada, no un canto expositivo. En conjunto, la estructura sonora y la letra convierten

el “Interludio” en una vivencia de la ruina: a través de la música se habita la casa derruida, en una espera infinita que no carece de cierta expectativa.

Un sutil cambio armónico (Re Mayor – Mi menor – Si menor – Do Mayor) sugiere una modulación hacia la tonalidad de Re Mayor, sobre la que se fundamenta el “Primer Movimiento: Después de la Catarsis”, que comienza sin solución de continuidad (recordemos que Mayéutica es un álbum concebido como una única canción). Éste se presenta como una especie de reverso especular de “Interludio”, lo que aumenta la paradoja y la ironía. El sujeto poético canta con rotundidad:

No quedan sombras del pasado desde que te has acercado
Ahora todo es claridad.

Resulta evidente el cambio de situación, pues la narración ya no brota de un vacío, sino de la supuesta restauración del vínculo perdido. El “otro” al que se dirige ahora el protagonista funciona como una especie de catalizador del entusiasmo. Sin embargo, la hipérbole revela en realidad el germen de la ironía: la “claridad” no es un estado sólido, sino una ilusión sostenida por la mera cercanía de ese “tú” al que se dirige.

Narrativamente, la secuencia de eventos avanza desde el derrumbe hacia el vuelo, como se puede observar en la recurrencia de la metáfora aérea:

Hoy tal vez el viento sople a mi favor
Y me empuje, me eleve y me lleve...

Esta especie de impulso existencial contrasta de manera marcada con el estatismo del “Interludio”, pero encierra sus propias paradojas: el viento es una fuerza externa, volátil, no una acción autónoma del sujeto. El desplazamiento depende más del azar que de la voluntad individual del protagonista. Por otro lado, aunque el sujeto poético afirma que ya no queda nada del pasado, ¿no está la canción entreverada de recuerdos, colmada de pasado?

He perdido la cabeza
Y la he perdido tantas veces que perdí la cuenta
Ahora tengo la certeza
Y la he tenido tantas veces, y perdí la apuesta
Y me pasé las noches sin dormir

...

Quise hacer el mundo más feliz
Y quise volar y hacer un mundo nuevo

Herman enfatiza que la narración eficaz muestra la presión de los acontecimientos sobre la conciencia. Aquí, la presión parece ser la de la esperanza contra el miedo a recaer, pasado y futuro se entrelazan y ponen límites el uno en el otro. Por tanto, aunque el mundo poético se construye a priori como un entorno despejado de sombras – puertas abiertas, penas superadas, “un cielo azul aquí entre tanto trasto” – lo que revelan es, verdaderamente, la profunda ironía del movimiento. Esa imagen de los trastos bajo el cielo azul, de una belleza casi infantil, admite que bajo la bóveda celeste persiste, de algún modo, el caos.

La canción no sigue una forma de estructura clásica basada en estrofa-estribillo, sino que se compone de una serie de bloques reconocibles que articulan el tema y el texto. A nivel armónico, a pesar del mensaje de posible superación tras la pérdida que vimos en el “Interludio”, la progresión de acordes es Mi menor – Si menor – La Mayor – Sol Mayor. Es decir, la tónica no aparece, de manera directa, en ningún momento. Este hecho genera una sensación de suspensión o ambigüedad y de falsa claridad, adelantando la circunstancia de dudas existenciales por las que atravesará Robe. A partir del texto podemos ver este contraste gracias al uso de la antítesis (sombras/claridad) y de la anáfora, a través de la cual parece autoconvencerse de que está completamente sanado.

Tras un inicio sosegado, protagonizado por la voz del violín, todo se desequilibra en el minuto 01:24, donde, justo coincidiendo con el verso “ni nada que derribar”, el violín realiza un glissando descendente con carácter doloroso (que caracterizará al violín a partir de ahora). En este preciso instante todos los instrumentos estallan (aunque de manera controlada): el bajo acentúa toda la línea de graves con gran contundencia, la batería gana protagonismo y las guitarras, saturadas, marcan un punto de inflexión en la dinámica de la pieza. El pasaje gana en agresividad y densidad, ya que se construye a partir de *power chords* distorsionados. Esta distorsión también se encuentra en los violines, que interpretan las notas de los acordes de manera desgarradora; y en los gritos del coralista, Lorenzo González, que consiguen estremecer al oyente. Realmente, la narrativa se encuentra todavía en el momento de vaciamiento post catarsis, y el texto lo

evidencia: “No queda ni un recuerdo amargo”. Incluso lo embellece con recursos literarios como la sinestesia. Por eso, el contraste con la música, capaz de adelantarnos el giro dramático que está a punto de suceder, descoloca y desorienta al propio oyente.

Tras otro glissando descendente del violín, y una sección puramente instrumental como la que se acaba de comentar, llegamos a uno de los momentos más íntimos del movimiento. No es casualidad que se genere justo cuando Robe tiene una confesión que compartir (“Y te voy a decir lo que a mí me pasa, por si te interesa”). La voz de Robe pasa a ser susurrada, como si solo quisiera contárselo a esa persona. Sobre su declaración, “Siento que me estremezco solo de estar contigo, respirando el mismo aire”, suena un violín que parece emular una respiración. Esta sensación se vuelve más real cuando se le suma un segundo violín que parece responderle de la misma forma, junto con el bombo de la batería que imita los latidos del corazón. Es aquí cuando se genera una atmósfera envolvente y muy lograda. Pronto se ve interrumpida por un cambio total en la dinámica: vuelta a la presencia de todos los instrumentos.

