

# DISCURSO Y POÉTICA EN LAS CANCIONES DE LA MOVIDA: UNA APROXIMACIÓN DESDE LA RETÓRICA CULTURAL<sup>1</sup>

## *DISCOURSE AND POETICS IN THE SONGS OF THE MOVIDA: AN APPROACH FROM THE CULTURAL RHETORIC*

ANTONIO PORTELA LOPA  
Universidad de Burgos

aportela@ubu.es

 0000-0002-6277-5448

Recibido: 15/05/2024

Aceptado: 23/09/2024

### Resumen

Este artículo analiza las canciones de la Movida desde la perspectiva de la Retórica cultural. Se propone una metodología transdisciplinar que integra aspectos lingüísticos, musicales, visuales y pragmáticos para comprender la comunicación musical como un acto persuasivo y estético. Se analizan los recursos retóricos, con especial atención al lenguaje figurado. Se muestra cómo se configura la identidad en la enunciación de la música de la Movida y la de su público mediante la poliacroasis. Asimismo, se estudia, por un lado, la interdiscursividad en las relaciones de esta música con el cine o la publicidad y, por otro, la que se constata en las traducciones y los usos paródicos.

**Palabras clave:** Retórica cultural, Análisis del discurso, interdiscursividad, música popular, poesía.

### Abstract

This article analyzes songs of the Movida from the perspective of Cultural Rhetoric. It proposes a transdisciplinary methodology that integrates linguistic, musical, visual and pragmatic aspects to understand musical communication as a persuasive and aesthetic act. Rhetorical resources are analyzed, with special attention to figurative language. It shows how identity is configured with a particular focus on the enunciation of the music of the Movida and that of its audience through polyacroasis. It also studies, on the one hand, the interdiscursivity in the relationship between this music and cinema or advertising and, on the other hand, the interdiscursivity found in translations and parodic uses.

**Keywords:** Cultural rhetoric, Discourse analysis, Interdiscursivity, Popular Music, Poetry.

## Introducción

El caudal de discursos que conforman la cultura de una época determinada debe ser entendido como un *continuum*. Se ha señalado que “la propia sociedad puede ser entendida como discurso, como un gran texto. [...] y es susceptible de ser representada

<sup>1</sup> Este artículo es un resultado de +PoeMAS, “MÁS POESÍA para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea”, proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.

comprehensivamente por el discurso retórico” (Albaladejo, 2001: 276). Las prácticas culturales se interrelacionan formando un entramado unitario: la política, el arte, la música. La lengua y sus manifestaciones marcadamente retóricas están sometidas también a ese torrente discursivo, y en épocas marcadas por grandes acontecimientos se propician cambios en el arte de lenguaje. En el caso de España, se halla en la Transición el último gran acontecimiento (Albaladejo, 2019). Podemos hablar de una serie de formas comunicativas estrechamente relacionadas en la recién estrenada democracia española de 1978. Puede así comprenderse, por ejemplo, la sintonía que guarda la conocida arenga proferida por Tierno Galván en 1984 (“¡Rockeros, el que no esté colocado, que se coloque... y al loro!”) con la canción “Hoy las drogas adelantan que es una barbaridad” (Puturrú de fuá, 1986).

Quizá esta distensión discursiva pueda explicarse por la búsqueda de una lengua postraumática tras la dictadura. La adopción del coloquialismo entre las clases dirigentes (inaudito hasta el momento) para acercarse a la juventud sitúa definitivamente al lenguaje de aquella España en el antirretoricismo que domina la lengua de la segunda mitad del siglo XX (García Berrio en Chico Rico, 2015: 308-309). La música de la Movida, por su impacto renovador en España, tiene mucho que ver en esa renovación. La lengua presente en ella se sitúa en el mismo momento fundacional que buena parte de la sociedad. La retórica del NO-DO (con su ampulosidad adjetiva, sus ablativos absolutos como marca retórica de poder) da paso al tuteo de los invitados a *La Edad de Oro*. Este es el contexto en el que se insertan las canciones que abordaremos en estas páginas.

La delimitación cronológica de la Movida, entre 1978 y finales de la década de los 80, parece estar más clara que su categorización estética, que es amplia e imprecisa (Marí, 2009). No obstante, está suficientemente asentada en el ámbito académico. Monografías como la de Ríos Longares o Lechado García atestiguan la pertinencia de este término, así como desde la sociología con estudios como los de Val Ripollés. También desde los Estudios culturales: los dossiers del *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* y *Cuadernos Hispanoamericanos* (2003 y 2021) demuestran el interés que despierta. Sin embargo, se sigue enfrentando con la renuencia de los protagonistas del movimiento, como apunta Escalada (2003: 13). Lenore cree que se trató de un período de continuación más que de ruptura, heredero “de las políticas culturales y turísticas de Manuel Fraga”. Reconoce, no obstante, que dio lugar a un “estilo de vida hedonista y rompedor” (Lenore, 2019: 6), aspectos que serán decisivos en el discurso musical que veremos.

