

LAS LETRAS DE CANCIONES DE POP-ROCK ESPAÑOL COMO TEXTOS POÉTICOS: UN MODELO ALTERNATIVO DE EDUCACIÓN LITERARIA PARA E.S.O. Y BACHILLERATO

Juan Gómez Capuz

(Grupo Val.Es.Co. - Universitat de València)

I.E.S. “Sant Vicent Ferrer” – Algemesí)

RESUMEN

En este trabajo intentaremos diseñar un amplio modelo de análisis de textos poéticos, aplicado a las letras de canciones de pop-rock en español. Este modelo alternativo de educación literaria está especialmente dirigido a jóvenes entre 14 y 18 años, con el objeto de que sean capaces de reconocer cierto grado de elaboración poética en las canciones pop de la vida diaria. Los aspectos poéticos estudiados en este artículo, siempre aplicados a letras de pop-rock cantado en español, incluyen un amplio abanico de materias como los géneros poéticos, la intertextualidad, los tópicos literarios, la métrica, los recursos retóricos (tanto figuras de dicción como de pensamiento), así como la imitación de modelos literarios previos (la poesía del amor cortés típica de la Baja Edad Media y el Renacimiento, y la poesía surrealista propia de la “Generación del 27”).

KEY WORDS: poetry, literary education, lyrics.

ABSTRACT

In this paper, we try to outline a comprehensive model of analysis of poetical texts applied lyrics of Spanish pop-rock songs. This alternative model of literary education is specially addressed to youngsters between 14 and 18 years old so that they could become conscious that lyrics of everyday pop songs contain a certain degree of poetical elaboration. Poetical aspects studied in this article, always applied to lyrics of Spanish pop-rock songs, include a wide range of matters such as poetical genres, intertextuality, literary commonplaces, metrics and analysis of verse, rhetorical features (both figures of speech and figures of thought) and imitation of previous literary models (courtly love poetry typical of Late Middle Ages and Renaissance and “Generación del 27” surrealistic poetry).

PALABRAS CLAVE: poesía, educación literaria, letras de canciones.

1. INTRODUCCIÓN.

Las canciones de música constan de música y también de letra. Parece que este segundo componente no es tenido en cuenta, quizá por la escasa calidad y banalidad de muchas letras o quizá porque buena parte de la música moderna nos llega cantada en otras lenguas. Sin embargo,

las letras de las canciones de música pop existen y pueden ser un elemento importante para todo tipo de estudios interdisciplinarios, bien sean de carácter sociológico y etnológico (los cuales tratan de extraer de ellas una serie de valores éticos y sociales, una especie de centros de interés de la generación joven), bien sean de carácter estético y literario (los cuales analizan estas letras como artefacto estético, poseedor de artificios retóricos y características propias de la función poética). Más aún, las letras de canciones han sido un importante recurso en la enseñanza de segundas lenguas, y especialmente en la enseñanza del inglés en España: conocida es la odisea de Juan Carrión, profesor de inglés en distintos centros de Cartagena, que en 1966 viajó hasta Almería para pedirle a John Lennon que incluyera las letras de las canciones en las fundas de los elepés de los Beatles porque las consideraba un eficaz recurso didáctico en la enseñanza del inglés a hispanohablantes (más aún que el “listening” de las canciones, pues es bien sabida la fuerte discrepancia entre escritura y pronunciación que arrastra la lengua inglesa). Y Lennon aceptó, con lo cual a partir del *Sergeant Pepper’s* todos los vinilos de los Beatles incorporaron las letras de las canciones, según vemos en el interesante artículo de J.A.Auñón (2006).

En este trabajo nos centraremos en los aspectos estéticos y literarios de las letras de pop español, tratando de ver otra utilidad potencial: la de carácter didáctico, en la enseñanza literaria durante la etapa de Educación Secundaria Obligatoria, especialmente en 3º y 4º, cursos en los que la eficacia didáctica radica en saber encontrar manifestaciones culturales actuales próximas a los centros de interés de los alumnos. En cambio, otros aspectos algo más complejos, como la presencia de tópicos literarios e intertextualidad, parecen más apropiados para el nivel y la programación de Bachillerato, sobre todo para el primer curso, por su clara conexión con los tópicos (*ubi sunt?*, *carpe diem*) utilizados por nuestros poetas medievales y del Siglo de Oro.

Por tanto, en una primera parte del artículo, revisaremos el breve estado de la cuestión sobre los aspectos sociológicos, estético-literarios y didácticos que se derivan de las letras de música pop, mientras que en la segunda parte examinaremos su calidad literaria y su utilidad didáctica a partir de un corpus de letras de música pop española de los últimos años.

En cuanto al corpus escogido, deseamos hacer algunas aclaraciones. Por un lado, nos hemos limitado a las letras escritas por músicos españoles peninsulares. Por otro, hemos intentado centrarnos en los estilos musicales del pop y del rock, dejando de lado las producciones de los cantautores: en primer lugar, porque los adolescentes (al menos, por cuestión de gustos, edades y madurez) no suelen interesarse mucho por la música y letras de los cantautores, más reflexivas y menos propicias al consumo inmediato; en segundo lugar, porque las letras de los cantautores tienen en general un alto grado de elaboración literaria y desbordarían el ámbito didáctico de nuestro estudio para adentrarse en el terreno de la crítica literaria. No obstante, hemos hecho dos pequeñas excepciones en relación a los cantautores: hemos tenido en cuenta algunas letras de Joaquín Sabina, por su alto grado de elaboración literaria compatible con estilos musicales próximos al pop-rock; y también hemos utilizado algunas letras de Joan Manuel Serrat, por la claridad con la que se presentan algunos tópicos literarios en textos aparentemente sencillos y comprensibles. Además, recordemos que algunos poetas importantes llegaron a colaborar como letristas de algunos grupos importantes: es el caso de los poetas Eduardo Haro Ibars y Luis Alberto

de Cuenca, letristas de muchas de las canciones de la Orquesta Mondragón. No obstante, el grueso de nuestro corpus consiste en letras de grupos españoles de música pop y rock, seleccionando una serie de grupos en los cuales encontramos compositores especialmente preocupados por la calidad literaria de sus letras: Mecano, Duncan Dhu, Gabinete Caligari, Radio Futura, Hombres G, Barón Rojo entre los más antiguos; Alejandro Sanz, Amaral, Álex Ubago, La Oreja de Van Gogh entre los actuales. También hemos realizado alguna pequeña cala entre grupos de rap y hip hop como Violadores del Verso, muy interesantes en ciertos aspectos de métrica. Por tanto, lo que pretendemos demostrar es que algunas letras de la música pop y rock pueden tener una cierta calidad literaria y pueden ser utilizadas en la práctica docente como ejemplos para ilustrar los diversos aspectos de la función poética.

Este artículo es la reelaboración y ampliación de un estudio previo (Gómez Capuz, 2004) en el que sólo estudiábamos recursos retóricos formales y de pensamiento así como la imitación de determinados estilos literarios (poesía de cancionero y poesía surrealista). El presente estudio, mucho más amplio en sus objetivos y en su extensión, conserva el material original de 2004, lo amplía con más ejemplos de discos actuales e incorpora también el estudio de otros aspectos fundamentales en la comunicación literaria (subgéneros líricos, intertextualidad, tópicos literarios y métrica), totalmente ausentes en el trabajo anterior.

2. ASPECTOS METODOLÓGICOS: LAS LETRAS DE MÚSICA POP COMO ELEMENTO SOCIOLÓGICO Y LITERARIO.

Las letras de música pop españolas apenas han sido objeto de estudio, a pesar de ser un elemento abordable desde diversos enfoques interdisciplinares: sociología, modas, estética, literatura y lenguaje. En efecto, una pequeña cala en Internet nos demuestra que frente a los numerosos estudios de la misma cuestión en el ámbito del pop-rock anglosajón, y a diversas referencias en los ámbitos italiano, brasileño, catalán e incluso hispanoamericano, las referencias en el español peninsular son muy escasas, e incluso los pocos estudios documentados (como el de la revista literaria malagueña *Litoral*, 183-185, 1989, agotada e ilocalizable) parecen decantarse más por las letras en inglés.

La prueba de ello es que, desde una perspectiva sociológica, el primer estudio importante en el ámbito español es bastante reciente. Se trata del artículo de Quim Puig (2002) en el volumen colectivo coordinado por Félix Rodríguez González sobre la comunicación y la cultura juvenil. En dicho artículo, titulado “Ruido, gritos y palabras. Las letras de la música pop española (1977-2000)”, Puig realiza en enfoque sociológico y estético, partiendo del dilema que plantean las letras de música pop: su consideración como meros textos banales, de escasa calidad y de consumo inmediato, secundarios respecto a la música, frente a la reivindicación de la calidad estética de algunas letras, “equiparables a la de la poesía”. Sin embargo, el desarrollo del artículo es claramente especulativo y reflexivo: Puig se centra en la “supuesta banalidad de la música pop”, examina testimonios tan lejanos como el de Umberto Eco (1965) y analiza las letras de música pop española como simple testimonio sociológico de ciertos temas recurrentes de la subcultura juvenil (sexo y, en menor medida, drogas), lo cual implícitamente refuerza el manido argumento de la

banalidad de dichas letras. Sólo en un breve apartado final, Puig comenta la relación de las letras de música pop con los textos poéticos, pero se limita a hacer consideraciones muy genéricas y no aporta ningún ejemplo o cita de las letras.

Desde la perspectiva de la didáctica de la literatura, las letras de música pop tampoco han sido objeto de atención ni estudio. Así, en su completísimo manual sobre didáctica de la literatura en enseñanza primaria y secundaria, Gloria García Rivera (1995) reivindica la introducción en el currículo de Literatura de un enfoque amplio de las manifestaciones literarias, el cual supere el estrecho corsé que suponen los géneros literarios tradicionales y abarque, no sólo la literatura culta, sino también la literatura tradicional y marginal. A su vez, la autora defiende la utilidad hoy en día de “un tipo de instrucción audiovisual, interrelacionando los temas literarios con otros lenguajes afines (cine, televisión, cómic)”. En esta renovadora propuesta didáctica realizada en plena época de la reforma educativa, García Rivera (1995:152-187) defiende y justifica metodológicamente un currículo socioliterario que muestre a los adolescentes una concepción amplia y a la vez atractiva del hecho literario, con el objeto de despertar en ellos el gusto por la lectura, más allá de la mera transmisión de contenidos conceptuales. García Rivera sigue de cerca los planteamientos del sociólogo Gil Calvo (1985), el cual clasifica el tipo de información que los jóvenes reciben en la escuela en relación con la cultura juvenil, una cultura urbana, de ocio, y de masas:

1. Información primaria, consistente en ideologías políticas, religión y valores patrióticos. Los jóvenes la rechazan rígida, burocrática y sentirla poco relacionada con sus intereses concretos.

2. Información secundaria, la cual presta atención a la diversidad de intereses y manifestaciones de la cultura moderna: tiene en cuenta la cultura de masas y las modas audiovisuales.

3. Información terciaria, de carácter especializado o técnico, que se transmite exclusivamente por los cauces didácticos.

En consecuencia, García Rivera apuesta claramente por un currículo globalizador y socioliterario, que resulte significativo para los alumnos de educación secundaria. Un modelo, en suma, en el cual se relacione la literatura con el sistema cultural en general y con área artística en particular, haciendo hincapié en las conexiones del arte y la literatura con la cultura de masas y las modas audiovisuales. Para ello, García Rivera propone utilizar como recursos didácticos todas las manifestaciones de la “pluralidad socioliteraria” (reveladora a su vez de la estratificación social) que los alumnos observan en la realidad cotidiana. Esto explica el interés de la autora por la literatura folclórica (sobre todo para el siglo XIX), la revisión de la llamada literatura culta (insistiendo en un eje temático, donde se analice el tratamiento de temas como el amor) y, sobre todo, la inclusión en el currículo literario de la llamada literatura marginal. García Rivera dedica varias páginas a la caracterización y utilidad didáctica de la literatura marginal, entendida en sentido amplio como manifestaciones de carácter literario (es decir, artístico, función poética del lenguaje) pero que se realizan al margen de la literatura como institución oficialmente reconocida. Junto a formas antiguas de la literatura marginal (oral, de cordel, melodrama, folletines), la autora señala modelos modernos ligados a las modas audiovisuales (novela policiaca, de aventuras y de

ciencia ficción, fotonovelas, cómics, revistas contraculturales). En función de lo explicado anteriormente, la utilidad didáctica de estos textos marginales es clara: son el vehículo de una información secundaria, cercana a los intereses del adolescente y a las modas audiovisuales que los dominan.

Ahora bien, lo que nos sorprende del tratamiento que hace García Rivera es la ausencia casi total de referencias a las letras de música pop como una muestra de literatura marginal, ampliamente conocida por los alumnos y fácilmente accesible. En efecto, la autora cita manifestaciones como el cómic, los libros de éxito masivo o *best-sellers*, televisión, cine, fotonovelas, y sólo en dos lugares alude vagamente a “las canciones de consumo” en relación con los gustos sencillos de la cultura de masas. Ni siquiera en un lugar posterior dedicado a la didáctica de la poesía, García Rivera (1995: 217-225) menciona la utilidad de las letras de música, y tan sólo señala como recurso próximo el discofórum sobre poetas recitados o musicalizados.

En cambio, nosotros pensamos que algunas letras de música pop pueden constituir una excelente muestra de literatura marginal, ya que se trata de una forma de comunicación ampliamente conocida por los alumnos y fácilmente accesible (tanto en formato audio al escuchar las canciones, como en formato textual impreso para su lectura y análisis), cercana a sus intereses, plenamente integrada en las modas audiovisuales y, en fin, reveladora de esa información secundaria de que habla Gil Calvo.

Por ello, lo que proponemos a continuación, a modo de cala o experimento piloto, es examinar las cualidades literarias de las letras de música pop escrita en castellano. Teniendo en cuenta las similitudes que presentan las letras de las canciones con la lírica o poesía, el género más genuino y denso en recursos literarios (no en vano se habla de *función poética*), pensamos que estas letras de canciones podrían servir en el aula de textos literarios auxiliares durante los dos últimos cursos de Educación Secundaria Obligatoria, con el objeto de ofrecer un complemento más cercano los intereses del alumno, frente a una información terciaria demasiado técnica (métrica, figuras retóricas, yo y tú poéticos) y una información primaria (textos canónicos o clásicos de la tradición literaria) demasiado alejada de los intereses “audiovisuales” de los alumnos. Como hemos indicado antes, en este trabajo seguimos insistiendo en la cuestión de los recursos retóricos utilizados en la redacción de las letras, así como algunas observaciones sobre los modelos poéticos y los temas fundamentales de la poesía (aspectos ya tratado en Gómez Capuz, 2004), pero hemos añadido el análisis de otros elementos importantes de la comunicación literaria: la métrica (especialmente válida para 3º y 4º curso de E.S.O.) y las cuestiones relativas a subgéneros líricos, tópicos literarios e intertextualidad (contenidos especialmente válidos para Bachillerato, sobre todo en su primer curso).

3.SUBGÉNEROS LÍRICOS E INTERTEXTUALIDAD.

Si entendemos las letras de música pop como textos poéticos, podemos intentar ver en ellas la variedad de subgéneros líricos que distinguen los manuales y libros de texto. No obstante, como la mayoría de las letras hablan del tema del amor, la variedad genérica es escasa: casi todas las letras corresponderían a los subgéneros populares que tratan el tema del amor y encajarían muy bien con

la lírica popular (jarchas, albas, mayas), aunque como veremos al final de este trabajo (§8.1) algunos artistas pop han sabido acercarse a modelos de la lírica amorosa culta, y en especial a los tópicos de la poesía petrarquista y de cancionero derivada del *amor cortés* trovadoresco, manejando con habilidad algunos de sus tópicos fundamentales (blasón petrarquista en la descripción de la amada; carácter transformador del amor; *donna angelicata* o cuasi-divinización de la amada; amor como esclavitud; determinismo amoroso, de manera que la persona amada imprime su huella indeleble en la otra; el amor como veneno o como conjunción de realidades y sentimientos opuestos, según vieron los poetas barrocos).