En cuanto a la armonía se pueden observar algunos cambios en las progresiones, que no contribuyen a ofrecer ni seguridad ni estabilidad, sino todo lo contrario. En los versos “Hoy, tal vez el viento sople a mi favor. Y me empuje, y me eleve, y me lleve, y me lleve” los acordes se basan en Sol Mayor – La Mayor – Re Mayor – Mi menor – La, cambiando el clima establecido armónicamente hablando. La letra también evoca, justamente en este momento, este sentimiento: el elemento retórico del asíndeton concede energía visceral al concepto racional. El tempo también parece desplazado, ya que algunos de los versos entran en anacrusa (por ejemplo: “y me empuja, me eleva, y me lleva”). En cuanto a la textura, se puede escuchar como cada vez se va creando un clima más denso, donde los instrumentos van asumiendo potencia y distorsión.

En definitiva, la experiencia subjetiva que el “Primer Movimiento: Después de la Catarsis” despliega es la de una catarsis tan luminosa como insostenible, una atmósfera celebratoria que es demasiado vulnerable, y que nos recuerda que la elevación es cíclica, que conlleva una caída, y que no asegura ningún destino preestablecido.

De este modo llegamos al final de la fase estrictamente irónica. En la lógica de la narrativa, la ironía no se limita a la figura retórica que enmascara una burla o un doble

sentido. En la tradición socrática – que Robe convoca desde el mismo título de su álbum – la ironía es un método de disolución: una herramienta para exponer la ignorancia propia y ajena, vaciarla de falsas certezas y abrir paso a la investigación genuina sobre uno mismo.

Aplicada a *Mayéutica*, la ironía funciona como la tensión entre dos afirmaciones incompatibles: por un lado, la confesión de ruina absoluta (“Interludio”); por otro, la proclamación de una plenitud repentina y luminosa (“Después de la Catarsis”). Este conflicto es la quiebra epistemológica que alimenta todo el disco: el sujeto lírico, incapaz de sostener su mundo anterior, se refugia en una autoafirmación eufórica que, sin embargo, es formalmente insostenible.

Por ejemplo, el verso “*Ahora todo es claridad*” se contradice con la estructura musical: la línea melódica sobre la que se apoya es ascendente y abierta, pero nunca se cierra con una cadencia firme. La guitarra arpegiada genera una suspensión constante que musicalmente invalida la certeza que la voz proclama. De este modo, la ironía no es sólo textual: está embebida en la producción sonora y armónica.

Por tanto, desde un punto de vista interpretativo-hermenéutico, esta primera fase del disco cumple una función dialéctica: destruye la ilusión de una conciencia sólida. En el método socrático, según los expertos modernos (Guthrie 1988) la *eironeia* consistía en fingir ignorancia para revelar la del interlocutor; aquí, Robe finge, en el “Primer Movimiento”, haber recuperado la “claridad”, pero la fragilidad armónica y la repetición de mantras contradictorios (por ejemplo, “Y me empuje, me eleve y me lleve”) exponen que su saber es todavía una fachada.

La tensión inherente dentro de los textos y la música, y también en su interrelación, constituye así el corazón de la ironía: cuanto más proclama saber, más evidencia su precariedad. Esta estrategia narrativa concuerda exactamente con la idea de Herman de que toda narración eficaz se construye sobre el desequilibrio y la presión de eventos que fuerzan a la conciencia a redefinirse.

La ironía, por consiguiente, quiebra la base que hará posible el diálogo interno y la refutación violenta de la fase siguiente. Como en todo proceso mayéutico, el conocimiento real solo surge después de desmontar lo que parecía sólido. Robe lo logra

mediante versos crudos y estructuras armónicas que respiran la contingencia de toda certeza. En el siguiente capítulo, el protagonista de *Mayéutica* entrará de lleno en el conflicto dialógico: insultará a su propia filosofía, bailará como una bestia y se entregará a la carne como única certeza provisional. La ironía que aquí demuele abrirá paso a la rabia, la negación y la confrontación directa con la fragilidad que se negaba a asumir.

1.3. Diálogo, o Refutación como Condición de lo Nuevo

La ironía como demolición de certezas, analizada en el capítulo precedente, no agota el potencial dialéctico de *Mayéutica*. Robe estructura su suite como una escalera de autodescubrimiento: primero destruye su casa, luego niega su filosofía, se abisma en la carne y finalmente reconoce su vulnerabilidad como semilla de lo nuevo. El segundo gran peldaño de esta escalera es la fase de diálogo y refutación, donde el sujeto poético rompe frontalmente con su discurso racional, se burla de sus convicciones anteriores y se lanza a una afirmación vital que oscila entre la furia y la confesión erótica.

Esta fase ocupa dos piezas cardinales: “Segundo Movimiento: Mierda de Filosofía” y “Tercer Movimiento: Un Instante de Luz”. La primera es una declaración de guerra contra la imposición intelectual y moral; la segunda, un estallido carnal que simultáneamente ilumina y desarma la mente que intentaba reprimirla. Al aplicar el marco narrativo de David Herman, este capítulo pone de manifiesto cómo el relato textual y musical dramatiza la dialéctica socrática: no basta con demoler, hay que luchar con los fragmentos hasta que el nuevo yo surja.