Con epicentro en Madrid, pero con focos destacables en capitales como Vigo, Bilbao o Barcelona, hoy la Movida se entiende como la plasmación española de un movimiento global que entroncaba con prácticas provenientes de culturas juveniles foráneas, como ha señalado Algaba Pérez (2020). El cine, el cómic, el arte o la música, prácticas culturales a las que la Movida añadía trazos nacionales, eran, en lo esencial, concreciones de la posmodernidad favorecidas por el contexto posfranquista (Maginn 1998; Bessièrre 2008; García-Torvisco 2012).

## Metodología

La naturaleza multimodal de la música (especialmente la popular) requiere una metodología transdisciplinar para su análisis. Una canción pop es un objeto cultural conforma-

do por diversos discursos. Por ello, en su dimensión comunicativa, deben considerarse, junto a los musicales y los lingüísticos, elementos paralelos que se citan en el proceso de comunicación musical: los aspectos performativos, visuales (la imagen proyectada por el artista, videoclips, las portadas de discos y hasta elementos tipográficos, como en los *lyric videos*), etc.

Como en el caso del texto literario, el texto musical coloca a emisores y receptores en “posiciones comunicativas especiales” (Albaladejo, 2013). La canción puede analizarse desde la moderna retórica, ya que está abierta “a otras formas de comunicación discursiva y perlocutiva en el ámbito lingüístico y en ámbitos no verbales como el visual y el musical” (Albaladejo, 2005: 20). Y, dentro del texto musical, el componente lingüístico está modulado con diversos grados de poeticidad. La letra de la canción está sujeta a las convenciones y herramientas del arte de lenguaje y su naturaleza, por tanto, es cercana a la poesía.

Por ello, la Poética y la Retórica, como ciencias que se encargan del análisis y de la explicación de los procedimientos lingüísticos que otorgan su categoría al arte de lenguaje, son opciones adecuadas para afrontar el análisis de las canciones. La relación entre música y retórica, así, es más estrecha en sus lenguajes de lo que puede pensarse (Tizón Díaz 2018; López Cano 2008; Pérsico 2009; Simón Montiel 2006; Lara 1996).

La atención a los elementos pragmáticos y culturales resulta esencial para una cabal comprensión del fenómeno. Por ello, la Retórica cultural desarrollada por Albaladejo, que atiende estos elementos, recorrerá las páginas de este artículo. Permite el análisis de las instancias del discurso musical en su dimensión de arte del lenguaje. También se acerca a disciplinas como el Análisis del discurso o los Estudios culturales. Desde esta perspectiva transdisciplinar abordaremos en las siguientes páginas algunos de los intereses principales de la Retórica cultural, como la retoricidad, el lenguaje figurado, la poliacroasis (la representación explícita de la audiencia plural en el discurso) o la interdiscursividad.

## El discurso musical de la Movida: nuevas poéticas para nuevas audiencias

Las letras de las canciones de La Movida han sido objeto ya de varios estudios. El más importante es el mencionado de Ríos Longares (2001), exhaustivo compendio organizado temáticamente desde un enfoque sociológico. El de Díaz Ruiz (2021) participa del mismo principio temático, delimitando el corpus a cuarenta canciones. El presente estudio parte de ellos para analizar esta música desde una perspectiva retórica y discursiva, aunque nuestro corpus es forzosamente más restringido. Lo ceñimos a ciertos estilos musicales que eclosionaron en la Movida: el *punk*, la *new wave*, el *dark* (y sus variantes), la electrónica o el *glam*. Aunque algunos autores sí los incluyen (Val Ripollés, 2017), quedan fuera algunos estilos musicales relacionados con el rock urbano (heavy, rock sinfónico, etc.), cuyo desarrollo fue anterior.

El discurso musical de la Movida es fundamentalmente de estirpe *punk*, circunstancia que tendrá consecuencias importantes en el plano lingüístico. Pero se ha señalado la importancia del *glam* para entender la singularidad de esta época. Fouce Rodríguez

califica este movimiento en España como “aproximación esteticista al *punk*” (2004). Partiendo de esta premisa, las señas de identidad de la Movida musical se resumen en despreocupación, apoliticismo, hedonismo, provocación, “militancia [...] en la frivolidad” (Lenore, 2019: 17) y hasta actitud carnavalesca (Urrero Peña, 2003).