En consecuencia, la presencia de otros subgéneros líricos de tema no amoroso es bastante escasa. En alguna ocasión el tema amoroso se presenta en forma de **epístola** (como fue también usual en la prosa sentimental pre-clásica del siglo XV y pre-romántica del siglo XVIII), según vemos en la canción “La carta” de La Oreja de Van Gogh:

(1) Te escribo desde el silencio,
donde el miedo tiene excusa,
donde el tiempo se pierde
donde el odio no cura (...)
Cuando lees esta carta,
no cierres esos ojos,
que tienen la luz que me falta

(La Oreja de Van Gogh, “La carta”, *Dile al sol*)

En algún otro caso aislado, encontramos similitud con el subgénero de la **oda**, como en “Hermano sol, hermana luna” de Mecano, la cual recuerda vagamente a la “Oda al sol” de Espronceda:

(2) Sol querido hermano sol
Estático señor
Bombilla amarilla de calor (...)
Hermano sol qué cuece en tu interior
Que trae tanta explosión
Pareces tan confuso como yo

(Mecano, “Hermano sol, hermana luna”, *Entre el cielo y el suelo*)

Ahora bien, uno de los datos que más nos ha sorprendido en nuestra investigación es la relativa abundancia de un subgénero lírico a priori poco compatible con el espíritu hedonista y materialista que se suele atribuir al pop-rock: la **elegía** o canto por la muerte o pérdida de un ser querido (con sus variantes populares, la endecha o el planto). Parece ser que la vida desordenada y rápida de las estrellas de rock, con abundantes casos de muertes prematuras en plena juventud, se ha convertido en motivo de algunas de las canciones más sentidas y célebres del pop-rock. El fenómeno ya se documenta en el propio pop-rock anglosajón:

a) “American Pie” de Don McLean es una elegía por la muerte de unos jovencísimos Buddy Holly y Ritchie Valens en accidente de aviación, mientras que “Vincent”, del mismo autor, es una bellísima elegía por el pintor Vincent Van Gogh y sus tristes circunstancias vitales.

b) Elton John, sacudido en repetidas ocasiones por la muerte de amigos ilustres, ha compuesto numerosas y sentidas elegías con espléndidas letras de Bernie Taupin. “Empty garden”, basada en el símbolo poético y pictórico del jardín vacío donde no juegan los niños ni cantan los pájaros, es una sentida elegía a la trágica e inesperada muerte de su amigo John Lennon (*Johnny, Johnny, ya nadie vendrá a jugar en tu jardín vacío*). “Funeral for a friend” es también una elegía por la muerte de un amigo, reforzada con unos solemnes y lúgubres acordes iniciales de órgano similares a los de las “Funeral sentences for the Queen Mary” de Henry Purcell. “Candle in the Wind” fue en principio una elegía por la temprana y misteriosa muerte de Marilyn Monroe, aunque posteriormente fue reelaborada en “Candle in the Wind’97” para honrar la muerte de Lady Di, fallecida a la misma edad que Marilyn.

En el pop-rock cantado en español, los ejemplos son también representativos:

a) “Concierto para ellos” es una elegía múltiple que compuso el grupo de heavy metal Barón Rojo a los muertos ilustres del rock and roll, muy similar por tanto al “American Pie” de Don McLean. También es significativo que la canción se inicie con unos solemnes y lúgubres acordes de órgano de iglesia. El estribillo “reza”:

(3) En cada concierto de rock and roll

Las campanas suenan por Bon Scott.

Por Janis, Lennon, Allman, Hendrix,

Bolan, Bonham, Brian y Moon

(Barón Rojo, “Concierto para ellos”, *Volumen brutal*)

Es decir, todo el panteón de muertos ilustres del rock a fecha de 1982: Bon Scott (primer vocalista de los AC/DC), Janis Joplin, John Lennon, Jimi Hendrix, Marc Bolan (estrella del glam rock y líder de T-Rex), John Bonham (batería de Led Zeppelin), Keith Moon (batería de los Who) y Brian Jones (Rolling Stones).

b) Gabinete Caligari compuso la canción “Tócala Uli” como elegía a la muerte de su saxofonista Santiago Ulises Montero.

c) El brillante elepé de Mecano *Descanso dominical*, símbolo de su madurez creativa, es también un disco triste y melancólico por la acumulación de elegías: “Héroes de la Antártida” es una elegía por la muerte del capitán R.F.Scott y sus compañeros cuando regresaban del Polo Sur; “Laika” es una elegía a la perrita rusa que fue lanzada en una cápsula espacial y nunca más volvió; finalmente, “Dalí” es una pre-elegía compuesta cuando el genio de Cadaqués agonizaba (muy similar por tanto al “Vincent” de Don McLean) y donde Jose María Cano elaboraba una brillante letra repleta de motivos surrealistas y vanguardistas muy acordes con la trayectoria artística de Dalí y su relación con los poetas de la Generación del 27, como veremos en el último apartado de este trabajo dedicado a la imitación de modelos literarios (§8.2).

Los géneros literarios son, en el fondo, una serie de tipos textuales, es decir, convenciones formales y temáticas fijadas a lo largo del tiempo y que los artistas de todas las épocas deben conocer y recrear: elegía, epístola y oda proceden de la lírica griega clásica. Pero en ocasiones, algunas letras de canciones recrean o parodian géneros discursivos actuales y cotidianos, que los alumnos de los cursos finales de la E.S.O. deben conocer porque son fundamentales en la vida

laboral moderna. El ejemplo más claro es “A quien corresponda”, canción de Joan Manuel Serrat donde se utiliza el esquema tradicional de una *instancia* para denunciar los males que aquejan a la sociedad (de hecho, esta canción de Serrat ha sido reproducida en algunos libros de texto de 3º y 4º de E.S.O., como el de G.Hernández y J.L.Sánchez [1997: 227] al estudiar ese subgénero del lenguaje administrativo cotidiano).

Los géneros literarios son, a su vez, la manifestación de la intertextualidad en *grado mínimo*. En efecto, la **intertextualidad** es el procedimiento mediante el cual un texto es la recreación de otros textos. El grado mínimo se da en todos los textos, ya que todo texto responde a unas convenciones anteriores a él y se enmarca dentro de unas coordenadas ya establecidas para que el nuevo texto resulte adecuado y aceptable: en nuestro caso, son los subgéneros líricos, aunque hemos visto algún caso de imitación de textos administrativos

En cambio, el *grado medio* de intertextualidad es el más frecuente, ya que se da cuando el autor de un texto cita otros textos o alude a ellos. No es muy frecuente en las letras de música pop-rock española que hemos estudiado, pero podemos citar algunos ejemplos significativos. En alguna ocasión los autores rozan el *grado máximo* de intertextualidad, consistente en el plagio o pastiche: así, la canción “Annabel Lee” de Radio Futura es, como ellos mismos reconocen, la “adaptación del poema de Edgar [Alan] Poe”. Esta referencia a Poe no es casual, ya que los poetas románticos malditos parecen ser los favoritos de los artistas de pop-rock (y hasta de los cantautores), quizá porque ellos son ahora los “malditos actuales”. Así, Joan Manuel Serrat en “Una de piratas” rinde homenaje a la “Canción del pirata” de Espronceda, reproduciendo modificados algunos versos del conocido poema (que antiguamente los escolares aprendían de memoria) y encajándolos a la perfección en las sextillas de octosílabos que conforman la canción de Serrat (el poema de Espronceda estaba compuesto, en su mayor parte, por octavillas de octosílabos, como veremos en §5 al tratar la métrica):

- (4) Todos los piratas tienen
un temible bergantín
con diez cañones por banda
y medio plano de un botín (...)
Hasta que un día temblando
en la popa de un velero (...)

(Joan Manuel Serrat, “Una de piratas”, *En tránsito*)

De la misma manera, Joaquín Sabina reproduce en un recitado (casi en *off*) algunos versos completos de Espronceda en su canción “La del pirata cojo”:

- (5) Y ve el capitán pirata,
cantando alegre en la popa,
Asia a un lado, al otro Europa,
y allá a su frente Estambul.

(Joaquín Sabina, “La del pirata cojo”, *Nos sobran los motivos*)

Otro poeta maldito reivindicado por los rockeros es Charles Baudelaire, cuya obra principal, *Les fleurs du mal*, da título a una canción del grupo heavy Barón Rojo llamada “Las flores del mal”.

De la misma manera, La Oreja de Van Gogh alude a Bécquer:

- (6) Y así pasan los días de lunes a viernes
como las golondrinas de los poemas de Bécquer
y de estación a estación
en frente tú y yo va y viene el silencio

(La Oreja de Van Gogh, “Jueves”, *A las cinco en el Astoria*)

Por su parte, la canción de Amaral “Moriría por vos” es una clara alusión a la frase de Garcilaso en su Soneto V, como veremos en el último apartado de este trabajo (§8.1).

En ocasiones, las letras de canciones rock aluden a títulos de otras canciones de rock. Así, en la balada heavy de Barón Rojo titulada “Siempre estás allí” encontramos el verso

- (7) Sigues buscando **una escalera al cielo.**

O solamente, mientras te duermes
los ojos de tus héroes te miran desde la pared

(Barón Rojo, “Siempre estás allí”, *Metalmorfosis*)

que recuerda claramente al título de la mítica canción de Led Zeppelin “Stairway to Heaven”. De la misma manera, la soñadora y onírica canción de La Oreja de Van Gogh “Un mundo mejor”, con un ambiente similar a la “Sonatina” de Rubén Darío, también contiene una alusión muy próxima a la canción de Led Zeppelin pero igualmente parecida al verso de Rubén Darío en el que la pobre princesa quiere “ir al sol por la escala luminosa de un rayo”:

- (8) Dime niña de ojos tristes,
recuerdas aquel viejo barco que tanto quisiste
donde tú y el mar hablabais de libertad,
de una escalera a la luna quizá,
de un mundo que no deje nunca de hacernos soñar

(La Oreja de Van Gogh, “Un mundo mejor”, *Lo que te conté...*)

En otras ocasiones, las alusiones intertextuales se refieren al mundo del cine, lo cual es especialmente frecuente en Mecano, La Oreja de Van Gogh y Amaral, sobre todo como recurso de comparación y para dar un “color local” norteamericano o cosmopolita a ciertas canciones:

- (9) Y el cielo por mí
Se puede esperar

(Mecano, “No es serio este cementerio”, *Entre el cielo y el suelo*)

Alusión a la película *El cielo puede esperar*.

- (10) Como en “Hijos de un Dios menor”

traté de hacerle entender
a un policía.

(Mecano, “No hay marcha en Nueva York”, *Descanso dominical*)

- (11) La tentación no vive arriba

ni su perdón es cosa mía

(La Oreja de Van Gogh, “Manhattan”, *Guapa*)

Alusión a la película *La tentación vive arriba*.

(12) Como Nicholas Cage en Leaving Las Vegas

Veo caer la nieve en la hierba.

Un Robinson en una isla desierta.

Como Nicholas Cage en Leaving Las Vegas

Soy el invierno contra tu primavera.

(Amaral, “Moriría por vos”, *Estrella de mar*)

4.TÓPICOS LITERARIOS.

El conocimiento de los tópicos literarios empleados a lo largo de un milenio de tradición literaria occidental es un aspecto del análisis literario que cada vez recibe mayor atención en los libros de texto de Lengua y Literatura para Bachillerato, sobre todo en primer curso, ya que estos tópicos tienen un mayor peso específico en la creación artística de los poetas medievales, renacentistas y barrocos como son los poetas de cancionero, Manrique, Garcilaso, Fray Luis de León, Góngora y Quevedo (González Romano, 2008: 71; Blecua *et al*, 2008: 276; Alonso *et al*, 2008: 245; Gálvez *et al*, 2007: 242-243; Escribano, 2008: 182-190 y 239-247; Martí *et al*, 2008: 272-274; VV.AA., 2008: 278; Otero y Torregrosa, 1998), aunque no falta un breve repaso de los mismos en libros de texto de segundo curso cuando se analiza el texto literario como un tipo de texto más (González Romano, 2003). El renacido interés por los tópicos literarios quizá tenga su origen en los libros de texto que, surgidos a principios de los años 90 con la Reforma, estudiaban la literatura española no por épocas sino por temas y géneros (como los de F.Rincón *et al*, 1995 y Cano, González y Alonso, 1993).

La mayoría de estos tópicos literarios reciben un nombre latino, porque muchos de ellos ya funcionaban como *loci* o *topoi* en la literatura clásica grecolatina y por extensión en la retórica clásica. Azaustre y Casas (1997: 39-69), en su *Manual de retórica española*, ofrecen un amplísimo muestrario de los tópicos tradicionales consagrados por el uso retórico o literario y además lo documentan con ejemplos del patrimonio literario castellano. El manual de Azaustre y Casas será por tanto nuestra principal fuente de referencia, aunque sin olvidar las aportaciones más concisas de los libros de texto (sobre todo, González Romano, 2003 y 2008, así como Rincón *et al*, 1995).

El más conocido de estos tópicos literarios es el *ubi sunt?* ‘¿dónde están?’, cuyas raíces se hunden mucho más lejos, en la propia tradición bíblica. De hecho, es el tópico preferido de la poesía moral (“Coplas a la muerte de su padre” de Jorge Manrique, “Canción a las ruinas de Itálica” de Rodrigo Caro, “Epístola moral a Fabio” de Andrés Fernández de Andrada). A primera vista, podría parecer que la música pop-rock, más preocupada por el hedonismo y el disfrute (es decir, por el tópico opuesto del *carpe diem*), no tiene en cuenta este tópico. Nada más falso. Al contrario, los músicos de pop-rock, que viven tan deprisa y maduran tan pronto, son capaces de evocar con nostalgia los tiempos pasados mucho antes que los demás mortales. Los ejemplos en el pop anglosajón también son claros. “In my life” es una balada melancólica en la que Lennon, con

apenas 25 años, evocaba el sabor agridulce de recordar el pasado, incluyendo a los amigos que ya murieron o los lugares que ya no existen. Esta sencilla canción, perdida en la cara B del elepé *Rubber Soul* (1965), se ha convertido en una de las canciones más versionadas y recordadas, hasta el punto de que la revista musical británica *Mojo* la consideró en el año 2000 la mejor canción de todos los tiempos, en buena medida por el sabor nostálgico y melancólico de su letra, claramente basada en el tópico del *ubi sunt?* :

(13) Hay lugares que siempre recordaré
en mi vida, aunque algunos hayan cambiado.
Algunos para siempre y no para mejor,
unos permanecen y otros se han esfumado.
Todos esos lugares tuvieron sus momentos
con amantes y amigos que aún rememoro.
Unos están vivos y otros están muertos,
pero en mi vida los he amado a todos.

(The Beatles, “In my life”, *Rubber Soul*, traducción del autor)

Reflejar en la letra de una canción el espíritu de una época pasada es una tarea sumamente difícil que pudieron llevar a buen puerto dos cantautores: Don McLean en “American Pie”, donde a partir de la muerte de Buddy Holly y Ritchie Valens, aprovecha para ofrecer un fresco de la vida cotidiana norteamericana a finales de los años 50; por su parte, Joan Manuel Serrat, en “Temps era temps”, ofrece una completa visión de la Barcelona de los años 50, con el fútbol, el estraperlo, el tranvía y los programas de radio como recuerdos vivos de esa época.

En las canciones de pop español que estudiamos en nuestro corpus, el tópico del *ubi sunt?* aparece en diversas ocasiones. Uno de los ejemplos más claros es la canción de Miguel Ríos “Mis amigos, ¿dónde estarán?”, cuya formulación gramatical corresponde a la perfección con el *ubi sunt?*, y en la que el autor se pregunta por el destino actual de sus compañeros de pandilla y andanzas juveniles y se cuestiona si mantienen todavía los ideales progresistas y libertarios de antaño o si han caído en las redes de la mediocridad burguesa:

(14) En un lugar de mi barrio,
en un billar,
una panda de chicos
con un pitillo en la boca
arreglábamos el mundo
a golpes de fútbolín (...)
Mis amigos, con los que jugué,
¿dónde estarán?
Mis amigos, con los que hice la revolución.
Mis amigos, en un tresillo se aplastarán.

(Miguel Ríos, “Mis amigos, ¿dónde estarán?”, *Rock & Ríos*)

Muchos años después, el dúo Amaral vuelve sobre la cuestión del destino de los compañeros de la pandilla juvenil, qué fue de ellos, dónde estarán, a la vez que aprovecha –como Miguel Ríos– para introducir elementos de denuncia social:

(15) Son amigos, en la calle pasábamos las horas.
Son mis amigos, por encima de todas las cosas.
Carlos me contó que a su hermana Isabel
la echaron del trabajo sin saber por qué.
No le dieron ni las gracias porque estaba sin contrato (...)
Alicia fue a vivir a Barcelona
y hoy ha venido a mi memoria.
Claudia tuvo un hijo
y de Guille y los demás ya no sé nada.
Son amigos, en la calle pasábamos las horas.
Son mis amigos, por encima de todas las cosas.