Comencemos por el “Segundo Movimiento: Mierda de Filosofía”. Desde el propio título se erosiona definitivamente la pretensión de pureza del discurso mayéutico clásico. Lo que, según parece, Sócrates empleaba como herramienta de desvelamiento, Robe lo transforma en un peso insoportable: “Mierda de filosofía / me iría, me ahoga”. El sujeto poético se instala en un contexto de rebelión: ya no susurra, sino que grita como un profeta no exento de cinismo.

Todo ello conlleva un nuevo espacio narrativo: la confesión previa se transforma en arenga, prácticamente un exorcismo. El “tú” que antes era un destinatario ausente pero amoroso, ahora se difumina: ese “otro” es el propio sistema filosófico, el conjunto de

ideas que prometían sentido pero terminaron por oprimir al sujeto. La supuesta revolución racional e intelectual devino farsa existencial:

Buscando la manera de hacer revoluciones
Pasé la vida entera tocando los cojones.

En “Mierda de Filosofía”, la narración se construye como una secuencia que encapsula la tensión entre el instinto animal y la palabra racional y pensada. En este sentido, la canción alterna bloques textuales de confesión con estribillos obsesivos. Este es un ejemplo de versos eminentemente expositivos:

No quiero asomarme al fondo del abismo
Que tengo que acercarme y pierdo el equilibrio.

Mientras que, en el estribillo, la repetición le dan un carácter obsesivo:

Que yo solo quiero hacerte bailar
Bailar, bailar, bailar como una puta loca

Este diseño narrativo, más que de manera lineal, se mueve en espiral: cada verso que expone una idea se niega a sí mismo poco tiempo después, como si estuviera devorado por la visceralidad del cuerpo y el baile. La historia gira sobre sí misma. Desde el punto de vista sonoro, la estructura musical refuerza ese patrón: power chords (Mi5 – Sol5 – Re5 – La5) que refuerzan la crudeza del texto, mientras el ritmo adquiere un papel protagonista. El compás de 4/4 se ve enfatizado por una pulsación continua que marca el bajo y la batería, con fuerte énfasis en los tiempos 2 y 4, el backbeat tradicional del rock. Al llegar el estribillo, se perciben acentos irregulares, desplazamientos rítmicos y frases que entran fuera de la cuadratura esperada, lo que genera una sensación de urgencia y de descontrol.

Robe también juega con las pausas, y la presencia del silencio entra en escena con la agresividad de lo que se está contando. Esto se puede ver en la última repetición del estribillo, donde, a través de las pausas, nos deja claro que lo único que quiere es “hacerte bailar como una puta loca”, reforzado líricamente gracias al recurso de la anáfora. Los desplazamientos de frases son también muy evidentes justamente en los estribillos, donde la progresión de acordes no concuerda en ningún momento con la frase melódica.

La textura es densa y saturada, con capas de guitarra eléctrica distorsionada que no se mezclan con suavidad, sino que colisionan entre sí. Junto con la batería y el bajo (que se encargan del tratamiento rítmico) forman una atmósfera de rock primario, un ambiente que, no por casualidad (“solo quiero hacerte bailar”), adquiere un carácter *funky* a mitad del movimiento, con el protagonismo para el Hammond, la batería y, por supuesto, el bajo. A su vez, la sencillez lírica de la pieza – apenas dieciséis versos directos, sin la habitual espesura metafórica que caracteriza a Robe – adopta un tono casi crudo, seco, que no admite dobles lecturas. Esta desnudez textual no empobrece, sino que potencia el mensaje, alineándose con esa textura densa. El violín se muestra disonante, con melodías en las que destacan diferentes glissandos. La voz es totalmente consciente de lo que está cantando: “mierda de filosofía”, por eso es capaz de transmitir toda la rabia interna que siente a la perfección. Además, la constante presencia de los coros acentúa el sentimiento de caos en la cabeza del protagonista.

Narrativamente, la voz lírica crea aun nuevo mundo simbólico: el espacio mental saturado de ideas que prometían libertad es, al fin y al cabo, una prisión. “volver a lo primario” es la tesis de toda la refutación: renunciar a la carga lógica y razonable de la coherencia filosófica para volver a encontrarse en el instinto, a reconectar con la raíz. Esta especie de destrucción del mundo razonable es también sonora: el riff cortante, sin adornos, contrasta con la atmósfera etérea de movimientos previos. Si, como dice Herman, la narrativa eficaz exhibe el conflicto como crisis del mundo representado, para Robe, la filosofía era ese mundo construido y, por tanto, la acción dramática principal debe consistir en su derrumbe. El cuerpo instintivo se erige como nuevo territorio de verdad.

El oyente participa de esta pulsión por afirmar la vitalidad del cuerpo y negar toda lógica a través de la percusión densa, la línea monótona del bajo, los riff que, al fin y al cabo, “obligan” a sacudir la cabeza. En términos de producción, la mezcla sacrifica la brillantez y enfatiza frecuencias medias, más “seca”, si se me permite la expresión. Es música hecha para danzar – la nueva y única certidumbre – no para reflexionar.