La propia génesis *punk-glam* del fenómeno impide considerarlo como un movimiento de masas, aunque la suerte mediática haya sido grande. Si no entendemos que la Movida era fundamentalmente *underground* (Fouce Rodríguez, 2004), contracultural (Labrador Méndez, 2017) o subcultural (García Naharro, 2012) y, por lo tanto, de vocación minoritaria, no es posible entender los discursos artísticos derivados de ella y la significación social de la música de esta estética. Su carácter radicalmente juvenil permeará la construcción discursiva que puede verse en el conjunto de canciones que repasaremos en este artículo. Lo ejemplificamos con dos aspectos esenciales del discurso desde la Retórica cultural: la construcción del lenguaje figurado y la poliacroasis.

## *Función poética y lenguaje figurado*

La teoría literaria debate sobre la pertinencia de otorgar el estatuto de poema a las letras de las canciones. Aunque consideramos que existe en ellas la intención de construir un artefacto lingüístico autosuficiente, parece más apropiado aplicarles el concepto de liricidad (Badía Fumaz, 2022: 342). Desde la óptica lingüístico-discursiva hablaremos de poeticidad, tomando los presupuestos de la función poética de Jakobson, que implican un grado de consciencia especial sobre la forma del mensaje compartida por emisor y receptor. Las canciones, en definitiva, se mueven en el arte de lenguaje, ese “espacio especial cuyas leyes lingüísticas, comunicativas y culturales son diferentes de las de la vida cotidiana” (Chico Rico, 2015: 316).

La heterogeneidad de las canciones impide hablar de usos lingüísticos y recursos generales, pero no de tendencias. El discurso *punk*, no hay duda, marca el macroestilo, tendente al grado cero de la retórica. Pero si bien esta búsqueda se constata en el *punk* combativo posterior (Eskorbuto, La polla records), el *punk* de la Movida está tamizado por otros discursos musicales y culturales que lo alejan (con excepciones) de los usos lingüísticos asociados a la parresía. No nos detendremos en recursos suficientemente estudiados como la rima (empleada por la práctica totalidad de las canciones del movimiento) o el verso medido para dotar de poeticidad a las canciones (Martínez Cantón, 2011). Expondremos otros recursos de poeticidad.

El primero de ellos es la enumeración, que no solo es un recurso sintáctico sino también rítmico. Adquiere asimismo un carácter simbólico, ya que en algunas canciones se emplea para retratar la velocidad de la vida contemporánea, donde se suceden vertiginosamente acontecimientos e imágenes. Es el caso de “Crisis” de Alaska y Dinarama, construida sobre una sucesión de términos financieros y apocalípticos (“guerra”, “crimen, robo, extorsión, rapto, atraco, violación”). En conjunto, reflejan el aturdimiento del sujeto contemporáneo ante tiempos inciertos: “Ventas, rentas, saldos, hipotecas / Alquiler, compra, vende, arrenda / Oferta, demanda, valores en alza” (1983). La *actio* completa el sentido de la canción, acentuando las connotaciones negativas en la interpretación de Alaska al adoptar un tono más grave de lo habitual en su registro.

La misma figura vertebra “Reacciones”, de Alaska y los Pegamoides: “Reacciones, contracciones, hay leyes fijas no escritas / situaciones, posiciones, de vida media infinita / diagramas, teoremas, matrices inmersas en reglas / adiciones, sucesiones de hoy” (1982). Aunque de carácter más críptico, es posible detectar que toma como motivo la teoría del caos, del que toma incluso el lenguaje matemático. El texto se acerca así a la enumeración caótica propuesta por Spitzer para la poesía contemporánea, encontrando así una equilibrada mimesis que refleja la incertidumbre.

La modulación de la voz tiene también un papel fundamental en la enumeración de “El eterno femenino” de La Mode. Fernando Márquez dulcifica su registro para integrarse en el universo de lo femenino: “Mitos, mujeres, galgos y ciudades, / musas, pintores, gatos y novelas, / reinas, banqueras, hadas y estudiantes, / discos, estrellas, robots y japonesas” (1982).

La enumeración se modula cinematográficamente en “Nuclear sí”, de Aviador Dro. El enunciador representado se suma al apocalipsis del paisaje, yermo y mortal: “Nuclear sí, por supuesto / nuclear sí, cómo no”. Cada verso (dodecasílabos en su mayoría), recitado con el tono robótico deshumanizado habitual en este grupo, ejerce de plano cinematográfico: “Con nubes de estroncio cobalto y plutonio / Yo quiero tener envolturas de plomo / Y niños mutantes montando en sus motos”. Pero, en medio de ese panorama de muerte, una adjetivación en anteposición se yergue como un oasis: “Desiertas ruinas con bellas piscinas” (1982).