(Amaral, “Marta, Sebas, Guille y los demás”, *Pájaros en la cabeza*)

La evocación de un determinado autobús (como el tranvía en Serrat) y de un amor del pasado sirve a La Oreja de Van Gogh para evocar el tópico del *ubi sunt?* :

(16) Llega tarde el 28 y
nerviosa miro el reloj (...)
a lo lejos aparece
el recuerdo de un amor,
no me ve, camina
ausente, hace mucho que pasó.
Empecé a recordar.
Y paseé
por mi mente y encontré,
aquel rincón que te dejé,
donde guardo los
momentos que no olvidé.
Revivo aquella noche en que
olvidamos lo demás,
el cielo se volvió rojo
al sol vimos bostezar,
se ha perdido entre la gente,
me he perdido yo también,
ya se ha ido el 28 la memoria de
un ayer.

(La Oreja de Van Gogh, “El 28”, *Dile al sol*)

La melancólica balada “La playa”, de La Oreja de Van Gogh, trata la historia de un anciano que visita la playa donde conoció hace más de 50 años a su amada y cumple su promesa de volver

a visitar esa playa antes de morir, aunque no quede nada de lo que conoció en su juventud (como en la película *Volver a empezar* de José Luis Garcí):

(17) El día de la despedida
de esta playa de mi vida
te hice una promesa
volverte a ver así.
Más de cincuenta veranos
hace hoy que no nos vemos
ni tú, ni el mar ni el cielo
ni quien me trajo a ti.

(La Oreja de Van Gogh, “La playa”, *El viaje de Copperpot*)

Finalmente, en una canción de desamor, “A la primera persona”, Alejandro Sanz se pregunta qué fue de aquellos recuerdos de la relación amorosa antes de romperse y dónde los guarda, de nuevo con una formulación gramatical próxima al *ubi sunt?* :

(18) Dónde guardo la mirada que me diste alguna vez.
Dónde guardo las promesas, dónde guardo el ayer.
Dónde guardo niña tu manera de tocarme.
Dónde guardo mi fe.

(Alejandro Sanz, “A la primera persona”, *El tren de los momentos*)

Estrechamente vinculados al tópico del *ubi sunt?* y a la lamentación por el paso inexorable del tiempo encontramos otros tópicos literarios propios de la poesía moral como el *tempus fugit* ‘el tiempo huye’ y el *quotidie morimur* ‘morimos cada día’ (tópico este que unos atribuyen a Séneca y otros a San Jerónimo). Esos dos tópicos aparecen de manera fragmentaria en varias canciones de La Oreja de Van Gogh:

(19) La vida se pasa y yo me muero, me muero por ti

(La Oreja de Van Gogh, “Puedes contar conmigo”, *Lo que te conté...*)

(20) Por eso cada noche yo muero
y las mañanas me hacen vivir

(La Oreja de Van Gogh, “Noche”, *Guapa*)

(21) Y aún me parece mentira que se escape mi vida
imaginando que vuelves a pasarte por aquí.

(La Oreja de Van Gogh, “Rosas”, *Lo que te conté...*)

El tópico del *tempus fugit* se puede superponer al del *tedium vitae* ‘el tedio de vivir’, tan significativo en numerosos artistas románticos y modernistas, poetas malditos reivindicados por los músicos del pop-rock. La superposición de ambos tópicos es muy clara en dos canciones de Nacho Cano para Mecano, aunque en el final de la segunda (23) también se insinúan los tópicos del *ubi sunt?* (echamos de menos a los que ya no están este año con nosotros) y del *carpe diem* (hay que espabilar y disfrutar de la vida):

(22) Perdido en mi habitación
Sin saber qué hacer

Se me pasa el tiempo (...)
No sé qué libro mirar
Qué revista ver
La tele se acaba
Qué se puede hacer
Mi mente empieza a vibrar
De tanto pensar
Ya no hay nada claro
En mi soledad.
Perdido en mi habitación
Con todo al revés
Se pasan las horas
Sin saber qué hacer

(Mecano, "Perdido en mi habitación", *Ana, Jose, Nacho*)

(23) En la Puerta del Sol

Como el año que fue (...)
Los petardos que borran sonidos de ayer
Y acaloran el ánimo
Para aceptar que ya, pasó uno más.
Y en el reloj de antaño
Como de año en año (...)
Hacemos el balance de lo bueno y malo (...)
Y aunque para las uvas hay algunos nuevos
A los que ya no están echaremos de menos
Y a ver si espabilamos los que estamos vivos
Y el año que viene nos reímos.

(Mecano, "Un año más", *Descanso dominical*)

Los tópicos del *tempus fugit*, *tedium vitae* y *quotidie morimur* aparecen con claridad en la visión descarnada, pesimista y materialista que el grupo de hip-hop Violadores del Verso tiene de la existencia humana, no muy distinto de la poesía moral del Barroco (sobre todo por la alusión a las cenizas o elementos similares que también aparece en poemas de Quevedo *serán ceniza* y Góngora *en tierra, en humo, en polvo*):

(24) Se me consume la vida como un cigarro fumado

Por un empedernido fumador de tabaco y con el viento de lado.
Luego a cenizas, a eso se resume todo (...)
Metáforas de vida al límite, algún que otro síncope

(Violadores del Verso, "Alergia",)

También encontramos el tópico del *tempus fugit* al final de la canción "Esos locos bajitos" de Serrat, en la cual se describe el paso del tiempo con los que ahora son niños mediante la plástica

imagen del paso de las agujas del reloj (“omnia vulnerant, ultima necat”, “Reloj, no marques las horas”):

(25) Nada ni nadie puede impedir que sufran
que las agujas avancen en el reloj,
que decidan por ellos, que se equivoquen
que crezcan y que un día
nos digan adiós.

(Joan Manuel Serrat, “Esos locos bajitos”, *En tránsito*)

También muy representativos de la poesía moral y ascética de inspiración bíblica son los tópicos del *contemptus mundi* ‘menosprecio del mundo’ y *vanitas vanitatum* ‘todo es vanidad’ (tópico tomado del *Eclesiastés*). En la canción “Pop”, La Oreja de Van Gogh lo aplican a la vacuidad y la falsedad del mundo del pop, donde pululan multitud de artistas que se creen perfectos y quedan deslumbrados por el éxito rápido y fácil, pero en el fondo están manipulados por los representantes y directivos, así como alienados por las drogas y el alcohol; y de hecho el grupo denuncia la tentación en la que es fácil caer en el mundo del pop a manos de esos cazatalentos, apoderados y directivos (además, el videoclip de la canción potencia ese efecto, pues el propio grupo, con ropa de calle aparece desdoblado en otro grupo similar pero vestido con caros ropajes, cadenas de oro, artificialmente bronceado y excesivamente maquillado).

(26) Has nacido artista lo sé
se te nota en la cara
tienes mucho poder
firma aquí abajo y verás
cómo cambia tu vida
es muy fácil ganar.
Eres la reina del pop
una diva sin nombre, un montón de ilusión.
Eres facturas y alcohol
una foto borrosa
una flor sin olor.

(La Oreja de Van Gogh, “Pop”, *El viaje de Copperpot*)

El tópico de consolación basado en el “**poder igualatorio de la muerte**”, tan importante en la poesía moral medieval (“Danzas de la muerte”, “Coplas a la muerte de su padre” de Jorge Manrique), sólo aparece al final de una canción de Mecano y además en un contexto festivo y surrealista en el que los muertos salen de sus tumbas para bailar y divertirse, lo cual nos llevaría a su vez al tópico del “**mundo al revés**”:

(27) Y los muertos aquí
Lo pasamos muy bien
Entre flores de colores (...)
Si en la fosa no hay plan
Nos vestimos y salimos

Para dar una vuelta
Sin pasar de la puerta eso sí (...)
Luego en plan señorial
El panteón familiar
De los duques Medina y Luengo
Que aunque el juicio final
Nos trate por igual
Aquí hay gente de rancio abolengo

(Mecano, “No es serio este cementerio”, *Entre el cielo y el suelo*)

Si el tiempo transcurre rápido e inexorable y pronto llegaremos a la vejez y a la muerte, la única solución consiste en aprovechar el momento. Así surge el tópico del *carpe diem* ‘aprovecha el momento’, consecuencia y respuesta al *ubi sunt?*, y característico de épocas históricas más optimistas y hedonistas, como el Renacimiento o la época actual. Sin embargo, el tópico del *carpe diem* no aparece con tanta frecuencia en las letras del pop español, quizá porque los artistas tienden más a ver el lado oscuro, negativo o “de bajón” que tiene la vida. De hecho, su manifestación más clara la encontramos en dos canciones de Joan Manuel Serrat en el elepé *En tránsito*. La primera, “Hoy puede ser un gran día”, es una exposición programática del tópico del *carpe diem* y de hecho ha aparecido en varios libros de texto de 3º de E.S.O. (Bouza *et al*, 1998, en la sección de “material fotocopiable”, 5.14) como reflejo actual de ese tópico eterno. Obsérvese, además, la abundancia de imperativos, a veces negativos, con los que el autor anima al lector a disfrutar de la vida, recurso gramatical presente en la propia formulación latina de *carpe diem* ‘agarra el momento’ y en los poemas que tratan este tópico, como los célebres sonetos de Garcilaso “En tanto que de rosa y azucena” (*coged de vuestra alegre primavera / el dulce fruto*) y de Góngora “Mientras por competir con tu cabello” (*goza cuello, cabello, labio y frente*):

(28) Hoy puede ser un gran día.

Plantéatelo así,
aprovecharlo o que pase de largo
depende en parte de ti. (...)
No consientas que se esfume,
asómate y consume
la vida a granel (...)
Hoy puede ser un gran día
donde todo está por descubrir
si lo empleas como el último
que te toca vivir.
Saca de paseo a tus instintos
y ventílalos al sol
y no dosifiques los placeres;
si puedes derróchalos (...)
Que todo cuanto te rodea

lo han puesto para ti.
No lo mires desde la ventana
Y siéntate al festín.

(Joan Manuel Serrat, “Hoy puede ser un gran día”, *En tránsito*)

La segunda, “A usted”, es el llamamiento a un ejecutivo urbano para que olvide sus múltiples obligaciones laborales y se dedique a disfrutar de la vida. En este caso, junto con el tópico del *carpe diem* encontramos también el del *beatus ille* ‘feliz aquél’, referido a la persona que desprecia los bienes materiales y desea ante todo vivir en paz, sobre todo en un marco rural y bucólico opuesto al estrés urbano tecnificado que describe la letra de la canción de Serrat con sus lacerantes rimas esdrújulas:

(29) A usted que corre tras el éxito
ejecutivo de película,
hombre agresivo y enérgico
con ambiciones políticas (...)
¿No le gustaría
no ir mañana a trabajar
y no pedirle a nadie excusas,
para jugar al juego
que mejor juega
y más le gusta...?
¿No le gustaría
ser capaz de renunciar
a todas sus pertenencias,
y ganar la libertad
y el tiempo que pierde
en defenderlas...?
¿No le gustaría
acaso
vencer la tentación
sucumbiendo de lleno en sus brazos...?
Antes de que le den el pésame
a sus deudos, entre lágrimas,
por su irreparable pérdida
y lo archiven bajo un lápida.
¿No le gustaría
no ir mañana a trabajar
y no pedirle a nadie excusas,
para jugar al juego
que mejor juega
y más le gusta...?

(Joan Manuel Serrat, “A usted”, *En tránsito*)

El pop vitalista y desinhibido del grupo Hombres G nos ha proporcionado también algunas muestras muy claras del tópico del *carpe diem*, sobre todo en las canciones “Voy a pasármelo bien” y “Suéltate el pelo” (en esta última volvemos a encontrar los típicos imperativos que acompañan a la formulación de este tópico literario):

(30) Hoy me he levantado dando un salto mortal
he echado un par de huevos a mi sartén
dando volteretas he llegado al baño
me he duchado y he despilfarrado el gel
porque hoy algo me dice que voy a pasármelo bien (...)
Voy a cogerme un pedo de los que hacen afición
me iré arrastrando a casa con la sonrisa puesta
mañana ya si puedo dormiré la siesta
pero esta noche no (esta noche no).
Esta noche, algo me dice... que voy a pasármelo bien (...)
Voy a pasármelo bien
Voy a pasármelo muy bien
Muy bien, muy bien
Y voy a pasármelo bien.

(Hombres G, “Voy a pasármelo bien”, *Hombres G 1985-1992*)

(31) Oye pequeña, ven junto a mí
conozco una manera de hacerte feliz
suéltate el pelo, ven y siéntate aquí (...)
Yo lo que quiero es verte sonreír.
Yo lo que quiero es que tú bailes junto a mí
te sueltes el pelo, y luego si quieres...
el sujetador.
Suéltate el pelo... Suéltate el pelo...
Suéltate el pelo, hazme ese favor
y baila conmigo este rock and roll
yo sólo quiero un poco de diversión.

(Hombres G, “Suéltate el pelo”, *Hombres G 1985-1992*)

En una órbita más cercana al rock, encontramos también el tópico del *carpe diem* (reflejado en el punzante imperativo, en la paronomasia *bebe/breve* y en un lenguaje falsamente culto y arcaizante) en la canción de Siniestro Total “Hermano, bebe”, tan próxima a la poesía goliárdica de tabernas:

(32) Hermano bebe que la vida es breve.
Y aunque a ti no te lo pareciere
el más grande bien siempre es pequeño

(Siniestro Total, “Hermano, bebe”, *Dime cómo andas*)

También encontramos el tópico del *carpe diem* en este fragmento de la canción “El libro” de La Oreja de Van Gogh (obsérvese que también se formula mediante un imperativo negativo):

(33) No dejes que el tiempo arrugue
las hojas del libro que te di

(La Oreja de Van Gogh, “El libro”, *Dile al sol*)

Ahora bien, en la medida en que los tópicos del *ubi sunt?* y *tempus fugit* por un lado y el *carpe diem* son complementarios, podemos encontrar letras de canciones donde se combinan ambos. Así, los tópicos del *ubi sunt?* (al final, con las anáforas de *todos* y *donde*) y del *carpe diem* (en el estribillo de *quiero vivir*) parecen fusionarse en la canción “El universo sobre mí” de Amaral:

(34) Sólo queda una vela encendida en medio de la tarta
y se quiere consumir.
Quiero vivir, quiero gritar,
quiero sentir el universo sobre mí
quiero correr en libertad (...)
Todos los juguetes rotos,
todos los amantes locos,
todos los zapatos de charol,
todas las casitas de muñecas
donde celebraba fiestas,
donde sólo estaba yo.

(Amaral, “El universo sobre mí”, *Pájaros en la cabeza*)

Por su parte, los tópicos del *tempus fugit* (al principio) y del *carpe diem* (en el imperativo final *vuela*) parecen combinarse en la canción “¿Qué pides tú?” de Álex Ubago:

(35) Puede que algún día por estas fechas
no recuerdes ya la letra
de aquel tema que compuse por ti.
Puede que la vida sea tan breve
o que el tiempo no se acuerde
de evitar lo que nos toca vivir (...)
Vuela, vuela alto mientras puedas
que la vida es una rueda
que nunca frena

(Álex Ubago, “¿Qué pides tú?”, *¿Qué pides tú?*)

Otros tópicos menores que podemos encontrar en las canciones de pop-rock es el de la “**vida como sueño**”, relacionado con el ya citado de la “**vida al revés**”, muy representativos ambos de la visión caótica y pesimista del Barroco (*La vida es sueño* de Calderón), como vemos en estas canciones de Mecano y La Oreja de Van Gogh (en la segunda, [38] se alude claramente a Calderón):

(36) Aire, soñé por un momento que era aire
Oxígeno, nitrógeno y argón,
Sin forma definida, ni color
Fui aire volador
(Mecano, “Aire”, *Entre el cielo y el suelo*)

(37) Despiértate, olvídalo
aquello nunca sucedió,
todo fue una ilusión.
No, no es verdad,
todo es un sueño
pero es real,
dime tú,
reina del mal,
cuándo voy yo a despertar.
(La Oreja de Van Gogh, “Pesadilla”, *Dile al sol*)

(38) He soñado siempre con poder volar,
desplegar los brazos y no aterrizar,
conociendo otros lugares,
y verdades más allá (...)
Como dijo aquel genio,
esta vida es un sueño, un sueño
Como dijo aquel genio,
esta vida es un sueño, y soñaré.
(La Oreja de Van Gogh, “Soñaré”, *Dile al sol*)

El tópico de la “**vida como camino**” aparece en la canción “Cantares”, donde Serrat combina versos propios con los de Antonio Machado:

(39) Todo pasa y todo queda
pero lo nuestro es pasar
pasar haciendo caminos
caminos sobre la mar (...)
Al andar se hace camino
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante, no hay camino
sino estelas en la mar.

(Joan Manuel Serrat, “Cantares”, *En directo*)

Finalmente, Serrat parodia los tópicos de la “**humildad autoral**” y la “**invocación a la musas**” en la canción “No hago otra cosa que pensar en ti”:

(40) No hago otra cosa que pensar en ti...