Tras esta rabia y furia negadora, llegamos así al “Tercer Movimiento: Un Instante de Luz”, en el que el protagonista entra en diálogo con la carne. El “otro” reaparece, en este caso, como figura física, concreta: una presencia que en buena medida erotiza el

relato y acaba por anular esa especie de culpa filosófica. El contexto de enunciación deviene por momento prácticamente místico, Robe susurra lo que antes gritaba. El cuerpo en bruto, visceral, de “Mierda de Filosofía” se transforma aquí en piel sensible, respiración, en límite y, finalmente, en salvación:

Nada después de tu mirada
Nada después de ese instante de luz.

No resulta extraño que, al estar en la sección dialógica, la canción encadene momentos de calma con estallidos violentos, lo confesional con lo pulsional. Aglutina tanto partes instrumentales como secciones cantadas, que varían, pero también se repiten: su intención es intensificar ese conjunto de sensaciones. Por esta razón, cada vez que se vuelva al estribillo (“ahora siento el cuerpo”), se va a sentir como una capa extra y no como una vuelta estructural.

La armonía inicial gira en torno a Si menor, con progresiones como Mi menor – Si menor – La – Sol (la última progresión del segundo movimiento). Esto puede provocar un color más bien oscuro, pero la elección de los acordes con las palabras no está hecha al azar: justo cuando se pronuncia “instante de luz”, la armonía tañe los acordes de La y Sol, llenando de luz el espacio sonoro. Esto es debido a que el acorde de La es un acorde dominante modal, y suena más abierto y brillante que los demás acordes; el de Sol, no genera ni tensión ni resolución, sino que suena dulce y sereno. En definitiva, se podría decir que aportan luz modal dentro del ámbito menor. Si a esto le sumamos que la instrumentación solo se limita a mantener el acorde, la sensación de ensanchar este instante se hace fuerte y poderoso, al igual que claro y real.

Aunque la tonalidad empieza dentro del campo menor, se expande hasta llegar a su relativo mayor: Re. Esta riqueza armónica sostiene un espacio sonoro emocionalmente abierto, que acompaña el fluir interno del personaje. ¿En qué momentos se modula hacia la tonalidad mayor? Justo cuando Robe se sincera y habla de ella (“Tú, queriendo descifrar mi empeño por poner un cielo azul, aquí, entre tanto trasto”). También cuando se siente, por fin, vivo (“ahora siento el cuerpo, ahora es el momento”) y “pone rumbo a las alturas”, haciendo honor, de nuevo, a la narrativa lírica. Es interesante como se va generando una pequeña tensión con cada verso referido a ella (la progresión de acordes

sigue este dibujo: Sol – La – Re – Mi menor / Sol – Re – Mi menor – La / Sol – La – Re – La, que termina por resolverse en “ahora es el momento”:

Tú queriendo descifrar mi empeño por poner
Un cielo azul, aquí, entre tanto trasto.
Tú tratando de entender qué he venido a buscar,
Perdí el gobierno de mis propios actos.
Tú, capaz de adivinar mensajes escondidos
En mis aullidos, bajo la luna llena.
Tú haciéndome llegar al límite, al deseo.
Y ahora siento el cuerpo, ahora es el momento.

La textura evoluciona a lo largo del tema de manera gradual. La canción comienza con una disposición instrumental más ligera y transparente, pero, a medida que avanza el track, se desarrolla una instrumentación poderosa y llena de virtuosismo. El inicio está marcado por unas guitarras arpegiadas y el contraste de dinámicas entre “Nada después de tu mirada, nada después...” y “...de este instante de luz” (como se ha comentado anteriormente desde el punto de vista armónico). Conforme se avanza, se incorporan capas de guitarra distorsionada, bajo, batería, Hammond, violín y coros, que expanden el espacio sonoro sin saturarlo. De hecho, la existencia de coros en versos como “Tú, capaz de adivinar...” refuerza la sensación de diálogo: Robe ya no es un alma en solitario, sino una persona que empieza a estar acompañada.

Como se ha comentado anteriormente, “Un instante de luz” es una pieza con gran protagonismo instrumental, ya que tiene diversas secciones reservadas únicamente a los instrumentos. El Hammond, a diferencia de los demás movimientos, gana mucha presencia y constituye la principal base armónica. A partir del minuto 02:29 realiza, junto con el violín, un pasaje en el que se genera una especie de espiral, que pasa de lo más grave hasta lo más agudo. Esto puede significar el cambio interno por el que está travesando Robe, indagando desde lo más profundo de su ser para volver a ser mejor. Después de esta espiral, el violín vuelve a ser el protagonista, pero esta vez para realizar una melodía entrañable que cambia totalmente la dinámica de lo anterior. Genera un espacio de calma y tranquilidad en el que nuestro protagonista canta los versos del primer

movimiento. Es ahora cuando suenan realmente verdaderos, sin crear falsas expectativas al oyente:

No quedan sombras del pasado desde que te has acercado,
Ahora todo es claridad.
No quedan penas atrasadas, ni quedan puertas cerradas,
Ni nada que derribar

La batería tiene un papel sumamente importante dentro de esta pieza. Gracias a sus cambios en la métrica, aporta variabilidad y cambios de estilo a la canción. En los versos “Y estoy harto de sobrevivir el tiempo que no te veo” el bajo realiza un patrón de reggae. En el minuto 08:11 se inicia un solo de guitarra de carácter virtuoso (con la llegada de Woody Amores al grupo como guitarrista, el trato de este instrumento mejoró técnicamente de manera ostensible). La guitarra está distorsionada, y parece que nos lleva al final de la canción, pero no: de repente se quedan el piano y el violín para interpretar un pasaje muy expresivo y que remite a la música clásica. Esto, como espectadores, hace que nos relajemos, pues parece que se mantiene la calma de Robe gracias a ella.