Entre las figuras de pensamiento destaca la ironía. Se trata de la figura de pensamiento que mejor define el período, acorde con la mentalidad *punk*, ya que, con ella, el sujeto enunciador toma distancias con la realidad. Permite rechazar el compromiso directo. Pensemos en “El bote de Colón”, donde se adopta el lenguaje propio de la publicidad para asumir con humor la mercantilización de la vida contemporánea: “¡Qué satisfacción / ser un bote / de Colón”. La misma estructura exclamativa con finalidad irónica se encuentra en “Viva el metro” de Kaka de Luxe: “¡Qué ilusión, ha subido el metro! / ¡Qué ilusión el tener un medio / aún más tonto de gastar dinero!” (1983).

Este recurso también estructura “Voy a ser mamá”, del efímero dúo Almodóvar & McNamara. En el título ya se contiene la ironía, en este caso combinada con un adynaton. Lo imposible no frena el deseo, y así lo demuestra suave tono con el que se canta el comienzo, donde se enumeran los cuidados que recibirá el bebé: “Sí, voy a ser mamá / Voy a tener un bebé / Para jugar con él”. Sin embargo, en el siguiente verso el radical cambio de tono acompaña las verdaderas intenciones de los gestantes: “Para explotarlo bien. / Lo vestiré de mujer, / lo incrustaré en la pared, [...] / le enseñaré a vivir de la prostitución” (1983). Su ironía y crudeza invitan a pensar en una actitud radical contra la institución familiar, más que en un mensaje reivindicativo por la igualdad LGTBI.

Entre los intereses centrales de la Retórica cultural se encuentra el lenguaje figurado (Albaladejo, 2013). En él entran en juego aspectos culturales en el proceso de producción e interpretación de los sentidos. Si bien de manera general el discurso de la Moviada es propenso al lenguaje recto, como lenguaje poetizado no es ajeno a la traslación. Pensemos en algunas composiciones de Golpes Bajos (“El azul del mar inunda mis ojos / [...] contra las rocas se estrellan mis enojos”, en “Malos tiempos para la lírica”, de 1985, o Radio Futura (“Rasgué el velo de la oscuridad / nadie vio en mis ojos / el brillo de un cuchillo del azar”, dicen en “Tormenta de arena”, 1984).

Nos detenemos en la alegoría, por su poder plurisignificativo en el lenguaje poético (Albaladejo, 2003). Un grupo de canciones juega con la doble interpretación que permite. Es el caso de “Fiesta de los maniqués”, de Golpes Bajos, donde el hieratismo de los objetos humanoides se compara con la actividad de los humanos en el fulgor de la fiesta: “Rígidos los cuerpos / los maniqués bailan / con el rojo de sus labios” (1984). En “El jardín” (1982), de Alaska y los Pegamoides, la doble lectura adquiere una significación más lúgubre. La dificultad de salir de ese vergel y algunas de las imágenes (“No conviene andar descalzo / Por el jardín / Las serpientes viven libres”) remiten al mundo de la droga.

### “Qué público más tonto tengo”: poliacroasis y nueva estética

La poliacroasis permite analizar cómo el emisor configura en el discurso la imagen de su auditorio, sea este colectivo o individual, y acoge como parte del proceso de recepción la multiplicidad de interpretaciones, ya que cada oyente interpreta “desde sus propias convicciones y posiciones ideológicas, políticas, sociales, psicológicas, éticas y estéticas” (Albaladejo, 2009: 3). Incluye, por tanto, la dimensión cultural de la recepción como interés de la retórica.

Kaka de Luxe testimonia en varias canciones la poliacroasis. Una de las textualizaciones más rotundas se encuentra en “Qué público más tonto tengo”: “Pero qué público más tonto tengo / [...] / Decididamente / No sé por qué aguanto a esta gente / Que la tengo enfrente” (1983). Este desprecio por el auditorio entronca con las vanguardias más radicales de principios del siglo XX, reivindicando la radical libertad del artista no sujeto a los gustos populares: “Yo estoy aquí y canto lo que quiero / Y si queréis más dejo de cantar” (1983). Al convertir el acto de comunicación en un acto de provocación el público debe tomar partido, por cuanto no presenta una “realidad coincidente con los valores cívicos, con los principios generalmente aceptados por la sociedad” (Albaladejo, 2001). Para hacer el desafío más efectivo, incluye la llamada ilocución dividida (consistente en que “el orador dirige fragmentos de su discurso a grupos de oyentes”, en Albaladejo, 2010: 928) insultando a los distintos géneros del auditorio (“Aguantando a un montón de bobos / A un montón de lelas”). No es posible la indiferencia ante la nueva estética. En ese mismo disco se puede observar otro caso de representación generacional de la poliacroasis. “Pondré mil voltios en tu lengua” actúa como manifiesto y revulsivo de la nueva estética: “Levantarás tu cuerpo del asiento / Y bailarás como nunca mi ritmo / Todos quieren aparentar / Unos juegan a ser políticos [...] Nosotros a estar en la Nueva Ola [...] / Seguís muertos, ¡Conectaros!” (Kaka de Luxe, *Las canciones malditas*, 1983).