Nada me gusta más que hacer canciones,
pero hoy las musas han “pasao” de mí.
Andarán de vacaciones.

(J.M. Serrat, “No hago otra cosa que pensar en ti”, *En tránsito*)

5.MÉTRICA.

Las letras de canciones pop presentan una acusada irregularidad métrica, a pesar de estar subordinadas a esquemas musicales más o menos regulares. Por tanto, no se trata del aspecto literario que tenga una aplicación más clara en la docencia de la literatura. Sin embargo, algunas canciones nos ofrecen esquemas métricos regulares, incluso cercanos a la poesía culta clásica, así como combinaciones y experimentos interesantes (versos de pie quebrado, rimas internas, versos monorrimos) como veremos en este breve repaso.

Santiago Auserón, gran letrista con formación filológica, sabe insertar en una de las canciones más comerciales de Radio Futura, “Veneno en la piel”, un perfecto esquema métrico de cuartetos en endecasílabos ABBA, que se repite con mayor o menor regularidad durante toda la canción:

(41) Dicen que tienes veneno en la piel 11A
Y es que estás hecha de plástico fino 11B
Dicen que tienes un tacto divino 11B
Y quien te toca se queda con él 11A

(Radio Futura, “Veneno en la piel”, *Memoria del porvenir*)

El modelo de cuarteto en endecasílabos ABBA vuelve aparecer en un par de estrofas (aunque la segunda es un serventesio ABAB) de la canción “A cara o cruz”, repleta de resonancias clásicas al hablar del tópico del amor como enfermedad (“mal de amores”) en un tono y estilo muy similar a los poemas de Lope de Vega:

(42) Y es que el amor es una enfermedad 11A
que una vez contraída no se cura 11B
y por más que uno quiera perdura 11B
y se contagia con facilidad. 11A

Vamos a ver, dijo don Rufio Datura 11A
por qué tenéis que perder la razón 11B
pues sin esfuerzo consigue Natura 11A
lo que ansía vuestro corazón. 11B

(Radio Futura, “A cara o cruz”, *Memoria del porvenir*)

Finalmente, Santiago Auserón acumula varios versos endecasílabos que van rematados por un heptasílabo (próximo al modelo clásico de lira y silva) en la primera estrofa de “Paseo con la negra flor”:

(43) Dime dónde vas, dime dónde vas 11A
Al caer el sol por la puerta de atrás 11A
No hay nada que hacer y ya pasó el calor 11B

| | |
|--------------------------------------|-----|
| tomé papel y lápiz y esparcí | 11A |
| las prendas de tu amor sobre la mesa | 11B |
| Buscaba una canción y me perdí | 11A |
| en un montón de palabras gastadas. | 11B |
| No hago otra cosa que pensar en ti | 11A |
| y no se me ocurre nada | 8b |

(J.M. Serrat, “No hago otra cosa que pensar en ti”, *En tránsito*)

Alejandro Sanz, en “Te quiero y te temo”, usa también versos de pie quebrado al alternar versos trisílabos y hexasílabos:

| | | |
|------|------------------------|----|
| (48) | Te siento y te vierto | 6a |
| | te abro y te cierro | 6a |
| | te advierto despierto | 6a |
| | te miento | 3a |
| | te evades, te espero | 6a |
| | te adhiero a mi cuerpo | 6a |
| | te escapas te dejo | 6a |
| | te quiero y te temo | 6a |

(Alejandro Sanz, “Te quiero y te temo”, *El tren de los momentos*)

Recordemos que modelo métrico en el que se combinan versos largos y cortos, sobre todo cuando el largo tiene el doble de sílabas que el corto (8/4, 6/3), ha sido muy habitual en la tradición poética española, tanto culta como popular, y tiene su máximo exponente en las coplas de pie quebrado de Jorge Manrique. Por su parte, los poetas románticos hicieron un extenso uso de la polimetría, como en la “Canción del pirata” de Espronceda, de manera que las estrofas de versos largos (octosílabos en Espronceda) suponen un ritmo lento y pausado, mientras que con las estrofas de versos cortos (tetrasílabos en Espronceda) el ritmo se acelera para describir la batalla o la tormenta. Este modelo pervive actualmente en las letras de canciones de pop, pero también en las de rap y hip-hop, y de hecho una de mis experiencias didácticas en 4º de la E.S.O. ha consistido en animar a los alumnos a recitar los versos cortos de la “Canción del pirata” (sobre todo la estrofa de *veinte presas / hemos hecho / a despecho / del inglés...*) a ritmo de rap, mientras algún alumno hacía con la boca el típico sonido de caja de ritmos del rap y hip-hop.

En el pop anglosajón también encontramos algunos ejemplos de polimetría y versos de pie quebrado: así, en la letras de “Eleanor Rigby” de The Beatles, versos larguísimos alternan con versos muy cortos que describen de manera rotunda y demoledora la solitaria vida y muerte de la protagonista: *lives in a dream, no one comes near, nobody came, no one was saved* .

También se acerca a este modelo de pie quebrado y polimetría la alternancia de endecasílabos y heptasílabos que hemos visto en Santiago Auserón (ejemplo 43), mientras que La Oreja de Van Gogh alterna versos de 10 y de 6 sílabas en el estribillo de la canción “Noche” (por cierto, combinación métrica idéntica a la que encontramos en la Rima VII de Bécquer “Del salón en el ángulo oscuro”):

| | | |
|------|------------------------------|-----|
| (49) | Por eso cada noche yo muero | 10- |
| | Y las mañanas me hacen vivir | 10A |
| | Así de día tengo mis años | 10- |
| | Y en cambio de noche | 6b |
| | Mis años veloces | 6b |
| | Me temen a mí | 6a |

(La Oreja de Van Gogh, “Noche”, *Guapa*)

El caso extremo de la polimetría romántica consistía en construir una estrofa donde los versos fueran cada vez más cortos para evocar algún aspecto del ambiente evocado. Espronceda lo usa de manera magistral al final del poema narrativo *El estudiante de Salamanca*, cuando al describir la muerte de Félix de Montemar, los versos van perdiendo sílabas como reflejo de la pérdida de ritmo cardíaco y actividad vital del personaje (o para marcar que es el fin del poema) hasta acabar con trisílabos y bisílabos *en leve / breve / son*. Este recurso lo encontramos al final de la letra de “No hay marcha en Nueva York”, quizá como reflejo del hastío del autor por la falta de entretenimiento que encuentra en la ciudad de los rascacielos, su desilusión y su deseo de abandonar la ciudad:

| | |
|------|------------------------------|
| (50) | No hay marcha en Nueva York |
| | Ni aunque lo jure Henry Ford |
| | No hay marcha en Nueva York |
| | Y los jamones son de York |
| | Pensé que iba a estar mejor |
| | Que te comen el coco |
| | Con los telefilmes |
| | Pero es un ardid |
| | Y estoy loco |
| | Por irme |
| | A Madrid |

(Mecano, “No hay marcha en Nueva York”, *Descanso dominical*)

Otro de los grandes aspectos de imitación métrica en las canciones de pop consiste en la imitación de la poesía popular, recurso que también enlaza con la poesía romántica y de épocas posteriores (poesía neopopularista de la generación del 27). En las letras de muchas canciones de pop encontramos versos de arte menor (octosílabos o heptasílabos), rimas asonantes y cuartetas/redondillas. Así, en “Una de piratas”, Serrat utiliza una sextilla de versos octosílabos con rima aguda, esquema métrico bastante cercano a la propia “Canción del pirata” de Espronceda (octavillas de versos octosílabos, a veces tetrasílabos y a veces combinación de ambos), lo cual le permite copiar algún verso literal del poeta romántico:

| | | |
|------|----------------------------|----|
| (51) | Todos los piratas tienen | 8- |
| | un temible bergantín, | 8a |
| | con diez cañones por banda | 8- |
| | y medio plano de un botín | 8a |
| | que enterraron a la orilla | 8b |

de una playa en las Antillas. 8b

(J.M. Serrat, “Una de piratas”, *En tránsito*)

En el elepé *Entre el cielo y el suelo*, Jose María Cano, profundamente influido por la poesía neopopularista de García Lorca (como veremos en el apartado final de este trabajo, §8.2), utiliza esquemas métricos típicos de la poesía popular. Así, en “Hijo de la luna” utiliza versos heptasílabos en el estribillo y una única rima asonante, cercano al modelo de la soleá:

| | |
|-----------------------------|----|
| (52) Luna quieres ser madre | 7- |
| Y no encuentras querer | 7a |
| Que te haga mujer | 7a |
| Dime luna de plata | 7- |
| Qué pretendes hacer | 7a |
| Con un niño de piel | 7a |
| Hijo de la luna | 7- |

(Mecano, “Hijo de la luna”, *Entre el cielo y el suelo*)

En cambio, en “Una rosa es una rosa”, Jose María Cano utiliza cuartetos de rima consonante (aunque la rima *hembra/ella* está asonantada) en una canción popularizante que el autor llega a catalogar como “rumba”:

| | |
|---------------------------------|----|
| (53) Es por culpa de una hembra | 8a |
| Que me estoy volviendo loco | 8b |
| No puedo vivir sin ella | 8a |
| Pero sin ella tampoco | 8b |
| | |
| Y si de este mal de amores | 8a |
| Yo me fuera pa la tumba | 8b |
| A mí no me mandéis flores | 8a |
| Que como dice esta rumba | 8b |

(Mecano, “Una rosa es una rosa”, *Entre el cielo y el suelo*)

De la misma manera, el estribillo de la canción “Noche” de La Oreja de Van Gogh consiste en una cuarteta de versos octosílabos con rima asonante:

| | |
|----------------------------------|----|
| (54) Son tan fuertes mis latidos | 8a |
| que el sonido de mi voz | 8b |
| no se escucha cuando a gritos | 8a |
| pide que me haga mayor | 8b |

(La Oreja de Van Gogh, “Noche”, *Guapa*)

En cuanto a las letras de canciones de grupos de rap y hip-hop, se trata de un género con muchas particularidades. No obstante, al analizar las letras de uno de los grupos españoles más representativos, Violadores del Verso, hemos encontrado algunos datos interesantes. Por ejemplo, la presencia de fórmulas métricas de tipo culto, como la combinación de versos endecasílabos y alejandrinos en el estribillo de “Asómate” (a su vez los dos hemistiquios de los versos alejandrinos riman entre sí, marcado en negrita, como las rimas internas o en eco típicas del rap que veremos a

continuación, aunque el carácter monorrímo de toda la estrofa le imprime una monotonía muy “juglaresca” que también es característica del rap y del hip-hop):

- (55) Asómate co a este precipicio 11A
Verás niños prodigio, Hip Hop como oficio 14A
Nena mi rap suena en cada edificio (...) 11A
Esto implica sacrificio, una virtud y un vicio 14A

(Violadores del Verso, “Asómate”, *Vivir para contarlo*)

Ahora bien, uno de los recursos más típicos de las letras de rap y hip-hop, además de la polimetría y los versos de pie quebrado, es la acumulación de pareados con rima asonante y la ya comentada presencia de rimas internas o rimas en eco (marcada en negrita en los ejemplos 56 y 57) donde a veces la rima final de un verso se reproduce “en eco” a mitad del verso siguiente, todo lo cual requiere una elaboración literaria mucho más compleja y trabajada de lo que podría esperarse a priori de este género:

- (56) Tengo algo que decir con urgencia
tengo el micro y la licencia, la voz y la experiencia.
si quieren rimas, nosotros ciencia
rap es la esencia, la fama una consecuencia
Pero no mi meta, yo tengo espíritu de atleta.

(Violadores del Verso, “Asómate”, *Vivir para contarlo*)

- (57) Rap crudo es lo que escupo desnudo ante el puto acero es placentero
MCs no saben ni coger el micro es demencial
Mucha ambición y poco potencial, no exagero
Me pulo al pajero y al comercial co, sin peros (...)
¿Veo, veo? Mamoneo, ya lo creo
Famoseo, manoseo, baboseo,
Ahórrate el canteo de alabanzas estridentes
La fama no me cambió a mi pero sí al resto de la gente (...)
No desperdicio la ocasión de decir algo con sinfonía
A pesar de la afonía, la mía, manía, la vuestra
Mi DJ es el hombre orquesta y cualquier MC adopta una postura como ésta
Aunque a veces le doy la espalda al público como un pianista de jazz
Pero si vienen con sus yo traigo más, echarse atrás

(Violadores del Verso, “Nada más”, *Vivir para contarlo*)

6. RECURSOS FORMALES: MÚSICA POP Y POESÍA POPULAR.

La música pop es una manifestación más de lo que se denomina cultura de masas (*masscult* en la bibliografía anglosajona). A su vez, esta cultura de masas, como indica García Rivera (1995: 158-181), es reveladora de los “gustos sencillos” de las capas sociales populares. Estos “gustos sencillos” siempre han tenido su reflejo en formas literarias populares (literatura de cordel,

folletines, romancero, lírica popular) y además han sido frecuentes en la historia literaria española los préstamos o trasvases de motivos y recursos populares a la literatura culta.

Además, por su propia etimología, está claro que la música pop es un tipo de música popular (opuesta a la música clásica o culta) y esto también se puede aplicar a la vertiente siempre secundaria de sus letras. Por tanto, las letras de música pop serían también una muestra de la poesía popular y sería natural encontrar en ellas los recursos retóricos típicos de la poesía popular de todas las épocas.

De hecho, en las letras de música pop española son también frecuentes dos recursos universales de la poesía popular de transmisión oral (Levin 1972): el **paralelismo** y la **anáfora**. Además, recordemos que se trata de recursos utilizados para dotar a la poesía oral (y sobre todo a la poesía cantada, como en el caso que estudiamos) de una estructuración y coherencia similares a las de un texto escrito y también para facilitar la memorización de los textos (la anáfora nos da el pie de cada verso y el paralelismo construye unos moldes idénticos que cada verso “rellena” con un contenido diferente, lo cual puede ser aprovechado para construir correlaciones semánticas).

Los ejemplos de estructuras paralelísticas en letras de música pop son muy numerosos (también en el pop anglosajón, como en “Every breath you take” de Police), y revelan el carácter que les atribuyó Levin (1972): mecanismos repetitivos, propios de la lírica popular, donde posiciones equivalentes de la cadena hablada (verso) son ocupadas por elementos análogos (es decir, elementos poseedores de una misma estructura sintagmática o sintáctica). Por su parte, Alonso y Bousoño (1951) estudiaron con detalle las estructuras paralelísticas y su combinación con el mecanismo de la **correlación**, aplicados a importantes textos poéticos de la tradición literaria española. Por tanto, nos limitaremos a citar algunos ejemplos claros, reveladores de la arquitectura poética de ciertas canciones de pop español.

Así, las primeras letras del grupo Mecano, muy simplonas y banales, tan sólo parecen apoyarse en algunos elementales recursos paralelísticos:

(58) Me duelen las piernas
me duelen los brazos
me duelen los ojos
me duelen las manos

(Mecano, “Hoy no me puedo levantar”, *Ana, Jose, Nacho*)

En cambio, las estructuras paralelísticas y su combinación con la anáfora, son frecuentes y constantes en las letras del grupo vasco Duncan Dhu. Estas letras adquieren un carácter recurrente y estructurado gracias al paralelismo y la anáfora, y a la vez crean un molde en el que se insertan **correlaciones semánticas**, todo ello al más puro estilo de la lírica amorosa popular (*oscuro/vacías, nadie/silencio, otoños/inviernos, fueron/volvieron, amé/olvidé*):

(59) Gatos oscuros y nadie en el bar (...)
Casas vacías y silencio en el mar

(Duncan Dhu, “Fin”, *Colección 1985-1998*)

Obsérvense las correlaciones semánticas *oscuro/vacías, nadie/silencio* para reforzar ese ambiente solitario y crepuscular.

(60) Cenizas blancas al amanecer

como tú y yo.

Poemas muertos antes de volver

entre tú y yo.

(Duncan Dhu, “Cenizas”, *Colección 1985-1998*)

(61) **Pienso** en otoños que ya fueron

pienso en inviernos que volvieron

(Duncan Dhu, “A tientas”, *Piedras*)

(62) **Seis** las veces que te amé

seis las veces que olvidé

(Duncan Dhu, “Brillaré”, *Piedras*)

En los ejemplos (61) y (62) encontramos a la vez anáfora, paralelismo y correlaciones semánticas (*otoños/inviernos, fueron/volvieron, amé/olvidé*), lo cual los convierte en parejas de versos fuertemente estructurados. Además, anáfora y paralelismo pueden abarcar fragmentos mayores, como en (63):

(63) **Hoy** me tengo que marchar

hoy te tengo que olvidar

hoy el día empieza mal.