Sin embargo, la calma se ve interrumpida por uno de los momentos más álgidos de todo el álbum: vuelven los aullidos de Robe, que se terminan fusionando con “Ahora siento el cuerpo, ahora es el momento”. En un pasado, los aullidos significaban desvelo desde un punto de vista negativo; ahora, acogen otra denotación: es puro deseo. Además, los coros de Lorenzo suenan como si dos personas estuvieran aullando: el protagonista y su amada.

Llegamos así al final de la fase de diálogo y refutación, quizá el bloque de mayor tensión en *Mayéutica*: la conciencia se revela inerme, la filosofía, inútil, el cuerpo se transforma en monumento verdadero. Lo que Herman define como world disruption alcanza aquí su máximo esplendor: el mundo convencional de la razón y la lógica se encuentra en ruinas, se impone un territorio carnal que, sin embargo, no resuelve del todo la inquietud. El protagonista, vaciado de toda teoría, totalmente “desnudo”, está ya listo para el parto de lo nuevo: la verdad final, no como certeza intelectual, sino como rendición gozosa a la fragilidad.

1.4. Alumbramiento, o la Luz que Nace de la Oscuridad

Llegados a este punto, nos encontramos en un punto de no retorno: tras la destrucción del mundo mental (“Mierda de Filosofía”) y el clímax carnal (“Un Instante de Luz”), el protagonista de *Mayéutica* despierta a una forma de lucidez inédita. Esta lucidez no es la certeza filosófica que buscaba al principio; es, paradójicamente, la aceptación de la imposibilidad de controlar la propia mente. El alumbramiento de lo nuevo es, en términos de David Herman, la etapa en la que la narrativa reorganiza un mundo tras la crisis (*world disruption*), muestra cómo se vive en él (*what it's like*) y estabiliza la secuencia de eventos para significar la nueva identidad del sujeto.

En esta fase Robe ofrece su confesión más cruda: no soy el dueño de mis emociones, ni del gobierno de mis actos. En este abandono de la soberbia racional se encuentra la semilla de una felicidad insólita. El discurso narrativo se vuelve circular, celebratorio. La música lo traduce con progresiones armónicas luminosas, ritmos estables y un groove que sustituye la furia tribal por una serenidad eufórica.

El “Cuarto Movimiento: Yo No Soy El Dueño de mis Emociones” comienza con una premisa clara: “Aunque no supiera qué decir, no dudaría en abordarte.” Esta línea restablece un “tú” claro: la confesión no es ya una acusación (como en *Mierda de Filosofía*) ni una súplica carnal (*Un Instante de Luz*), sino una apertura serena, casi ritual. El contexto de enunciación es de vulnerabilidad radical: el yo admite su desnudez emocional ante el otro y, por extensión, ante el oyente. Robe crea así lo que Herman llama discurso situado: la narración surge en el instante en que la mente se declara incapaz de gobernarse. Este espacio de honestidad redefine el relato.

En este caso, la secuencia de eventos se organiza, una vez más, en una forma cíclica que alterna versos expositivos y confesionales con un estribillo repetitivo. Veamos un ejemplo de versos expositivos:

Y hoy el espacio-tiempo nos concedió
Un tren que pasa, una estación
Los sabores eran tan potentes
Y los colores eran tan brillantes

Mientras que el estribillo repite, como si fuera un mantra, “Yo no soy el dueño de mis emociones.” Por tanto, la secuenciación combina el relato (el encuentro, la estación, la sincronía) con la repetición ritual de la voz que asume su condición y la confiesa.

No es casualidad que todos muchos de los versos tengan en común el componente de la luz y el efecto de la llegada de la amada en la vida de Robe. En el texto se plasma a través de la sinestesia, la metáfora y la antítesis como elementos retóricos que refuerzan el mensaje. Además, la armonía es luminosa, sin apenas tensiones modales, que se va desplegando sobre una pulsación constante un efecto de reverberación sutil y cálido. Sin embargo, en cuanto a la métrica, el tempo y el compás (4/4) se mantienen estables a lo largo de la pieza, con un pulso de 194 bpm. Eso significa que estamos frente al tema más agitado del álbum (más del doble que el anterior, donde reinaba la calma por haber encontrado la respuesta que necesitaba), que se corresponde con la mezcla de sentimientos que está viviendo el sujeto poético. Ahora, ya no tiene dudas y está totalmente entregado. Lo que siente con ella sobrepasa lo racional: es urgente y carnal (agitado). Esta inmediatez se puede sentir desde el inicio del *track*, con un comienzo tético e, instrumentalmente, en lo más alto. Los cambios de acordes son ágiles, reforzando justamente una de las ideas principales (“no dudaría en abordarte”). Al ser una pieza de contrastes, las secciones que experimentan una mayor calma (por ejemplo: “Siento que estoy fuera de lugar, hoy en mi mente”), juegan a la inversa: la resonancia de cada acorde puede extenderse hasta dos compases.

