LA POÉTICA DEL POP: LOS RECURSOS RETÓRICOS EN LAS LETRAS DEL POP ESPAÑOL

Juan GÓMEZ CAPUZ
Grupo Val.Es.Co.
Universitat de València

Introducción

Las canciones de música pop constan de música y –aunque se olvide con frecuencia– también de letra. Parece que este segundo componente no es tenido en cuenta, quizá por la escasa calidad y banalidad de muchas letras, 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 interdisciplinares, 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 en el período 1975-2000), 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).

En este artículo, nos centraremos en los aspectos estéticos y literarios de las letras de pop español, tratando de ver, en un segundo plano, otra utilidad potencial: la de carácter didáctico[1]. Por tanto, en una primera parte del trabajo, 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

[1] Pienso, por ejemplo, en la enseñanza literaria durante la etapa de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato.

parte examinaremos su calidad literaria a partir de un corpus de letras de música pop española de los últimos años. Siguiendo la acotación cronológica de este volumen, hemos utilizado un corpus de autores españoles del período 1985-2002, con letras que reflejan las preocupaciones de la sociedad democrática posfranquista, aunque muchas veces aludan a temas universales como el amor. En cuanto a la selección temporal, se combinan clásicos de finales de los años 80 y de principio de los 90 (Gabinete Caligari, Mecano, Duncan Dhu, Cómplices) con autores plenamente actuales (Alejandro Sanz, La Oreja de Van Gogh y Amaral).

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 como ejemplos para ilustrar los diversos aspectos de la función poética.

Aspectos metodológicos: las letras de música pop como elemento sociológico y literario

Las letras de música pop español apenas han sido objeto de estudio, a pesar de ser un elemento abordable desde diversos enfoques interdisciplinares: sociología, modas, estética, literatura y lenguaje. En este sentido, una breve búsqueda por internet nos ofrece una amplísima red de enlaces sobre la relación entre poesía y rock en el ámbito anglosajón, así como numerosas publicaciones en el ámbito italiano y brasileño, bastante menor en el pop hispanoamericano y catalán, y casi nulo para el pop español peninsular (exceptuando un número monográfico de la revista literaria malagueña *Litoral,* 183-185, 1989, que desgraciadamente no hemos podido localizar, aunque por referencias indirectas extraídas de internet parece centrarse en el rock cantado en inglés).

La prueba de ello es que, desde una perspectiva sociológica, el primer estudio importante en el ámbito español es muy 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, centrado en el mismo ámbito temporal (1977-2000) del que se ocupa este volumen colectivo, 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 fuertemente 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) en la época de la transición y la democracia, lo cual implícitamente refuerza el manido argumento de la bana-

lidad 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 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, en nuestra sociedad democrática, de «un tipo de instrucción audiovisual, interrelacionando los temas literarios con otros lenguajes afines (cine, televisión, cómic)». En esta renovadora propuesta, García Rivera (1995: 152-187) defiende y justifica metodológicamente un currículo socioliterario que muestre a los adolescentes actuales 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.

En consecuencia, García Rivera apuesta claramente por un currículo globalizador y socioliterario, en el cual se relacione la literatura con el sistema cultural en general, haciendo hincapié en las conexiones del arte y la literatura con la cultura de masas y las modas audiovisuales. Para ello, la autora propone utilizar como recursos didácticos todas las manifestaciones de la «pluralidad socioliteraria» que los alumnos observan en una realidad cotidiana socialmente estratificada (frente a la hegemonía de la literatura «culta» en la didáctica literaria de la época franquista). Esto explica la inclusión en el currículo literario de la llamada literatura marginal. García Rivera caracteriza la *literatura marginal* como manifestaciones de carácter literario (es decir, artístico: función poética del lenguaje) pero realizadas 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 policíaca, de aventuras y de ciencia ficción, cómics). En función de lo explicado anteriormente, la utilidad didáctica de estos textos marginales es clara: son el vehículo de una información cercana a los intereses del adolescente y a las modas audiovisuales que los dominan en nuestra época.

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. En cambio, nosotros pensamos que algunas letras de música pop pueden constituir una excelente muestra de literatura marginal, en cuanto forma de comunicación ampliamente conocida por los jóvenes y fácilmente accesible, cercana a sus intereses y plenamente integrada en las modas audiovisuales.