Dejo aquello que viví

dejo todo lo que fui

dejo aquí mi corazón.

(Duncan Dhu, “Abandonar”, *Piedras*)

En alguna letra de Duncan Dhu, el recurso elemental y tradicional de la anáfora deja paso al de la **epífora** o repetición de elementos iguales al final de cada verso:

(64) No me gusta **nada más**

ya no pido **nada más**

(Duncan Dhu, “Si no eres tú”, *Piedras*)

En las letras de La Oreja de Van Gogh (al principio, quizá por influencia de Duncan Dhu), de Amaral y de Alejandro Sanz encontramos con frecuencia la combinación de **anáfora y paralelismo**:

(65) Somos dos novios

que no tienen mes de abril,

que no se miran porque sí

que no se hacen reír

(La Oreja de Van Gogh, “Tú y yo”, *Lo que te conté...*)

(66) **En silencio** te querré

en silencio te amaré,

en silencio pensaré tan sólo en ti

(La Oreja de Van Gogh, “Deseos de cosas imposibles”, *Lo que te conté...*)

(67) **Quiero** oírte llorar y que me parta el corazón,
quiero darte un beso sin pensar,
quiero sentir miedo cuando me digas adiós,
quiero que me enseñes a jugar
(La Oreja de Van Gogh, “La paz de tus ojos”, *Lo que te conté...*)

(68) **Nadie como tú** para hacerme reír.
Nadie como tú sabe tanto de mí.
Nadie como tú es capaz de compartir.
(La Oreja de Van Gogh, “Nadie como tú”, *Lo que te conté...*)

(69) **Dame** un beso que me haga viajar,
Dame una canción para esperar,
Dame una razón para cambiar...
Dame un sueño roto para coser.
Dame un libro que me haga crecer (...)
Donde nadie llora más, **donde** el amor sabe mal
Donde los besos se van, **donde** la vida da igual
Donde nada es de verdad, **donde** no existe la paz
(La Oreja de Van Gogh, “Perdóname”, *Lo que te conté...*)

En los tres últimos versos, de 16 sílabas con hemistiquios de 8+8, la anáfora y el paralelismo no sólo se producen entre los versos enteros sino también entre los dos hemistiquios de un mismo verso largo, como ocurría con los alejandrinos de la “Sonatina” de Rubén Darío.

(70) Sólo queda una vela encendida en medio de la tarta
y se quiere consumir.
Quiero vivir, quiero gritar,
quiero sentir el universo sobre mí
quiero correr en libertad (...)
Todos los juguetes rotos,
todos los amantes locos,
todos los zapatos de charol,
todas las casitas de muñecas
donde celebraba fiestas,
donde sólo estaba yo.
(Amaral, “El universo sobre mí”, *Pájaros en la cabeza*)

(71) **Dónde guardo** la mirada que me diste alguna vez.
Dónde guardo las promesas, dónde guardo el ayer.
Dónde guardo niña tu manera de tocarme.
Dónde guardo mi fe.

(Alejandro Sanz, “A la primera persona”, *El tren de los momentos*)

Las letras del grupo Radio Futura, fruto de la constante elaboración literaria y voluntad de estilo de su líder Santiago Auserón (Puig, 2002), llegan aún más lejos en la manipulación de los

recursos formales. Así, en el siguiente fragmento (72) encontramos **anáfora**, **paralelismo**, **correlación semántica** y **anadiplosis/concatenación** (consistente en la repetición de *culpa* al final del primer verso y casi al principio del segundo, al respetar la anáfora *que tu*). Recordemos que este último recurso también es muy propio de la poesía popular y el Romancero:

(72) **Que tu pena** fuera sólo por mi **culpa**
que tu culpa fuera sólo por **amor**

(Radio Futura, “La negra flor”, *Memoria del porvenir*)

En la misma canción, Santiago Auserón se atreve incluso con un **quiasmo** o distribución simétrica de los componentes de un verso o unidad sintáctica (a b / b’ a’):

(73) **Búscala** en la **playa** y en la **playa busqué**

(Radio Futura, “La negra flor”, *Memoria del porvenir*)

Finalmente, hemos registrado dos recursos gramaticales basados en la recurrencia o repetición: son la **figura etimológica** (repetición de formas derivativas de un mismo lexema, sobre todo en casos de complemento directo interno, como *abrazaste mis abrazos*) y el **políptoton** (repetición de distintas formas flexivas de un mismo lexema, sobre todo verbal). Como en los casos anteriores, también se trata de recursos, por un lado frecuentes en la poesía lírica popular, aunque sólo son habituales en determinados grupos, como es el caso de La Oreja de Van Gogh:

(74) Ya ves ni me **quejo** ni me **quejaré**

(La Oreja de Van Gogh, “Cuídate”, *El viaje de Copperpot*)

(75) **Abrazaste** mis **abrazos**

vigilando aquel momento

(La Oreja de Van Gogh, “La playa”, *El viaje de Copperpot*)

(76) De un sauce **llorón**

una almendra se **cayó**

y **llora** triste porque aún no **ha caído** su amor

(La Oreja de Van Gogh, “La chica del gorro azul”, *El viaje de Copperpot*)

(77) Un plan para que se hagan realidad los **sueños** que

soñábamos antes de ayer al dormir

(La Oreja de Van Gogh, “Nadie como tú”, *Lo que te conté...*)

(78) Olvidar quince mil encantos es

mucha **sensatez**

y yo no sé si seré **sensato**

(Mecano, “Me cuesta tanto olvidarte”, *Entre el cielo y el suelo*)

7. RECURSOS SEMÁNTICOS Y DE PENSAMIENTO: LA VERTIENTE CULTA Y VOLUNTAD DE ESTILO DE LA MÚSICA POP

Sin embargo, las letras de música pop no se limitan a estos recursos formales. En los grupos de pop cuyos miembros son autores habituales de la música y letra de sus canciones, se puede observar un aumento progresivo de la calidad literaria de sus letras. Parece tratarse de un síntoma de madurez, por el cual estos autores toman conciencia de la necesidad de construir unas letras

cuya calidad literaria supere la banalidad y mediocridad habituales en la música pop y se equipare con la calidad de la música. Y tratándose de autores que son, fundamentalmente, músicos y no poetas, nos encontramos ante un empeño muy meritorio: la búsqueda de una voluntad de estilo también en la vertiente literaria de sus canciones.

Y este aumento de la calidad literaria de las letras pasa necesariamente por el empleo de ciertos recursos característicos de la poesía culta, aunque también estén presentes a veces en la poesía popular. Suelen ser, además, recursos correspondientes al nivel semántico, los cuales sirven para explotar al máximo el carácter subjetivo, innovador y connotativo del lenguaje literario (Pozuelo, 1983 y 1987).

En primer lugar, debemos citar las diversas manifestaciones de lo que la Retórica clásica denominó **tropos**: sustitución de una palabra por otra que se refiere a ella de modo traslaticio, lo cual provoca automáticamente un cambio de significado y revela la necesidad literaria de crear nuevos sentidos y asociaciones de sentido. Utilizando la terminología habitual en Dámaso Alonso y Lázaro Carreter, denominaremos **término real** (TR) a la palabra cuyo concepto (o referente) estamos designando realmente en el texto; y llamaremos **término irreal o imaginario** (TI) a la palabra cuyo concepto (o referente) sustituye al término real en función de algún tipo de semejanza o fundamento. También seguiremos el recurso didáctico de distinguir el grado de sustitución, proporcional al grado de dificultad y elaboración poética: comparación, metáfora impura o imagen y metáfora pura, aprovechando también las distinciones que establece Bousoño (1985) entre el carácter **tradicional/visionario** y **simple/continuado** que pueden tener las imágenes.

En todo caso, recordemos que la calidad literaria de todos estos tropos consiste precisamente en el carácter subjetivo, imprevisto y original (Bousoño lo llama *visionario*) de la asociación entre el término real y el término irreal, más allá de comparaciones y metáforas fosilizadas o lexicalizadas.

1.El mecanismo más sencillo es la **comparación**, ya que están presentes el término real y el término irreal y existe un elemento modalizador (*como, más que, menos que, cual, igual que*) que atenúa la identificación total entre ambos. Además, la comparación es un recurso muy frecuente en el lenguaje coloquial, lo cual parece restarle calidad literaria. Ahora bien, frente a las comparaciones coloquiales (las cuales suelen ser de inferioridad/superioridad: *trabajas menos que..., es más feo que...*), las comparaciones más literarias encontradas en las letras de canciones suelen ser de igualdad (TR es como TI) y consisten en señalar la analogía entre una realidad o situación real (TR) y otra evocada (TI).

Algunos autores, en un claro *tour de force* estilístico que nos recuerda a los piques y retos de los poetas barrocos españoles (como en “Un soneto me manda hacer Violante” de Lope de Vega), han intentado construir toda la letra de una canción, o buena parte de ella, mediante comparaciones, sobre todo al hablar de los sentimientos de un amante despechado, traicionado o abandonado por la amada, pero también al tratar de explicar la experiencia inefable del enamoramiento. El intento más logrado es el de Joaquín Sabina, otro letrista con formación filológica, que consigue construir toda la canción “Así estoy yo sin ti” mediante una acumulación

de comparaciones (muy expresivas y plásticas, algunas de ellas *visionarias*, otras referidas a tópicos o a la intertextualidad con libros, canciones y películas) para expresar la actitud de un amante abandonado por su amada:

(79) Extraño como un pato en el Manzanares,
torpe como un suicida sin vocación,
absurdo como un belga por soleares,
vacío como una isla sin Robinson,
oscuro como un túnel sin tren expreso,
negro como los ángeles de Machín,
febril como la carta de amor de un preso...
así estoy yo, así estoy yo, sin ti.
Perdido como un quinto en día de permiso,
como un santo sin paraíso
como el ojo de un maniquí
huraño como un dandi con lamparones
como un barco sin polizones
así estoy yo, así estoy yo, sin ti (...)
Vencido como un viejo que pierde al tute,
lascivo como el beso del coronel,
furtivo como el Lute cuando era el Lute,
inquieto como un párroco en un burdel,
errante como un taxi por el desierto,
quemado como el cielo de Chernobil,
solo como un poeta en el aeropuerto,
así estoy yo, así estoy yo, sin ti (...)
Violento como un niño sin cumpleaños,
Como el perfume de un desengaño...,
así estoy yo, así estoy yo, sin ti (...)

(J.Sabina, "Así estoy yo sin ti", *Nos sobran los motivos*)

También es muy notable el resultado obtenido por Amaral en la canción "Enamorada", aunque en este caso las comparaciones son positivas porque se refieren al estado del enamoramiento en sí (concebido casi como un alejamiento del mundo y con síntomas de locura, como veremos en los tópicos petrarquistas y cancioneriles en §8.1) y no al desengaño:

(80) Como el olor de la hierba recién cortada,
como el calor de los rayos del sol.
Como bañarse desnuda en agua salada,
como el sabor a helado de limón.
Como el sabor a café y tostadas,
como alcanzar un tren que se escapa.
Estaba enamorada, como una niña encaprichada.

Como un domingo en la cama toda la mañana,
como un paseo en la rambla de las flores.
Como decir a escondidas palabras prohibidas,
como bucear entre peces de colores.
Como la luz de las velas temblando,
Como una orquesta de cuerda sonando. (...)
Estaba de verdad enamorada,
no veía el mundo que me rodeaba.

(Amaral, “Enamorada”, *Pájaros en la cabeza*)

También consiguen un buen resultado La Oreja de Van Gogh en la canción “Irreversible” al hablar del momento en que el enamoramiento no puede dar marcha atrás:

(81) Como dar un salto al vacío,
o robar un pétalo a una flor.
Como entrar de vuelta al paraíso,
O añadir un verso a esta canción.
Como hacer un surco en un vinilo,
o pintar un trazo en un Van Gogh.
Mi corazón se ha vuelto
irreversible,
desde el momento que el destino
lo marcó (...)
Como hablar rompiendo un secreto,
O escribir mi firma en el papel (...).
Como abrir mi hucha de primero,
O decidir ser tres en vez de dos

(La Oreja de Van Gogh, “Irreversible”, *Guapa*)

Finalmente, La Oreja de Van Gogh también construye mediante comparaciones (casi siempre con el modalizador *igual que*) algunas estrofas completas de la canción “Deseos de cosas imposibles”, a la vez que lo combinan con interesantes **imágenes visionarias** (*todas las frases suicidas que buscan su fin, le hiciera una llave de judo a mi pobre corazón*):

(82) Igual que el mosquito más tonto de la manada
yo sigo tu luz aunque me lleve a morir,
te sigo como le siguen los puntos finales
a todas las frases suicidas que buscan su fin.
Igual que el poeta que decide trabajar en un banco
Sería posible que yo en el peor de los casos
le hiciera una llave de judo a mi pobre corazón (...)
Igual que el mendigo cree que el cine es un escaparate,
igual que unja flor resignada decora un despacho elegante
prometo llamarle amor mío al primero que no me haga daño (...)

Pero igual que se espera como esperan en la Plaza de Mayo
procuro encender en secreto una vela, por si acaso

(La Oreja de Van Gogh, “Deseos de cosas imposibles”, *Lo que te conté...*)

En los siguientes ejemplos que citaremos, las comparaciones se utilizan para señalar la analogía entre una situación anímica o amorosa de carácter triste o negativo con elementos del paisaje o ambiente (lo cual recuerda a la convención renacentista y romántica de identificar el estado de ánimo del poeta con el paisaje):

(83) Gatos oscuros y nadie en el bar

como en un pueblo en el fin del mundo (...)

Era el verano del 42

era una historia de amantes olvidados

como un viento del final del verano

como un cuento sin final

(Duncan Dhu, “Fin”, *Colección 1985-1998*)

(84) Cayeron las palabras

como gotas de lluvia en el suelo

(Radio Futura, “El puente azul”, *Memoria del porvenir*)

En el caso de Radio Futura, las comparaciones (escasas en relación con la densidad metafórica de sus textos) se establecen entre situaciones amorosas y realidades humanas o de objetos, a la vez que utilizan algún nexo más culto como *cual*:

(85) Han caído los dos **cual** soldados fulminados al suelo

(Radio Futura, “Han caído los dos”, *Memoria del porvenir*)

(86) Y con los brazos en cruz

te me haces transparente

y eres **como** una balanza

(Radio Futura, “37 grados”, *Memoria del porvenir*)

2.Un paso más en el mecanismo tropológico consiste en suprimir el enlace comparativo. El resultado de ello son las **metáforas impuras o imágenes** en sentido estricto. Son el recurso más característico del lenguaje poético, hasta el punto de que se ha llegado a identificar poesía con metáfora, como reconoce García Barrientos (1998: 53). En nuestro corpus de letras de pop español sorprende la frecuencia y variedad de las imágenes, lo cual puede servir para iniciar a los alumnos en la complejidad conceptual (imágenes visionarias y tradicionales, concreto/abstracto, animalizadoras, antropomórficas, formas especiales como la personificación y la sinestesia) y sintáctica (estructuras atributivas, atributivas con elisión de verbo copulativo, apositivas y genitivas en sus dos vertientes, TR de TI y TI de TR) de este procedimiento poético. Ahora bien, debemos advertir que buena parte de las imágenes y metáforas de nuestro corpus serán examinadas en el apartado §8 al estudiar la tendencia de algunos grupos (Cómplices, Oreja de Van Gogh, Amaral y Mecano) a la imitación de ciertos modelos poéticos. Por tanto, los ejemplos comentados ahora constituyen una primera aproximación al análisis de este artificio poético.

Las letras del grupo Radio Futura, fruto de la constante elaboración literaria a las que las somete Santiago Auserón, constituyen una completa muestra de metáforas impuras o imágenes de todo tipo, destacando las de **carácter visionario**. Es el caso de la canción “Han caído los dos”, en la que se describe una pareja en crisis por medio de múltiples imágenes: la crisis o callejón sin salida de su relación es vista como una prisión, y esta imagen visionaria se convierte en continuada cuando se alude al deseo como ojo que los vigila (imagen TI de TR); por otra parte, la falta de rumbo de esa relación de pareja es vista a su vez como dos barcos sin rumbo o dos marionetas.

(87) Han caído los dos cual soldados fulminados al suelo
y ahora están los dos atrapados en la **misma prisión**
vigilados por el **ojo incasable del deseo voraz** (...)
Ella sabe lo que el hombre espera sin haberlo aprendido.
Antes eran **dos barcos sin rumbo**, hoy son **dos marionetas** que van
persiguiendo una luz cegadora por la línea del tiempo.