Desde el punto de vista textural y tímbrico, la canción evoluciona desde un inicio homofónico hasta la densidad y la distorsión máxima. Esto es debido a que, sobre todo en el final, se realiza una incorporación progresiva de capas de guitarra eléctrica, coros, bajo, piano y violín, con líneas melódicas y rítmicas que se yuxtaponen entre sí. A su vez, también se explora el paisaje sonoro envolvente, con secciones en las que se aligeran las texturas (por ejemplo: “Sé que hay algo que nos aproxima”. En esta ocasión, también se juega con el uso de las pausas, que se realizan sobre la palabra “mar”, simulando las olas que vienen y van). Todos los cambios texturales tienen un por qué: en situaciones como “Yo no soy el dueño de mis emociones” el sujeto ha perdido totalmente el control sobre sí mismo (ahora es ella la que tiene el poder sobre él), transmitiendo esta sensación en la

música. A nivel poético también se puede apreciar toda la evolución del discurso narrativo, que contiene estrofas contrastadas entre sí (como sucede con la parte musical). Después del momento de entrega de los primeros versos – que hemos visto anteriormente –, nos encontramos con un Robe más escéptico (una característica suya que, hasta el momento, no habíamos observado en *Mayéutica*):

Dejo las ventanas sin cerrar,
Y la cama sin hacer,
Y la puerta abierta.
Por si vuelve a aparecer,
Que no se entretenga

A través del paralelismo estructural y del polisíndeton, se hace una alusión a “Interludio” (aunque esta vez con el componente de la cama, que otorga una connotación sexual). El miedo por si algún día termina el instante de calma y de felicidad que está experimentando se apodera de él. Sin embargo, también es consciente de que, si en algún momento termina, ha sido debido a una causa mayor que ellos no han podido controlar. Lo plasma mediante una metáfora con el ciclo del agua:

No, yo no sé si el mar soltará una nube,
Y si sube, y si viene un viento que le ayude,
O puede que suba y que tenga miedo a las alturas.
No, y no han nada que nos incrimine:
No dependió de ti, no,
Y no dependió de mí
Que se secan las flores.
Que fue, yo te puedo asegurar,
Culpa de un lejano mar
Que no lloviera, no llores.

Antes de pasar al último tema del álbum, “Coda Feliz”, pensemos por un instante en la primera canción, “Interludio”: lo que en ella era obsesión, ruina y miedo, en la “Coda Final”, la adicción, la dependencia del “otro”, se asume como identidad celebrada, una fragilidad dichosa. “Coda feliz” representa la conclusión del viaje mayéutico al que se somete el sujeto poético. Aunque es el final el álbum, no es casualidad que se trate de una

canción sin fin ya que, como el pensamiento, está en constante actividad. En la pieza se declara completamente adicto a ella, aceptando la alegría y el dolor sin necesidad de transformarlo. “Ahora soy un adicto feliz, a mí nadie me ha visto llorar. Ahora soy un adicto de ti.” La casa derruida del principio se ha transformado en un lugar abierto. No es necesario cerrar puertas o ventanas: la adicción a la piel, al aire, a la mirada del otro no destruye, sino todo lo contrario, vivifica. No hay épica. El final es creíble precisamente porque es vulnerable.

La estructura es extremadamente sencilla y la propia repetición del verso clave ya citado también sugiere un eco interno que oscila entre la certeza y la fragilidad. Se hace evidente al contrastar el texto con los sonidos de fondo: mientras la letra es pura felicidad, en la grabación se perciben sollozos.

Armónicamente, nos encontramos en la tonalidad de Sol Mayor, con una progresión de acordes que se basa en Sol – Si menor – Mi menor. Aporta un color cálido y abierto que, de nuevo, contrasta con la voz de Robe que parece que llora (los coros refuerzan esta idea también). El hecho de que no se generen tensiones nos recuerda el mensaje de aceptación que transmite.

El tempo es moderado (117 bpm) lo cual, unido a las pausas inesperadas de la voz, potencia la sensación de introspección y de suspenso emocional. La textura empieza siendo muy ligera: de hecho, hay únicamente una guitarra arpegiada. A partir de la segunda estrofa se van añadiendo los demás instrumentos: el Hammond -que sirve de soporte armónico-, el bajo, los coros, un violín que marca algunos armónicos y una batería muy leve (tañe con escobillas). No es hasta después de la tercera repetición que los instrumentos estallan y se crea una textura más densa. El sonido se va retirando en forma de *fade out*. No ha habido progresiones oscuras, ni tensiones no resueltas. El parto de un nuevo sujeto se ha consumado.

Esta última fase de *Mayéutica*, en definitiva, representa el momento socrático por antonomasia: la verdad parida tras la destrucción de ideas preconcebidas que resultaron ser falsas, de presunciones que resultaron ser cuestionables. La ruina fue necesaria para parir una nueva certeza vital. Y esa certeza no es reflexiva, ni filosófica, ni moral. Es el gozo y la necesidad del “otro” al que necesitamos para construirnos.