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 escritas en castellano. Debido a la multiplicidad de aspectos literarios que implica el texto poético, nos centraremos en una vertiente especialmente visible y concreta: los recursos retóricos utilizados en la redacción de las letras, y a partir de ahí realizaremos algunas observaciones sobre los modelos poéticos y los temas fundamentales de la poesía.

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 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 resultaría 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 frecuentes dos recursos universales de la poesía popular de transmisión oral (Levin 1962): el *paralelismo* y la *anáfora*. 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, y revelan el carácter que les atribuyó Levin (1962): 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 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:

(1)
Me duelen las piernas
me duelen los brazos
me duelen los ojos
me duelen las manos
(Mecano, «Hoy no me puedo levantar», *Ana, José, 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*):

(2)
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.

(3)
Cenizas blancas al amanecer
como tú y yo.
Poemas muertos antes de volver
entre tú y yo.
(Duncan Dhu, «Cenizas», *Colección 1985-1998*)

(4)
Pienso en otoños que ya fueron
pienso en inviernos que volvieron
(Duncan Dhu, «A tientas», *Piedras*)

(5)
Seis las veces que te amé
seis las veces que olvidé
(Duncan Dhu, «Brillaré», *Piedras*)

En los ejemplos (4) y (5) 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:

(6)
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:

(7)
No me gusta *nada más*
ya no pido *nada más*

(Duncan Dhu, «Si no eres tú», *Piedras*)

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 (8) 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:

(8)
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, Santigo Auserón se atreve incluso con un *quiasmo* o distribución simétrica de los componentes de un verso o unidad sintáctica (a b / b' a'):

(9)
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 ejemplos anteriores, también se trata de recursos, por un lado frecuentes en la poesía lírica popular, y por otro habituales sólo en determinados grupos, como es el caso de La Oreja de Van Gogh:

(10)
Ya ves ni me *quejo* ni me *quejaré*
(La Oreja de Van Gogh, «Cuídate», *El viaje de Copperpot*)

(11)
Abrazaste mis *abrazos*
vigilando aquel momento
(La Oreja de Van Gogh, «La playa», *El viaje de Copperpot*)

(12)
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*)

(13)
Olvidar quince mil encantos es
mucha *sensatez*
y yo no sé si seré *sensato*
(Mecano, «Me cuesta tanto olvidarte», *Entre la tierra y el suelo*)

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 refie-

re 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 (1970) 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.

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*) 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). En los 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):

(14)
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)*

(15)
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*:

(16)
Han caído los dos *cual* soldados fulminados al suelo
(Radio Futura, «Han caído los dos», *Memoria del porvenir*)

(17)
Y con los brazos en cruz
te me haces transparente
y eres *como* una balanza
(Radio Futura, «37 grados», *Memoria del porvenir*)

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, de notable 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 dedicado a estudiar la tendencia de algunos grupos (Cómplices, Oreja de Van Gogh 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 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.

(18)
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» de la rima abrazada abba, característica de muchas letras de Santiago Auserón, pero muy escasa en el conjunto de las letras de pop español):

(19)
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 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:

(20)
Ese *beso* entregado al aire es para ti
fruta que has de comer mañana
(Radio Futura, «Semilla negra», *Memoria del porvenir*)

(21)
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 (TR):

(22)
Esos *ojos* detrás del *cristal*
son *dos negros cautivos* cruzando el *mar*
(Radio Futura, «Semilla negra», *Memoria del porvenir*)

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:

(23)
Asomado al *balcón de tu escote*
(Gabinete Caligari, «La culpa fue del chachachá», *Privado*)

(24)
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:

(25)
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):

(26)
Con un *grito de papel* tú me llamaste
(Duncan Dhu, «Brillaré», *Colección 1985-1998*)

(27)
Tu *aroma inundó* la habitación
(Duncan Dhu, «Dime», *Colección 1985-1998*)

(28)
Eres un *valle salado*;
yo soy noctámbulo 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:

(29)
Escucha al *viento hablar*
(Duncan Dhu, «Brillaré», *Colección 1985-1998*)

(30)
Luego estuve esperando en la plaza
y las *horas se marchaban* sin saber qué hacer
(Radio Futura, «Corazón de tiza», *Memoria del porvenir*)

(31)
La casualidad se puso el disfraz
de una mariposa
(La Oreja de Van Gogh, «La playa», *El viaje de Copperpot*)

(32)
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*)

El carácter popular y la necesidad de no ser oscuros justifica la escasez de metáforas puras (*in absentia*), de 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, más adelante 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).