(Radio Futura, “Han caído los dos”, *Memoria del porvenir*)

Otro ejemplo de **imagen continuada** (casi una alegoría), aunque más tradicional que visionaria (de hecho, entronca con la lírica de todas las épocas, en especial barroca y romántica) es la visión del amor como una enfermedad, de manera que aparecen elementos propios del campo semántico sanitario como TI: *enfermedad, cura, contraer, contagio* (obsérvese también el efecto poético “clásico” del cuarteto y la rima abrazada ABBA, característica de muchas letras de Santiago Auserón, como ya vimos en §5):

(88) Y es que el **amor** es una **enfermedad**
que una vez **contraída** no se **cura**
y por más que uno quiera perdura
y se **contagia** con facilidad.

(Radio Futura, “A cara o cruz”, *Memoria del porvenir*)

En el universo poético de Santiago Auserón encontramos también algunas imágenes constantes. Estas **imágenes visionarias** giran en torno a la flor (a veces, también la fruta), generalmente vista como TI que se equipara a una mujer (TR) o a veces a un beso (TR), mientras que un cierto carácter romántico, simbolista o maldito lo tiñe todo de color negro:

(89) Ese **beso** entregado al aire es para ti
fruta que has de comer mañana

(Radio Futura, “Semilla negra”, *Memoria del porvenir*)

(90) Que los **besos flores negras**
de la Rambla son

(Radio Futura, “La negra flor”, *Memoria del porvenir*)

Más sencilla es la identificación de dos ojos con dos negros cautivos, aunque se complica con otra imagen secundaria, que equipara el cristal (TR) con el mar (TI):

(91) Esos **ojos** detrás del **crystal**
son **dos negros cautivos** cruzando el **mar**

(Radio Futura, “Semilla negra”, *Memoria del porvenir*)

Las **imágenes visionarias** relacionadas con el amor, el desamor y el desengaño son también frecuentes en los últimos elepés (otra muestra de maduración creativa en la elaboración de las letras, como en Mecano) de La Oreja de Van Gogh (algunas de ellas ya fueron comentadas en el ejemplo 82). Algunas de ellas se presentan ya como **metáforas puras**, sólo con el TI. Obsérvese en el primer ejemplo (92) la similitud con la imagen de Radio Futura en el ejemplo (91) al tener en común la relación *ojos/negros* y además presentan la antítesis cancioneril *negras/claro* (como veremos en 8):

(92) Mis ojos son dos **cruces negras**

que no han hablado nunca claro

(La Oreja de Van Gogh, “Muñeca de trapo”, *Guapa*)

(93) Dame un **sueño roto para coser** (...)

Cuando el **mar no tenga sed** y el amor sepa perder

(La Oreja de Van Gogh, “Perdóname”, *Lo que te conté...*)

(94) Los **recuerdos con espinas** dirán

que te he roto el corazón,

y el **veneno de mi error** que hace

eternas las heridas

(La Oreja de Van Gogh, “Manhattan”, *Guapa*)

Hasta ahora, casi todas las imágenes comentadas poseen una estructura sintáctica atributiva, del tipo TR es TI. Sin embargo, podemos encontrar algunos ejemplos de **estructuras genitivas**, bien TR de TI o TI de TR, como la ya citada *vigilados por el ojo del deseo voraz*. Otros ejemplos, ambos con la fórmula genitiva TI de TR, son:

(95) Asomado al **balcón de tu escote**

(Gabinete Caligari, “La culpa fue del chachachá”, *Privado*)

(96) Sube al **viento de mi voz**

(Duncan Dhu, “Córdoba”, *Colección 1985-1998*)

En este último ejemplo de Duncan Dhu podemos apreciar también una **sinestesia**, tipo particular de metáfora consistente en la transferencia de significados desde un dominio sensorial a otro. De hecho, en la misma canción, “Córdoba”, Mikel Erentxum acumula varios casos de sinestesia, los cuales confieren al poema una sensorialidad muy especial:

(97) Sube al **viento de mi voz**

acaricia la mirada que te da

ese girasol (...)

Un acorde al azar

melodía de cristal

desde Córdoba se va.

Letra muda

pétalos de hiel.

(Duncan Dhu, “Córdoba”, *Colección 1985-1998*)

Encontramos más casos de **sinestesia** en otras canciones de Duncan Dhu y en alguna de Radio Futura (integrada en nuevas imágenes visionarias):

(98) Con un **grito de papel** tú me llamaste
(Duncan Dhu, “Brillaré”, *Colección 1985-1998*)

(99) Tu **aroma inundó** la habitación
(Duncan Dhu, “Dime”, *Colección 1985-1998*)

(100) Eres un **valle salado**;
yo soy noctánbulo viento
(Radio Futura, “37 grados”, *Memoria del porvenir*)

Finalmente, otro tipo especial de imagen es la **personificación**, consistente en atribuir cualidades humanas a seres irracionales o inanimados, recurso especialmente frecuente en las letras de La Oreja de Van Gogh:

(101) Escucha al **viento hablar**
(Duncan Dhu, “Brillaré”, *Colección 1985-1998*)

(102) Luego estuve esperando en la plaza
y las **horas se marchaban** sin saber qué hacer
(Radio Futura, “Corazón de tiza”, *Memoria del porvenir*)

(103) Sigues buscando una escalera al cielo.
O solamente, mientras te duermes
los **ojos de tus héroes te miran** desde la pared
(Barón Rojo, “Siempre estás allí”, *Metalmorfosis*)

(104) **Agosto va pasando, sediento, cansado**
y en su **mente** algo le **dice**
(Álex Ubago, “No te rindas”, *¿Qué pides tú?*)

(105) **La casualidad se puso el disfraz**
de una mariposa
(La Oreja de Van Gogh, “La playa”, *El viaje de Copperpot*)

(106) De un sauce llorón
una almendra se cayó
y **llora** triste porque aún no ha caído su amor
(La Oreja de Van Gogh, “la chica del gorro azul”, *El viaje de Copperpot*)

(107) **El tiempo ha pintado** las calles del mismo color
y tú te defiendes del hambre con una sonrisa y amor.
Las casas parece que **miran pidiendo perdón**
y **todo comienza a bailar cuando ya no vigila el sol.**
(La Oreja de Van Gogh, “Un mundo mejor”, *Lo que te conté*)

(108) Cogí **un tren que no dormía** (=un tren nocturno)
y vi tu cara en el cristal
(La Oreja de Van Gogh, “20 de enero”, *Lo que te conté*)

3.El carácter popular y la necesidad de no ser oscuros justifica la escasez de **metáforas puras** (*in absentia*), en las cuales sólo tenemos en el texto poético el término irreal, de manera que el lector debe deducir o reconstruir el término real elidido. No obstante, en §8 señalaremos algunas metáforas puras en las letras que imitan el lenguaje poético cancioneril y surrealista.

Los tropos no son las únicas figuras retóricas de nivel semántico utilizadas en las letras de pop español. Como simple recurso de agudeza o bien al servicio del tema amoroso, la **antítesis** se convierte en otro de los recursos frecuentes en estos textos. De hecho, nos permite analizar además el trayecto -con frecuencia sutil- que va desde la simple **antítesis** (enfrentamiento de términos opuestos en un contexto) hasta la **cohabitación** (convivencia de contrarios en un mismo sujeto), **oxímoron** (fusión de términos contrarios en una misma unidad gramatical y de sentido) y **paradoja** (expresión de un pensamiento sorprendente por ser contrario a lo esperado).

El caso más simple es la agudeza que permite oponer las formas *bien/bueno* a *mal/malo*, aunque con frecuencia esta antítesis se aproxima a la cohabitación o paradoja cuando se aplican a la dualidad existente en una misma realidad o bien revelan alguna contradicción:

(109) Por más que se esforzó

y puso empeño en aprender

al fin reconoció

que el **mal** no se le daba **bien**

(Barón Rojo, “El malo”, *Metalmorfosis*)

(110) Empezamos **mal** y yo que creía

que era un **buen** plan

(Mecano, “La fuerza del destino”, *Descanso dominical*)

(111) Volver a reírme de aquel final

en el que el **bueno** acaba **mal**

(La Oreja de Van Gogh, “Cuídate”, *El viaje de Copperpot*)

Con mayor frecuencia, la antítesis (a veces unida a una sinestesia) expresa el contraste entre estados de ánimo, ambientes o lugares:

(112) El **dulce** sabor del recuerdo

amargo sabor en mis sueños

(Duncan Dhu, “Rey de la luna”, *Colección 1985-1998*)

(113) Refugio **oscuro** de un verano **azul**

(Duncan Dhu, “Cenizas”, *Colección 1985-1998*)

Ahora bien, como veremos con más detalle en §8.1, la antítesis, la cohabitación, el oxímoron y la paradoja han servido para la descripción trovadoresca y cancioneril del amor como síntesis de contrarios. Ahora podemos señalar unos ejemplos, donde el amor (o la amada) se equiparan con una flor (o un licor) o bien se insiste en la antítesis entre razón y corazón (obsérvese la similitud del ejemplo (114) con los poemas del Barroco, en especial los de Lope):

(114) Vamos a ver, dijo don Rufio Datura

por qué teneís que perder la **razón**

pues sin esfuerzo consigue Natura

lo que ansía vuestro **corazón**.

(Radio Futura, “A cara o cruz”, *Memoria del porvenir*)

- (115) Tenga esa rosa **blanca**, señorita
a cambio de mi **negro** pensamiento

(Radio Futura, “El canto del gallo”, *Memoria del porvenir*)

- (116) Prueba en mis labios el **licor**.

Es un **veneno sin sabor**,
una **violeta sin color**,
extraña flor.

(Radio Futura, “37 grados”, *Memoria del porvenir*)

Recuérdese que en el universo poético de Santiago Auserón aparecen de manera recurrente la flor y el color negro.

8. UN PASO MÁS: IMITATIO, MODELOS LITERARIOS Y UNIVERSO POÉTICO.

Más allá de ejemplos aislados, en las letras de algunos grupos encontramos la imitación o recreación de algunos modelos poéticos cultos. Esto nos demuestra que los modelos literarios cultos perviven durante mucho tiempo y además acaban invadiendo (aunque vulgarizados) el terreno de la poesía popular, lo cual constituye el reverso de la tan estudiada popularización de la poesía culta (como el romancero nuevo). Además, desde una perspectiva didáctica, pensamos que estas muestras actuales de estilo imitado pueden aclarar a los alumnos de 3º y 4º de la E.S.O. y 1º de Bachillerato las convenciones del estilo original, atenuando la dificultad de los textos clásicos y los saltos en el tiempo.

8.1. Cómplices, La Oreja de Van Gogh, Amaral y la poesía petrarquista o de cancionero.

La concepción del amor propia de la poesía trovadoresca y petrarquista nunca ha pasado de moda. Al contrario, las peculiaridades del amor cortés trovadoresco, nacido en el siglo XII, continuaron y se enriquecieron con el modelo poético de Petrarca, profusamente imitado por la poesía cancioneril del siglo XV. El Renacimiento, pese a sus características diferenciales, integra ese modelo trovadoresco y petrarquista en sus propios modelos poéticos, vitalistas primero (*carpe diem*) y neoplatónicos después. Seguidamente el Barroco aprovecha las contradicciones de ese modelo amoroso (síntesis de contrarios) para integrarlo en su visión caótica y pesimista del mundo.

A través de la lectura y la instrucción literaria, estos modelos poéticos han desbordado el limitado cauce de la literatura culta y hoy en día se han divulgado a través de los medios de comunicación de masas (García Rivera, 1995). Las letras de música pop son, precisamente, uno de esos medios de comunicación popular y masiva que se ha hecho eco de estos modelos literarios cultos.

Por ello, analizaremos algunas letras de los grupos Cómplices, La Oreja de Van Gogh y Amaral (y de manera aislada, otros autores) con el objeto de ir identificando las convenciones propias de la poesía amorosa trovadoresca (amor cortés), petrarquista, cancioneril, renacentista y

barroca. Estas convenciones han sido tan constantes a lo largo de la historia de todas las literaturas occidentales que por sí mismas han constituido **tópicos literarios** similares a los que vimos en 3 (también los destacaremos mediante negrita), y de hecho encontramos un listado de algunos de ellos en varios libros de texto de Bachillerato (González Romano, 2003: 201; Bernabeu y Nicolás, 2002: 148-149; F.Rincón *et al*, 1995: 15-18 y 101-110). Estas convenciones poéticas se manifiestan generalmente en ciertas **figuras retóricas de nivel semántico** que ya han sido comentadas: imagen, metáfora, antítesis, juego de palabras y paronomasia, cohabitación, oxímoron y paradoja.

La canción “Es por ti” del grupo Cómplices es una de las más completas a la hora de reflejar, aunque sea de manera vulgarizada, muchas de las convenciones de la poesía amorosa trovadoresca, petrarquista y de cancionero. Así, una de las primeras estrofas pone de manifiesto el **carácter transformador** que el amor y la amada ejercen en el amado, convención petrarquista basada en la **cuasi-divinización de la amada como *donna angelicata*** (procedente del tópico de la ***religio amoris*** trovadoresca) que es capaz de transformar las realidades sórdidas (*asfalto, charcos*) en realidades bellas (*ríos, océanos*) y conduce al amado hacia un **camino de perfección** moral. Esta convención petrarquista, intensificada en el Renacimiento gracias a las doctrinas neoplatónicas (Garcilaso y Herrera), pervive hasta el Romanticismo, como se puede ver en *Don Juan Tenorio* y las rimas de Bécquer. Obsérvese, además, en la estrofa, la perfecta estructura paralelística que refuerza la correlación semántica *ríos/asfalto* y *océanos/charcos*:

(117) Es por ti que veo ríos
donde sólo hay asfalto.
Es por ti que hay océanos
donde sólo había charcos.

(Cómplices, “Es por ti”, *Lo mejor de Cómplices*)

Otra de las estrofas alude, de una manera un poco confusa, a otras dos convenciones trovadorescas: la **esclavitud amorosa**, ya que el enamorado pierde la libertad y la razón, convirtiéndose en prisionero de sus afectos y además demente o loco de amor, aunque al combinar estas convenciones con la anterior (capacidad transformadora de la amada), la esclavitud amorosa se transforma en libertad (*no hay cadenas*), lo cual podría interpretarse también como un típico juego de contrarios propio de la poesía cancioneril. A todo ello ha de sumarse la estructura paralelística, algún juego de palabras y metáforas cancioneriles (*cadenas/caderas, navego por tu cintura*) y unas alusiones sensuales que enlazan con la visión vitalista del amor cortés en el Renacimiento:

(118) Es por ti que no hay cadenas
si sigo el ritmo de tus caderas.
Es por ti que rozo la locura
cuando navego por tu cintura.

(Cómplices, “Es por ti”, *Lo mejor de Cómplices*)

Finalmente, encontramos una estrofa más amplia donde Cómplices desarrolla un claro **blasón petrarquista** o descripción de la belleza femenina a través de una serie de imágenes donde el TR

es un elemento físico de la amada y el TI es un elemento de la naturaleza que realza la belleza de la mujer. Estas imágenes están estructuradas mediante la **anáfora** (*tu/tus* al principio de cada verso), el **paralelismo** (TR sujeto+[verbo *ser* elidido]+TI atributo) y la **correlación semántica** entre los TR y los TR, de una manera muy similar a los sonetos clásicos sobre el blasón petrarquista y el *carpe diem* de Garcilaso y Góngora, ya mencionados en §3. Cabe añadir, además, algún juego de palabras cancioneril cercano a la paronomasia (*besos/versos*) y el carácter innovador de algunas imágenes (dientes = luna llena y no perlas, risa = sangre, besos = tinta) frente a las tradicionales del blasón petrarquista. Estas dos últimas imágenes, la risa de la amada como la sangre del poeta y los besos como tinta que le sirve al poeta para escribir enfatizan el **determinismo amoroso** del modelo petrarquista, visible por ejemplo en el Soneto V de Garcilaso (“Escrito está en mi alma vuestro gesto”):

(119) Tus **labios** son de **seda**,
 tus **dientes** de color de la **luna llena**,
 tu **risa** la **sangre** que corre por mis venas
 tus **besos** la **tinta** de mis versos
 que siempre te cuentan.

correlación

TR (es) TI

(Cómplices, “Es por ti”, *Lo mejor de Cómplices*)

De manera similar, encontramos en algunas canciones del dúo Amaral los ecos del último verso del Soneto V de Garcilaso, el más próximo a los ideales petrarquistas y cancioneriles, así como numerosos tópicos petrarquistas presentes en él y en otros poemas:

a) **Amor como esclavitud y determinismo amoroso**, pues el amado no puede evitar seguir enamorado de la amada: *yo no nací sino para quereros ; por vos nací, por vos tengo la vida, por vos de he morir y por vos muero* en Garcilaso. En la canción “Muñeca de trapo”, de La Oreja de Van Gogh, encontramos el verso *siento que estoy en una cárcel de amor*, clara metáfora del amor como esclavitud que a su vez alude como recurso de intertextualidad a la novela sentimental del siglo XV *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro (también lo encontramos en la canción de J.Sabina “Por el bulevar de los sueños rotos”, cuando dice *se escapó de una cárcel de amor*).

b) Como consecuencia de ese determinismo amoroso, la persona amada imprime su **huella indeleble** en el enamorado: *escrito está en mi alma vuestro gesto...vos sola lo escribisteis* en Garcilaso.

c) Aparece también el tópico del **amor como veneno**, en la línea de la visión del **amor como enfermedad o mal de amores** que habíamos visto en algunas letras de Santiago Auserón, así como procedente del tópico del *odi et amo* o **amada como enemiga**.