Conclusiones

Tras el análisis poético y musical de *Mayéutica* desde un enfoque narratológico y musical, pueden extraerse diversas conclusiones que confirman la hipótesis inicial: el tercer álbum de estudio de Robe Iniesta no es una simple suma de canciones, sino una composición unitaria y conceptual cuya coherencia formal, temática y emocional remite directamente al proceso de autoconocimiento propuesto por la mayéutica socrática. Lejos de tratarse de una etiqueta retórica, esta noción filosófica estructura tanto el desarrollo narrativo como la evolución emocional del sujeto poético que protagoniza el disco.

El análisis basado en los cuatro elementos narrativos de David Herman – situación, secuenciación de eventos, construcción/ruptura de mundos y experiencia vivida – ha permitido comprender cómo *Mayéutica* se comporta como una narrativa musical integrada. Cada uno de sus movimientos, junto con el interludio y la coda, puede interpretarse como un episodio dentro de un relato de transformación interior. Esta transformación no obedece a un proceso lineal de redención, sino a una dialéctica entre demolición y ruina, confrontación y renacimiento. La ironía, la rabia, el deseo y la aceptación se presentan como fases sucesivas en el desarrollo de una identidad hondamente inestable, frágil y vulnerable, y, por tanto, profundamente humana.

En el plano textual, he intentado mostrar cómo las letras de Robe funcionan como poemas dramáticos cargados de lirismo, simbolismo y figuras retóricas (como metáforas, sinestesias, paralelismos o anáforas) que dan cuerpo a la experiencia del sujeto. A esto se suma un trabajo musical de gran complejidad formal: progresiones armónicas inestables, texturas densas, contrastes tímbricos, estructuras narrativas cíclicas y un uso expresivo del ritmo y la dinámica que no sólo acompañan el texto, sino que lo comentan, lo intensifican o lo contradicen.

Por otra parte, el enfoque cualitativo y hermenéutico adoptado ha permitido mostrar cómo la música y el texto se entrelazan para generar significados múltiples. Las transiciones entre movimientos, el uso del violín como voz lírica paralela, la alternancia entre momentos de intimidad susurrada y estallidos de energía, o la circularidad armónica de la “Coda Feliz”, por ejemplo, revelan una conciencia compositiva plena. En

Mayéutica, Robe no sólo escribe canciones: construye una obra total que reclama comprenderse como una unidad estética, filosófica y emocional.

En este Trabajo de Fin de Grado, he intentado mostrar las competencias y habilidades adquiridas durante mis estudios en el Grado de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Valladolid: se ponen de manifiesto con claridad los conocimientos adquiridos en asignaturas como “Escribir sobre Música”, “Música y Poesía”, o las diversas asignaturas de “Música Popular Urbana”, así como la reflexión crítica en la asignatura de “Crítica Musical” o el lenguaje analítico preciso adquirido en “Estrategias de Análisis Musical.” Asimismo, creo que este trabajo muestra la potencialidad que albergan los álbumes de música popular urbana para realizar este tipo de análisis poético, musical y narrativo. Por desgracia, no he podido profundizar como me hubiese gustado en elementos que son fundamentales para comprender en su totalidad un álbum conceptual (desde el libreto y el *packaging*, hasta las promociones en prensa, críticas musicales recibidas, interpretaciones del álbum en directo, o el pensamiento estético y filosófico que subyace, entre otras muchas cuestiones). Todo ello debo dejarlo para un futuro trabajo que enriquecerá, sin duda, este primer acercamiento académico a la música y los textos de Robe Iniesta. Creo que la riqueza formal de *Mayéutica*, así como su ambición temática y su experimentación sonora lo colocan a la altura de otras obras paradigmáticas dentro de la historia del álbum conceptual.

Finalmente, puede afirmarse que *Mayéutica* representa una propuesta radical de subjetividad en crisis, una búsqueda de sentido que renuncia a certezas y abraza la fragilidad como única verdad. Frente a discursos musicales centrados en el ego, la repetición de fórmulas convencionales a apriorísticas, o el narcisismo, Robe ofrece una sinfonía de contradicciones, una narración confesional que pone en juego la mente, el cuerpo y el lenguaje. El sujeto poético que emerge no es un héroe redimido, sino un ser que ha aceptado su precariedad, su dependencia emocional y su necesidad del otro como condiciones de posibilidad para reinventarse. Este Trabajo de Fin de Grado ha contribuido, por tanto, a ampliar la mirada crítica sobre el álbum conceptual como forma narrativa en la música popular, ha aplicado de manera productiva los marcos narratológicos contemporáneos, y ha reivindicado la obra de Robe Iniesta como un ejemplo paradigmático de intersección entre literatura, música y filosofía.