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

(33)
El *dulce* sabor del recuerdo
amargo sabor en mis sueños
(Duncan Dhu, «Rey de la luna», *Colección 1985-1998*)

(34)
Refugio *oscuro* de un verano *azul*
(Duncan Dhu, «Cenizas», *Colección 1985-1998*)

Ahora bien, como veremos con más detalle luego, 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 35 con los poemas del Barroco, en especial los de Lope):

(35)
Vamos a ver, dijo don Rufio Datura
por qué tenéis que perder la *razón*
pues sin esfuerzo consigue Natura
lo que ansía vuestro *corazón*.
(Radio Futura, «A cara o cruz», *Memoria del porvenir*)

(36)
Tenga esa rosa *blanca*, señorita
a cambio de mi *negro* pensamiento
(Radio Futura, «El canto del gallo», *Memoria del porvenir*)

(37)
Prueba en mis labios el *licor*.
Es un *veneno sin sabor*,
una *violeta sin color*,
extraña flor.
(Radio Futura, «37 grados», *Memoria del porvenir*)

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

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 (p. e. romancero nuevo). Además, desde una perspectiva didáctica, pensamos que estas muestras actuales de estilo imitado pueden aclarar las convenciones del estilo original, atenuando la dificultad de los textos clásicos y los saltos en el tiempo. Veamos dos modelos literarios principales.

a) 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 con el objeto de ir identificando las convenciones propias de la poesía amorosa trovadoresca (amor cortés), petrarquista, cancioneril, renacentista y barroca. Estas convenciones poéticas se manifiestan generalmente en ciertas figuras retóricas de nivel semántico que ya han sido comentadas: imagen, metáfora, antítesis, juego de palabras, cohabitación, oxímoron y paradoja.

La canción «Es por ti» del grupo Cómplices es una de las más completas a la hora de reflejar, 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 del amor, convención petrarquista basada en la cuasi-divinización de la amada como *donna angelicata* 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*:

(38)
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: el enamorado pierde la libertad y la razón, convirtiéndose en prisionero de sus afectos y demente, 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:

(39)
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 una 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 TI, de una manera muy similar a los sonetos clásicos sobre el blasón petrarquista y el *carpe diem* de Garcilaso y Góngora. Cabe añadir, además, algún juego de palabras cancioneril (*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»).

(40)
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.
(Cómplices, «Es por ti», *Lo mejor de Cómplices*)

Los ecos del último verso del Soneto V de Garcilaso («por vos he de morir y por vos muero») y los tópicos pretarquistas presentes en él y en otros poemas

(amor como esclavitud; determinismo amoroso, de manera que la persona amada imprime su huella indeleble en la otra; el amor como veneno) también están presentes en algunas canciones del dúo Amaral:

(41)
La última cena para los dos,
pero esta noche moriría por vos
(Amaral, «Moriría por vos», *Estrella de mar*)

(42)
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 otras canciones del dúo Amaral observamos distintos recursos típicos de la lírica petrarquista y cancioneril, como los juegos de palabras (paronomasias como *tormenta / tormento*) y las antítesis (*invierno frío / tu calor*):

(43)
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:

(44)
A veces me elevo, doy mil volteretas,
me *encierro* 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*)

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, dilogía o doble sentido, 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: *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).

(45)
Tú cuídate aquí yo estaré bien
olvídame yo te *recordaré*
(La Oreja de Van Gogh, «Cuídate», *El viaje de Copperpot*)

(46)
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*)

(47)
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 [...]
Qué 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 (45) es casi una anécdota. En (46) afecta a varias parejas de versos, aunque las imágenes, metáforas y personificaciones son también importantes (centradas en torno a la ausencia de la amada como ser personificado). Finalmente, llegamos al fragmento (47), 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.

En otras canciones, el grupo La Oreja de Van Gogh recrea diversas convenciones de la lírica cancioneril y petrarquista. En el fragmento (48) encontramos una imagen propia del blasón petrarquista (mejillas = melocotón) y un complicado juego conceptual en torno al *lunar*: hay un juego de palabras o dilogía aprovechando la polisemia de *lunar* como 'mancha del cutis' y 'relativo a la luna' que permite la alusión a las mareas, pero finalmente se retoma el sentido esperable de *lunar* como 'mancha del cutis', entendido como TR que recibe la imagen visionaria *luz de la ventana.*

(48)
Del *melocotón* se inventó una historia el sol
para darle a tus *mejillas* su color [...]
Quién te dio el *lunar*
que hizo retirarse al *mar*
y que es la luz de la ventana
abierta a la realidad.
(La Oreja de Van Gogh, «La chica del gorro azul», *El viaje de Copperpot*)

b) *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 la tierra y el suelo* y *Descanso dominical*), José María Cano y Nacho Cano consiguieron construir unas letras a la altura de su música. Y en ellas 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 la tierra 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– de dicho universo poético, sobre todo por parte de José María Cano.