(120) La última cena para los dos,
 pero esta noche **moriría por vos**,
 (Amaral, “Moriría por vos”, *Estrella de mar*)

(121) Nadie lo supo jamás,
 pero **inyectaste el veneno** del que ama
 y me hiciste tu **esclava** (...)

Todos los besos que doy
llevan **tu nombre y tu marca**

(Amaral, “De la noche a la mañana”, *Estrella de mar*)

En la canción “Enamorada” de Amaral, la acumulación de comparaciones que vimos en §7 se refieren al estado del enamoramiento en sí, concebido casi como un alejamiento del mundo y como síntomas de locura, clara herencia del tópico petrarquista y cancioneril del **amor loco o locura de amor** (que a su vez lo hereda del *fol amor* trovadoresco):

(122) Como el olor de la hierba recién cortada,
como el calor de los rayos del sol.
Como bañarse desnuda en agua salada,
como alcanzar un tren que se escapa.
Estaba enamorada, como una niña encaprichada.
Como un domingo en la cama toda la mañana,
Como decir a escondidas palabras prohibidas,
como bucear entre peces de colores.
Como la luz de las velas temblando,
Como una orquesta de cuerda sonando. (...)
Estaba de verdad enamorada,
no veía el mundo que me rodeaba.

(Amaral, “Enamorada”, *Pájaros en la cabeza*)

El tópico del **determinismo amoroso**, de manera que la persona amada imprime su **huella indeleble** en la otra (*el destino lo marcó*) y a su vez el enamorado **no puede evitar el enamoramiento** aparece de manera clara en la canción “Irreversible” de La Oreja de Van Gogh, precisamente al hablar del momento en que el estado de enamoramiento no puede dar marcha atrás:

(123) Como dar un salto al vacío,
o robar un pétalo a una flor.
Como entrar de vuelta al paraíso,
O añadir un verso a esta canción.
Como hacer un surco en un vinilo,
o pintar un trazo en un Van Gogh.
Mi corazón se ha vuelto
irreversible,
desde el momento que el destino
lo marcó (...)

(La Oreja de Van Gogh, “Irreversible”, *Guapa*)

Por su parte, la canción “Inmortal” de La Oreja de Van Gogh insiste también en el tópico del **determinismo amoroso** (*yo soy tu destino*), de manera que la persona amada imprime su **huella indeleble** en la otra y lo combina con el **carácter transformador** y cuasi-divino de la amada y su amor sobre el amado (del amado sobre la amada en este caso, pues se pone en boca de una mujer)

que se convierte en otros seres por el efecto amoroso, todo ello reforzado con las típicas **antítesis** del lenguaje cancioneril (*corto/largo*):

(124) Tengo aquí dentro de un vaso la primera ola de cada mañana
Tengo en uno de mis rizos el ritmo del tango que siempre bailabas
Yo tengo escrito en un suspiro aquellas palabras que nunca dijimos (...)
Seré tu luz, seré un disfraz
una farola que se encienda al pasar
cualquier mariposa, la estrella polar
que viene sola y muy solita se va
seré el sabor de un beso en el mar,
seré inmortal porque yo soy tu destino (...)
Después de ti entendí que el tiempo no hace amigos
qué corto fue el amor y que largo el olvido.

(La Oreja de Van Gogh, “Inmortal”, *A las cinco en el Astoria*)

Este tópico de la **donna angelicata**, cuasi-divina, superior al amado y que lo conduce hacia un camino de perfección neoplatónico revelador del **carácter transformador del amor**, también lo encontramos en la canción “¿Sabes?” de Álex Ubago:

(125) Pues tú la iluminas con tu amor
con tu belleza y con tu olor
con tu cariño, tu alegría y con tu voz.
Pero si tú no estás, si tú te vas
la luna mengua y desaparece
y las estrellas la encontrarán (...)
Levantas mi ánimo cuando me hace falta
sabes hacerme reír a carcajadas

(Álex Ubago, “¿Sabes?”, *¿Qué pides tú?*)

Otro de los tópicos más claros de la poesía trovadoresca, continuado en los modelos petrarquista y cancioneril, es la imagen del **amor como una enfermedad** que aqueja al amado (y que lo puede conducir hasta la locura y la muerte), el tópico del **mal de amores** (con su reverso ovidiano de los **remedia amoris**). Como ya vimos §7, este tópico aparece de manera muy clara en una canción de Santiago Auserón, en la que mediante una **imagen continuada** (casi una **alegoría** medieval), se expone visión del amor como una enfermedad, de manera que aparecen elementos propios del campo semántico sanitario como TI: *enfermedad, cura, contraer, contagio*:

(126) Y es que el **amor** es una **enfermedad**
que una vez **contraída** no se **cura**
y por más que uno quiera perdura
y se **contagia** con facilidad.

(Radio Futura, “A cara o cruz”, *Memoria del porvenir*)

Si el amor se ve como una enfermedad, el tópico extremo del amor cortés y cancioneril es la **muerte por amor**, ya aludida en el “Por vos he de morir y por vos muerdo” de Garcilaso. Joaquín

Sabina se sirve de este tópico cancioneril en la canción “Contigo”, en la que rechaza un amor burgués convencional (reflejado en las actividades cotidianas banales descritas en los primeros versos) y busca deliberadamente la muerte por amor, en un poema plagado de la **antítesis y paradojas** típicas de la poesía cancioneril del siglo XV, rematados por el doble **quiasmo** (a b / b’ a’) de las palabras clave *morir/matar* y *muere/mata* en los cuatro versos finales correspondientes al estribillo:

(127) Yo no quiero catorce de febrero (...)
yo no quiero domingos por la tarde (...)
yo no quiero cargar con tus maletas (...)
yo no quiero cortarme la coleta (...)
yo no quiero **comerme** una manzana
dos veces por semana
sin ganas de comer (...)
yo no quiero calor de invernadero
yo no quiero **contigo ni sin ti**.
Lo que yo quiero, corazón cobarde
es que mueras por mí.
Y **morirme** contigo si te **matas**
y **matarme** contigo si te **mueres**
porque el amor, cuando no **muere, mata**
porque amores que **matan** nunca **mueren**

(J.Sabina, “Contigo”, *Nos sobran los motivos*)

En efecto, en otras muchas ocasiones, el reflejo de los tópicos petrarquistas y cancioneriles se reduce a los recursos retóricos, entre los que destacan los **juegos de palabras y paronomasias** como *tormenta/tormento*) y las **antítesis** (*invierno frío/tu calor*), como vemos en estas canciones del dúo Amaral:

(128) Así es como yo contemplo,
mi **tormenta de tormento**.
Así es como yo te quiero (...)
Te necesito como a la luz del sol
en este **invierno frío**
pa’ darme tu **calor**

(Amaral, “Te necesito”, *Estrella de mar*)

Las **antítesis**, con cierta tendencia al **oxímoron** y la **paradoja**, son un recurso cancioneril muy eficaz en las letras de canciones, como podemos ver en ésta de Alejandro Sanz:

(129) A veces me elevo, doy mil volteretas,
me **encierra** en tus ojos
tras puertas **abiertas** (...)
No entiendo mi vida
se **encienden** los versos

que a **oscuras** te puedo

(Alejandro Sanz, “Cuando nadie me ve”, *MTV Unplugged*)

- (130) El oro pa quien lo quiera, pero si hablamos de ayer,
es tanto lo que **he bebido** y sigo teniendo **sed** (...)
No hay más miedo que el que **se siente** cuando **ya no sientes ná**
niña, tú lo ves tan fácil, ay amor
Pero es que cuanto más **sencillo** tú lo ves,
Más **difícil** se me hace

(Alejandro Sanz, “A la primera persona”, *El tren de los momentos*)

En este sentido, son las letras del grupo La Oreja de Van Gogh las que intentan explotar al máximo esta convención trovadoresca, convertida en rasgo típico de la poesía cancioneril del siglo XV (y continuada en la lírica renacentista y barroca). Se trata, en suma, de la concepción del amor como **síntesis de contrarios**, idea que permite aplicar al poema la máxima complejidad retórica y de juegos conceptuales, consistentes en **juegos de palabras, paronomasia, dilogía, políptoton, imágenes, antítesis, cohabitación, oxímoron o paradoja**. Baste recordar, a tal efecto, la mayor parte de la producción poética de Jorge Manrique, los primeros sonetos de Garcilaso y algunos célebres sonetos de Lope de Vega (“Ir y quedarse, y con quedar partirse”, “Desmayarse, atreverse, estar furioso”) y Quevedo (“Es hielo abrasador, es fuego helado”) sobre la esencia del amor, donde la síntesis de contrarios enlaza a la perfección con el conceptismo barroco. La mayoría de los ejemplos que citaremos consisten en definir el amor mediante las figuras retóricas más adecuadas para expresar la síntesis de contrarios (explicadas en 7): **antítesis** (enfrentamiento de términos opuestos en un contexto), **cohabitación** (convivencia de contrarios en un mismo sujeto), **oxímoron** (fusión de términos contrarios en una misma unidad gramatical y de sentido) y **paradoja** (expresión de un pensamiento sorprendente por ser contrario a lo esperado).

- (131) Y reír será un lujo que **olvide** cuando **te haya olvidado**.
(La Oreja de Van Gogh, “Deseos de cosas imposibles”, *Lo que te conté...*)
- (132) Tú cuídate aquí yo estaré bien
olvidame yo te **recordaré**
(La Oreja de Van Gogh, “Cuídate”, *El viaje de Copperpot*)
- (133) De pronto aquí
Suenan bien hasta nuestros propios **silencios**
(La Oreja de Van Gogh, “Escapar”, *Guapa*)
- (134) Viendo **llover**
El **cielo azul** de un domingo
(La Oreja de Van Gogh, “Irreversible”, *Guapa*)
- (135) Ya son más de veinte años de momentos congelados
en recuerdos que jamás se olvidarán
(La Oreja de Van Gogh, “Nadie como tú”, *Lo que te conté...*)
- (136) Por eso cada noche yo **muero**
Y las mañanas me hacen **vivir**

(La Oreja de Van Gogh, "Noche", *Guapa*)

- (137) Te **perdí** y **no te perderé**
Nunca más te **dejaré**.
Te **busqué** muy lejos de aquí
te **encontré** pensando en mí (...)
Cogí un tren que no dormía
y vi tu cara en un cristal

(La oreja de Van Gogh, "20 de enero", *Lo que te conté...*)

- (138) **Llegué sin ti, me voy sin mí**
Te has llevado todo sin querer
Un **segundo eterno** que detiene el tiempo en ti
y tus ojos que no me dejan vivir.

(La Oreja de Van Gogh, "Más", *A las cinco en el Astoria*)

- (139) Desde el puerto he visto amanecer
con tu **ausencia sentada junto a mí** (...)
Es **tu ausencia mi amiga** en soledad
me ha **contado** que el sol sale por ti (...)
Sobre el agua se dibuja una historia ya dormida
en silencio escucho el verso de tu despedida.

(La Oreja de Van Gogh, "Desde el puerto", *El viaje de Copperpot*)

- (140) Y es que tú y yo
sólo tú y yo
ni siempre ni nunca
ni tú ni yo
cabemos cantando
en esta canción.
Y es que tú y yo
sólo tú y yo
ni siempre ni nunca
ni tú ni yo
salimos con vida
dn esta canción

(La Oreja de Van Gogh, "Tú y yo", *Lo que te conté...*)

- (141) Sé que estás lejos de aquí
sonriendo sin reír (...)
Te he escuchado caminar
te siento pero tú no estás
mírate y mira ahora hacia atrás (...)
Que de veces me has hecho **reír**
cuánto tiempo sin **llorar**

sin sentir sin **escuchar**
sin tener algo de que **hablar**
tú sentado frente a mí.
Miro y sólo **veo** en ti
todo lo que queda por vivir.
Vi en tus ojos **sin querer**
tantas ganas de **querer**
que sólo **quiero** verlos otra vez.

(La Oreja de Van Gogh, “Tantas cosas que contar”, *El viaje de Copperpot*)

Obsérvese la gradación en el número de versos afectados por juegos conceptuales. En los primeros ejemplos (131-136) es casi una anécdota, un mero artificio estilístico que sólo afecta a un par de versos. En (137-140) afecta a varios versos y contribuye a darle al poema ese ambiente cancioneril, aunque las imágenes, metáforas y personificaciones son también importantes (centradas en torno a la ausencia de la amada como ser personificado, sobre todo en 139). Finalmente, llegamos al fragmento (141), donde casi toda la letra de la canción está elaborada a base de **políptoton** (*mírate y mira, veo/vi, querer/quiero*), **juegos conceptuales y dilogías** (*miro/veo, sin querer* ‘sin intención’/*querer* ‘amar’/*quiero* ‘deseo’), **antítesis** o palabras complementarias (*reír/llorar, hablar/escuchar*) y **cohabitación/oxímoron/paradoja** (*sonriendo sin reír*) en la más pura tradición de la lírica cancioneril.

8.2. Mecano, el universo poético lorquiano y el surrealismo de la Generación del 27.

Otro grupo de pop español cuyas letras intentan recrear ciertos modelos poéticos cultos es Mecano. Se trata de un caso curioso, pues fue un grupo denostado en sus inicios por la banalidad de sus letras de tecno-pop comercial. Sin embargo, en su época de madurez (en los elepés *Entre el cielo y el suelo* y *Descanso dominical*), José María Cano y Nacho Cano consiguieron construir unas letras que estuvieran a la altura de su música. Y en estas letras dieron rienda suelta a sus obsesiones y a sus modelos literarios favoritos, en este caso mucho más recientes en el tiempo.

En el disco *Entre el cielo y el suelo*, que inició las letras del grupo con calidad literaria, es fácil advertir la influencia del modelo literario y del universo poético de Federico García Lorca. Las alusiones, ya en los mismos títulos de las canciones, a realidades como la luna y las navajas nos llevan directamente a una imitación, eso sí vulgarizada, del universo poético lorquiano, sobre todo por parte de José María Cano.

En “Hijo de la luna” (fragmento 142) son evidentes los ecos del *Romancero Gitano* de García Lorca, desde la vertiente tradicional de la España profunda hasta la experimentación con imágenes visionarias cercanas al surrealismo. La luna, como ente real personificado, se convierte en el centro de referencia de la letra, dando lugar a personificaciones (*desde el cielo habló la luna llena*) y siendo objeto de apóstrofes (todo el estribillo, en cursiva, que empieza con *dime luna de plata*). La luna se describe por medio de una imagen de estructura genitiva TR de TI (*luna de plata*) y transmite sus características físicas de blancura (opuestas a la morenez de los gitanos, en clara antítesis (*canela/blanco, grises/aceituna*) al hijo que ha engendrado, expresada también por una

imagen de estructura genitiva TR de TI (*niño albino de luna*) y por una comparación (*blanco como el lomo de un armiño*). El final de la letra nos ofrece una imagen visionaria cuando identifica a la luna menguante con una cuna, ya que la forma de una luna menguante puesta en posición horizontal parece una cuna que se balancea (*menguará la luna/para hacerle una cuna*).

(142) Desde el cielo **habló** la luna llena (...)

*Luna quieres ser madre
y no encuentras querer
que te haga mujer.*

Dime luna de plata
*qué pretendes hacer
con un niño de piel.*

Hijo de la luna.

De padre **canela** nació un niño

blanco como el lomo de un armiño

con los ojos **grises**

en vez de **aceituna,**

niño albino de luna (...)

Y si el niño llora

menguará la luna

para hacerle una cuna.

(Mecano, “Hijo de la luna”, *Entre el cielo y el suelo*)

La canción “Cruz de navajas” está situada en un ambiente distinto, urbano y moderno, pero también se encuentra repleta de motivos poéticos lorquianos (no se olvide el surrealismo urbano de Lorca en *Poeta en Nueva York*). La conexión con el modelo poético lorquiano se consigue mediante metáforas relativas al mundo de la violencia, como las navajas y la sangre.

(143) Brillos mortales despuntan al alba

Sangres que tiñen de malva el amanecer.