Bibliografía

- Barba Aragón, Nuria. “Análisis sociolingüístico de las letras de Extremoduro.” *Tonos Digital* 1 (2001).
- Borders, James. 2001. “Form and the Concept Album: Aspects of Modernism in Frank Zappa’s Early Releases.” *Perspectives of New Music* 39 (1): 118–60.
- Burns, Lori. 2010. “Vocal Authority and Listener Engagement: Musical and Narrative Expressive Strategies in the Songs of Female Pop-Rock Artists, 1993–1995.” En *Sounding Out Pop: Analytic Essays in Popular Music*, editado por Mark Spicer and John Covach, 154–92. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- . 2016. “The Concept Album as Visual–Sonic–Textual Spectacle: The Transmedial Storyworld of Coldplay’s *Mylo Xyloto*.” *IASPM@Journal* 6 (2): 91–116.
- . 2019. “Interpreting Transmedia and Multimodal Narratives: Steven Wilson’s ‘The Raven That Refused to Sing’.” En *The Routledge Companion to Popular Music Analysis: Expanding Approaches*, editado por Ciro Scotto, Kenneth M. Smith, and John L. Brackett, 95–113. New York and London: Routledge.
- Burns, Lori A., and Patrick Armstrong. 2021. “Structuring Subjectivity: Pain of Salvation’s *The Perfect Element: Part I* (2000).” *Metal Music Studies* 7 (3): 357–82.
- Burns, Lori, and Lora McLaren. 2020. “Interpreting the Materials of a Transmedia Storyworld: Word-Music-Image in Steven Wilson’s *Hand. Cannot. Erase.* (2015).” En *The Bloomsbury Handbook of Music Production*, editado por Andrew Bourbon and Simon Zagorski-Thomas, 393–404. New York: Bloomsbury Academic.
- Calderón de Anta, Salvador. “*La ley innata* de Extremoduro: Transgresión de géneros y experimentación.” En *Movimientos exocanónicos de la literatura contemporánea*, editado por David Roas y José Manuel Marrasé, 123–140. Madrid: Editorial Iberoamericana Vervuert, 2022.

- Clarke, Donald, Alan Cackett, y John Tobler. 1989. *The Penguin Encyclopedia of Popular Music*. London; New York: Viking/Penguin Books.
- Clarke, Eric. 1999. "Subject-Position and the Specification of Invariants in Music by Frank Zappa and P. J. Harvey." *Music Analysis* 18 (3): 347–74.
- Cohen, Gilad. 2018. "'The Shadow of Yesterday's Triumph': Pink Floyd's 'Shine On' and the Stage Theory of Grief." *Music Theory Spectrum* 40 (1): 106–20.
- Dozal, Mario Alonzo. 2012. *This Is the Art Form: Examining Concept Albums' Methods of Constructing Meaning in the Digital Age*. PhD diss., University of Texas at El Paso.
- Elicker, Martina. 2001. "Concept Albums: Song Cycles in Popular Music." In *Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*, edited by Walter Bernhart and Werner Wolf, 227–48. Amsterdam and Atlanta, GA: Editions Rodopi.
- Guthrie, W. K. C. 1988. *Historia de la filosofía griega. Tomo III: El siglo V – Ilustración*. Traducido por Antonio Guzmán. Madrid: Gredos.
- Herman, David. 2009. *The Basic Elements of Narrative*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Holm-Hudson, Kevin. 2008. *Genesis and The Lamb Lies Down on Broadway*. Aldershot: Ashgate Press.
- Kaminsky, Peter. 1992. "The Popular Album as Song Cycle: Paul Simon's 'Still Crazy After All These Years.'" *College Music Symposium* 32: 38–54.
- Kraciuk, Jan. 2013. *The Concept Album as a Form of Intermediality*. Bachelor's tesis.
- Lambert, Philip. 2008. "Brian Wilson's *Pet Sounds*." *Twentieth-Century Music* 5 (1): 109–33.
- Letts, Marianne Tatom. 2010. *Radiohead and the Resistant Concept Album: How to Disappear Completely*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Marcos, Carlos. "Mayéutica: la apabullante sinfonía de Robe Iniesta que desafía todas las tendencias de la música actual." *El País* (Madrid), 30 de abril de 2021.

- Martin, Bill. 2015. *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock, 1968–1978*. Chicago, IL: Open Court Publishing.
- Montgomery, David Owen, “The Rock Concept Album: Context and Analysis”. Tesis doctoral, Universidad de Toronto, 2002.
- Moore, Allan F. 1993. *Rock: The Primary Text: Developing a Musicology of Rock*. Buckingham and Philadelphia: Open University Press.
- Moore, Allan. 2004. *Aqualung*. New York: Continuum.
- Neal, Jocelyn. 2007. “Narrative Paradigms, Musical Signifiers, and Form as Function in Country Music.” *Music Theory Spectrum* 29 (1): 41–72.
- Platón. 1981. *Teeteto*. En *Diálogos (Volumen IV)*, traducido por Luis Gil. Madrid: Gredos.
- Shuker, Roy. 1998. *Key Concepts in Popular Music*. London: Routledge.
- Stimeling, Travis. 2011. “‘Phases and Stages, Circles and Cycles’: Willie Nelson and the Concept Album.” *Popular Music* 30 (3): 389–408.
- Stith, Kelly E. 2021. *The Concept Album as Postmodern Literature*. Master’s thesis, University of Nevada, Las Vegas.
- St-Laurent, Méi-Ra. 2016. “Finally Getting Out of the Maze: Understanding the Narrative Structure of Extreme Metal Through a Study of ‘Mad Architect’ by Septicflesh.” *Metal Music Studies* 2 (1): 87–108.
- Vlastos, Gregory. 1991. *Socrates, Ironist and Moral Philosopher*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Discografía

Iniesta, Roberto. *La ley innata*. Extremoduro. CD. DRO Atlantic, 2008.

Iniesta, Roberto. *Mayéutica*. Robe. CD. El Dromedario Records, 2021.