En «Hijo de la luna» (fragmento 49) 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 en posición horizontal parece una cuna que se balancea (*menguará la luna / para hacerle una cuna*).

(49)
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 la tierra 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.

(50)
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. Por un lado, *juegos verbales* y *similicadencias* que recuerdan a la escritura automática, infantil y dadaísta del surrealismo:

(51)
Taciturno que usar por turnos
Sobre Mario de bruces tres cruces
Magdalenas del sexo convexo

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

(52)
Y María se moja las ganas en el café
Magdalenas del sexo convexo

Como hemos visto en el ejemplo, la imitación lorquiana se centra en el protagonismo de la luna, generalmente como TR que se personifica e 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, más aún, a la luna por medio de estructuras apositivas o atributivas con elisión del verbo *ser*:

(53)
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:

(54)
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, quien hablaba (1965: 29-30) 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 *similicadencia*: 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*):

(55)
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.

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:

(56)
Dalí se decolora
porque esta *lavadora*
no distingue tejidos.

(57)
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 el sol con una «bombilla amarilla de calor» (cf. *el sol es una estufa de butano* en «Pongamos que hablo de Madrid», de Joaquín Sabina), sumando además a la imagen visionaria una similicadencia (*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 gris (*su melena*) y la muchacha moribunda convertida en una *diana* al tener clavadas varias agujas de goteros en el hospital. Como vemos, en las manifestaciones literarias actuales, la descripción de las realidades técnicas no tiene por qué estar desvinculada del artificio estético:

(58)
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*)

Conclusiones

Después de ver este amplio corpus de letras de música pop española, el lector podrá observar que su calidad literaria es mayor de la que se suele reconocer habitualmente. 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 en el período 1985-2002 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. Más aún, algunos autores son capaces de realizar una imitación vulgarizada y popularista de ciertos modelos literarios cultos. Y creemos firmemente, además, 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 moderna:

a) se trata de textos de cierta calidad, donde se utilizan numerosos recursos de la función poética y se imitan determinados modelos literarios;

b) pero a la vez se trata de una forma de comunicación ampliamente conocida por adolescentes y jóvenes, fácilmente accesible, cercana a sus intereses, plenamente integrada en las modas audiovisuales y, en fin, reveladora de una información propia de la cultura de masas de nuestro agitado tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1970.

ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1965.

GAOS, Vicente (ed.), *Antología del grupo poético de 1927*, Madrid, Cátedra, 1965.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *El lenguaje literario (2): Las figuras retóricas*, Madrid, Arco-Libros, 1998.

GARCÍA RIVERA, Gloria, *Didáctica de la Literatura para la Enseñanza Primaria y Secundaria*, Madrid, Akal, 1995.

LÁZARO CARRETER, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Cátedra, 1968.

LEVIN, Samuel R., *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra, 1962.

POZUELO YVANCOS, José María, *La lengua literaria*, Málaga, Ágora, 1983.

– *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1987.

PUIG, Quim, «Ruido, gritos y palabras: las letras de la música pop española (1977-2000)», en F. Rodríguez (coord.), *Comunicación y cultura juvenil*, Barcelona, Ariel, 2002, pp. 109-128.

DISCOGRAFÍA

ALEJANDRO SANZ, *MTV Unplugged*, Warner, 2001.

AMARAL, *Estrella de mar*, Virgin, 2002.

CÓMPLICES, *Lo mejor de Cómplices*, RCA / BMG, 2001.

DUNCAN DHU, *Piedras*, GASA, 1994.

– *Colección 1985-1998*, Dro East West, 1998.

GABINETE CALIGARI, *Privado*, EMI, 1989.

LA OREJA DE VAN GOGH, *El viaje de Copperpot*, Sony Music, 2000.

MECANO, *Entre la tierra y el suelo*, Ariola, 1986.

– *Descanso dominical*, Ariola, 1988.

– *Ana, Jose y Nacho*, Ariola BMG, 1998.

RADIO FUTURA, *Memoria del porvenir*, Ariola BMG, 1998.