Obsérvese cómo se descompone la referencia metafórica a la *navaja* por medio de elementos léxicos que acumulan semas comunes: *brillos* (cualidad) *mortales* (efecto) *despuntan* (forma).

Sin embargo, en “Cruz de navajas” José María Cano se acerca ahora un poco más al lenguaje surrealista, juguetón y deshumanizado de los poetas de la Generación del 27 por medio de dos recursos retóricos:

1. Por un lado, **juegos verbales y simildadencias** que recuerdan a la escritura automática, infantil y dadaísta del surrealismo:

(144) Taciturno que usar por turnos

Sobre Mario de bruces tres cruces

Magdalenas del sexo convexo

2. Por otro, el empleo de **imágenes visionarias** donde se asocian realidades objetivamente muy alejadas o cuyo fundamento es muy subjetivo:

(145) Y María se moja las ganas en el café

Magdalenas del sexo convexo

Como hemos visto ejemplo más claro de imitación lorquiana es el protagonismo de la luna, generalmente como TR que se personifica y que infunde a otras realidades terrestres algo de su carácter. En la canción “Hermano Sol, hermana Luna”, Nacho Cano ofrece una completa visión lírica, ya que la letra se limita a acumular imágenes visionarias relativas al sol y sobre todo, a la luna por medio de estructuras apositivas o atributivas con elisión del verbo *ser*:

(146) Luna, hermana la menor
lucero del amor
espía de las noches de pasión (...)
Luna, blanca reflexión
helado corazón
sereno que me guardas del ladrón.

Estas dos últimas canciones nos llevan a un terreno más amplio que el lorquiano, ya que los hermanos Cano tratan de reflejar en sus letras toda una serie de convenciones poéticas propias de la Generación del 27 y del Surrealismo (tanto literario como pictórico). Para ello, crean numerosas **imágenes visionarias**, asociando realidades objetivamente muy alejadas y huyendo de las imágenes más tópicas. En la canción “No es serio este cementerio”, José María Cano ofrece una visión surrealista de un cementerio cuyos cipreses cuelgan del cielo (como en los cuadros de Dalí donde se alargan las figuras hasta el infinito) y crea una magnífica imagen visionaria (comparable a las greguerías de Gómez de la Serna o a las del soneto “El ciprés de Silos” de Gerardo Diego) al equiparar los doce cipreses del cementerio con doce apóstoles de verde:

(147) Colgado del cielo
por doce cipreses
doce apóstoles de verde
velan doce meses.

La referencia que hemos hecho a Dalí no es gratuita, ya que la canción de José María Cano más cercana a los modelos poéticos surrealistas vinculados a la Generación del 27 es precisamente la elegía que dedicó al pintor de Figueras. En esta canción, titulada “Dalí”, encontramos numerosas convenciones poéticas propias del Surrealismo y la Generación del 27 (recuérdese la colaboración de Dalí con los poetas del 27), siguiendo el estudio ya clásico de Vicente Gaos (1965):

1.Gaos (1965: 29-30) hablaba de escritura onírica y atomización como dos rasgos del arte nuevo surrealista que adoptan los poetas de la Generación del 27. Se trata de practicar la incoherencia y de reflejar en el texto poético todo tipo de asociaciones banales, absurdas, insospechadas, oníricas e infantiles (de ahí la cercanía a otro arte de vanguardia, el Dadaísmo) que surgieran de manera inmediata en la mente del artista. Para lograrlo, el mecanismo más simple es dejarse llevar por las relaciones asociativas entre las palabras, en especial las relaciones motivadas por la forma mediante figuras retóricas como la **similcadencia**: se ponen juntas palabras que simplemente coinciden en su parte final, bien por casualidad (*-etas*, *-irio*), bien por poseer un mismo sufijo (*-ista*). Además, este recurso es compatible con un mecanismo complementario: el

políptoton y la **figura etimológica**, donde las palabras tienen en común su raíz o lexema (*impresionista/impresionante, delirio/delirante*).

- (148) Realista y surrealista
con luz de impresionista
y trazo impresionante.
Delirio colorista
colirio y oculista
de ojos delirantes.
En tu paleta mezclas místicos ascetas
con bayonetas y con tetas.
Y en tu cerebro Gala, Dios y las pesetas
buen catalán anacoreta.

2.Gaos (1965:19-24) asociaba el arte nuevo del Surrealismo y la Generación del 27 con lo que Ortega llamaba la “deshumanización del arte”. Entre los rasgos de esa deshumanización, destaca el relativo abandono de los temas poéticos de siempre (amor, vida, muerte, naturaleza) y el interés de la nueva poesía por los adelantos mecánicos, el progreso material y técnico y las modas contemporáneas (recuérdense poemas como “Underwood girls” de Salinas sobre las teclas de una máquina de escribir, los poemas de Alberti sobre el cine y el fútbol, o el de Dámaso Alonso sobre las siglas). Esta modernización también venía avalada por otro arte de vanguardia, el Futurismo de Marinetti. En la pintura, Dalí también se deja llevar por esta introducción de las realidades modernas en el arte. Y en esta canción, José María Cano utiliza las realidades técnicas del mundo moderno como TI que expresan con especial plasticidad los estados físicos (*lavadora*) y mentales (*olla exprés*) del pintor Salvador Dalí, entendidos como TR:

- (149) Dalí se decolora
porque esta **lavadora**
no distingue tejidos.
- (150) En tu cabeza se comprime la belleza
como si fuera una **olla exprés**
y es el **vapor** que va saliendo por la pesa
mágica **luz** de Cadaqués.

Finalmente, en la canción “Hermano Sol, hermana Luna”, Nacho Cano también experimenta este recurso deshumanizador al identificar al sol con una “bombilla amarilla de calor” (cf. *el sol es una estufa de butano* en Joaquín Sabina “Pongamos que hablo de Madrid”), sumando además a la imagen visionaria una similcadencia (*bombilla amarilla*) propia de la escritura onírica y automática del surrealismo.

Ahora bien, la afición por imágenes visionarias de carácter surrealista no es privativa del grupo Mecano. En otros solistas y grupos también encontramos ejemplos similares, aunque mucho más esporádicos. Así, en “Se le apagó la luz”, Alejandro Sanz se aproxima bastante al universo poético lorquiano de *Poeta en Nueva York* al describir con contundentes imágenes visionarias realidades propias del mundo moderno tecnificado, como las motos (expresada por el TI *veloz*

caballo de acero), el pavimento (*su melena*) y la muchacha moribunda convertida en una *diana* al tener clavadas varias agujas de goteros en el hospital:

(151) **Veloz caballo de acero,**
tu gasolina, tu sangre y mi cuerpo
se mezclaron en el suelo
El gris de la carretera
dibujando su **melena**
entre la vida y la muerte (...)
imagina que es una **diana**
con todas esas agujas clavadas

(Alejandro Sanz, “Se le apagó la luz”, *MTV Unplugged*)

De la misma manera, en una temprana canción de La Oreja de Van Gogh, “Lloran piedras”, encontramos abundantes **personificaciones** (*se come, galopan, madruga, hambrienta, desayuna, lloran, lapidan*) e **imágenes visionarias** (*el atardecer se come una naranja = ‘sol en el crepúsculo’*) que dotan al poema de un carácter pesimista y existencial cercano a los poemas existencialistas de Dámaso Alonso, como “Insomnio”:

(152) El atardecer sentado en mis
rodillas
se come una naranja
galopan mis días perdidos de ayer
mis días de hoy **duermen**.
Madruga la muerte **hambrienta**
y **desayuna** a 4 o 5
y sé que estoy, estoy ahí
yo estoy en esa lista (...)
Las nubes **lloran** piedras,
piedras que **lapidan** mis sueños

(La Oreja de Van Gogh, “Lloran piedras”, *Dile al sol*)

4. CONCLUSIONES

Después de ver este amplio corpus de letras de música pop española, creemos que su calidad literaria es mayor de la que se suele reconocer habitualmente (incluso yo mismo he encontrado en dichas letras ejemplos literarios en mayor cantidad y calidad a la que esperaba en un principio). Piénsese además que tan sólo hemos manejado un exiguo porcentaje de las letras escritas por todos los grupos y solistas y que otros grupos no estudiados nos podrían deparar textos de gran calidad literaria.

Por todo ello, podemos concluir que las letras de canciones de música pop escrita en español pueden alcanzar una gran calidad literaria, visible no sólo en los típicos recursos formales de la poesía popular (anáfora y paralelismo) sino también, y esto es lo más importante (y quizá era lo menos esperable a priori), en los recursos semánticos propios de la poesía culta (correlaciones

semánticas, imágenes, metáforas, antítesis, paradojas). Además, hemos encontrado abundantes ejemplos de los principales tópicos literarios de la tradición cultural occidental (*ubi sunt?*, *carpe diem* y otros muchos) y algunas canciones presentan esquemas métricos regulares, no sólo populares (octosílabos, cuartetas, soleá) sino también cultos (alejandrinos, endecasílabos, cuartetos, sextinas). Más aún, a partir de todos los elementos mencionados, algunos autores de letras de canciones son capaces de realizar una imitación vulgarizada y popularista de ciertos modelos literarios cultos como el petrarquista/cancioneril y el surrealista. Por tanto, creemos firmemente que todo ello convierte a las letras de canciones de música pop escrita en español en un excelente recurso didáctico auxiliar en la enseñanza literaria durante el final de la etapa de Educación Secundaria Obligatoria y el Bachillerato:

-Se trata de textos de cierta calidad, donde se utilizan numerosos recursos de la función poética, esquemas métricos, tópicos literarios y hasta se imitan ciertos modelos literarios;

-Pero a la vez se trata se trata de una forma de comunicación ampliamente conocida por los alumnos y fácilmente accesible (tanto en formato audio como en formato textual), cercana a sus intereses, plenamente integrada en las modas audiovisuales y, en fin, reveladora de una información secundaria propia de la cultura de masas frente a la información terciaria (métrica, figuras retóricas) y la información primaria (textos clásicos de la tradición literaria española) que se encuentran demasiado alejadas de los intereses “audiovisuales” de los alumnos.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, D. y C. BOUSOÑO (1951): *Seis calas en la expresión poética española*, Madrid, Gredos.

ALONSO, S. *et al* (2008): *Lengua Castellana y Literatura, 1º Bachillerato*, Barcelona, Casals.

AUÑÓN, J.A. (2006): "El método Lennon de inglés", en *El País*. <<http://www.elpais.com/articulo/cultura/Lennon/ingles>> [fecha de consulta 04/04/2009].

AZAUSTRE, A. y J. CASAS (1997): *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel.

BERNABEU, N. y C. NICOLÁS (2002): *Lengua Castellana y Literatura: 1º Bachillerato*, Madrid, Bruño.

BLECUA, J.M. *et al* (2008): *Lengua Castellana y Literatura, 1º Bachillerato*, Madrid, SM.

BOUSOÑO, C. (1985, 7ª): *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos.

BOUZA, Mª T. *et al* (1998): *Lengua Castellana y Literatura 3º ESO*, Estella, Oxford Educación.

CANO, A., I. GONZÁLEZ y F. ALONSO (1993): *Curso de Literatura. Técnicas de comprensión y expresión. Educación Secundaria. Segundo Ciclo*, Madrid, Coloquio.

ECO, U. (1965): *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen.

ESCRIBANO, E. *et al* (2008): *Lengua Castellana y Literatura, 1º Bachillerato*, Valencia, ECIR.

GÁLVEZ, J. *et al* (2007): *Lengua Castellana y Literatura, 1º Bachillerato*, Madrid, McGraw-Hill.

- GAOS, Vicente (comp) (1965): *Antología del grupo poético de 1927*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1998): *El lenguaje literario (2): Las figuras retóricas*, Madrid, Arco-Libros.
- GARCÍA RIVERA, Gloria (1995): *Didáctica de la Literatura para la Enseñanza Primaria y Secundaria*, Madrid, Akal.
- GIL CALVO, E. (1985): *Los depredadores audiovisuales. Juventud urbana y cultura de masas*, Madrid, Tecnos.
- GÓMEZ CAPUZ, Juan (2004): "La poética del pop: los recursos retóricos en las letras de pop español", en J.M.FERRI y A.L.PRIETO DE PAULA (eds) *Literatura española desde 1975, nº 17 de Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante*, Alicante, Universidad, 2004, pp.49-72.
- GONZÁLEZ ROMANO, J.A. (coord.) (2003): *Lengua Castellana y Comentario de Textos, 2º Bachillerato*, Madrid, Anaya (Edición para la Comunidad Valenciana).
- GONZÁLEZ ROMANO, J.A. (coord.) (2008): *Lengua Castellana y Literatura, 1º Bachillerato*, Madrid, Anaya (Edición para la Comunidad Valenciana).
- HERNÁNDEZ, G. y J.L.SÁNCHEZ (1997, 3ª): *Lengua Castellana y Literatura 3º ESO*, Madrid, SGEL.
- LÁZARO CARRETER, F. (1968, 3ª): *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Cátedra.
- LEVIN, S.R. (1962): *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra, 1974.
- LÓPEZ GARCÍA, A. (coord) (1999): *Lengua Castellana y Literatura 1º Bachillerato*, Valencia, ECIR.
- MARTÍ, S.. *et al* (2008): *Lengua Castellana y Literatura, 1º Bachillerato "Ancora"*, Barcelona, Teide.
- MENDOZA FILLOLA, A. (coord) (1998): *Conceptos clave en la didáctica de la lengua y de la literatura*, Barcelona, ICE/Horsori.
- OTERO M. y J.R.TORREGROSA (comps) (1998): *Antología de la lírica amorosa*, Barcelona, Vicens Vives (Aula de Literatura).
- POZUELO YVANCOS, J.Mª (1983): *La lengua literaria*, Málaga, Ágora.
- POZUELO YVANCOS, J.Mª (1987): *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- PUIG, Quim (2002): "Ruido, gritos y palabras: las letras de la música pop española (1977-2000)", en F.RODRÍGUEZ (coord) *Comunicación y cultura juvenil*, Barcelona, Ariel, pp.109-128.
- RINCÓN, F. *et al* (1995): *Mágina IV: Los grandes temas de la Literatura. Manual para 4º de E.S.O.*, Barcelona, Octaedro.
- VV.AA.: "La poesía del rock", *Litoral*, 183-185, 1989.
- VV.AA. (2008): *Lengua y Literatura, 1º Bachillerato*, Valencia, EDEBÉ.

DISCOGRAFÍA

- ALEJANDRO SANZ: *MTV Unplugged*, Warner, 2001.
- ALEJANDRO SANZ: *El tren de los momentos*, Warner, 2006.
- ÁLEX UBAGO: *¿Qué pides tú?*, Warner, 2001.

AMARAL: *Estrella de mar*, Virgin-EMI, 2002.
 AMARAL: *Pájaros en la cabeza*, Virgin-EMI, 2005.
 BARÓN ROJO: *Volumen brutal*, Chapa Discos, 1982.
 BARÓN ROJO: *Metalmorfosis*, Chapa Discos, 1983.
 CÓMPLICES: *Lo mejor de Cómplices*, RCA/BMG, 2001.
 DUNCAN DHU: *Piedras*, GASA, 1994.
 DUNCAN DHU: *Colección 1985-1998*, Dro East West, 1998.
 HOMBRES G: *Hombres G 1985-1992*, Dro East West, 2001.
 GABINETE CALIGARI: *Privado*, EMI, 1989.
 JOAN MANUEL SERRAT: *En tránsito*, Ariola, 1981.
 JOAN MANUEL SERRAT: *En directo*, Ariola, 1984.
 JOAQUÍN SABINA: *Nos sobran los motivos*, BMG-Ariola, 2000.
 LA OREJA DE VAN GOGH: *Dile al sol*, Sony Music, 1998.
 LA OREJA DE VAN GOGH: *El viaje de Copperpot*, Sony Music, 2000.
 LA OREJA DE VAN GOGH: *Lo que te conté mientras te hacías la dormida*, Sony Music, 2003.
 LA OREJA DE VAN GOGH: *Guapa*, Sony Music, 2006.
 LA OREJA DE VAN GOGH: *A las cinco en el Astoria*, Sony BMG, 2008.
 MECANO: *Entre el cielo y el suelo*, Ariola, 1986.
 MECANO: *Descanso Dominical*, Ariola, 1988.
 MECANO: *Ana, Jose y Nacho*, Ariola BMG, 1998.
 MIGUEL RÍOS: *Rock & Ríos*, Polydor, 1982.
 RADIO FUTURA: *Memoria del porvenir*, Ariola BMG, 1998.
 SINIESTRO TOTAL: *Dime cómo andas*, Dro, 1988.
 VIOLADORES DEL VERSO: *Vivir para contarlo*, Rap Solo, 2006.