## Perdidos en la galaxia interdiscursiva

Si algo refleja la música de la Movida es la permeabilidad a otros discursos. Esta “galaxia discursiva” (Chico Rico, 2015: 312) permite estudiar los elementos culturales que contienen los discursos, y explica la “producción en conexión con la configuración cultural de la sociedad y de su recepción” (Albaladejo, 2009: 16). De ahí la importancia de estudiar la interdiscursividad como fundamento de la misma. Dejamos para otras entregas la inclusión de secuencias textuales dentro de las canciones, y que son

interesantes desde el punto formal. El diálogo, por ejemplo, estructura canciones como “La línea se cortó” (1982) o “Me voy a Usera” (1983). Ofrece una valiosa información sociolingüística, pero el propósito de este apartado es analizar cómo la Movida musical se inserta en la constelación discursiva de la que nace. Repasamos a continuación algunos de los fenómenos presentes.

## *Discurso cinematográfico: género negro, anticipación y distopía*

Estos años pueden calificarse definitivamente como audiovisuales. Son los del triunfo del videoclip como modo de comunicación musical. Asentada definitivamente la “retórica visual” (Navarro Romero y María Gómez Alonso, 2017: 84), el videoclip se define todavía por su gran dependencia del lenguaje cinematográfico. Pero, a su vez, las canciones pueden elaborarse cinematográficamente. Lo ejemplifico tomando como referencia el género negro y el de ciencia ficción.

El mundo detectivesco y del crimen dio lugar a canciones basadas en la macroestructura *noir*. “Perlas ensangrentadas” (Alaska y los Pegamoides, 1983) es el ejemplo más claro de comunicación audiovisual asentada en los clichés del género negro. La narración nos sitúa ya *in medias res*: “La interrogué en el camerino / Sobre la muerte de René / Me contestó con evasivas / No sé, no sé, no sé, no sé”. Tras el asesinato, la artista confiesa la verdadera dimensión de la trama criminal: “René fue solo un instrumento / Una fachada nada más / A mí me llegará el momento”. La deuda con la retórica visual del cine negro se constata en el estribillo, donde dos imágenes metonímicas se superponen como dos planos: “Perlas ensangrentadas / Flores pisoteadas”. La narración de la canción se complementa con la del videoclip, que participa plenamente de la estética del cine de detectives de los años cincuenta adoptando, entre otros elementos, el blanco y negro (fig. 1 y 2).



Fig. 1 y 2: Fotogramas de “Perlas ensangrentadas” (0:01 y 2:36)

Unos años después, en “La funcionaria asesina” (1986), van más allá en el género para participar del cine *gore* y los asesinos en serie. Se narra en primera persona la doble vida de una servidora pública que mata por aburrimiento. Con inquietante título especular tomado del filme *El resplandor* (1980), el *gore* ya había servido de marco en “Redrum” (Alaska y los Pegamoides): “Sangre en la sábana, un espejo roto, / voces cacofónicas, formas estrambóticas, / redrum...” (1982).



Fig. 3: Fotograma de "Ojos a tu alrededor" (2:51)

Una visión más clásica del género detectivesco es descrita por Fahrenheit 451 en "Ojos a tu alrededor" (1981), donde un encuentro entre dos amantes que se ve empañado por la sensación de ser perseguidos: "Ve pensando en un nuevo alojamiento para dos / tengo el presentimiento de que alguien anda vigilándonos". El vídeo musical resuelve la incógnita, ya que se explicita que son perseguidos por detectives (fig. 3).

Un curioso ejemplo de obra relacionada con este género es el que propusieron La Mode en "Amor En Taxi / Asesinato En El Ascensor / Aquella canción de Roxy" (1985), una triple pieza musical que narra la historia de un crimen pasional. La tercera parte, "Aquella canción de Roxy", ya formaba parte de su álbum de 1982, pero consiguen resignificarla al insertarla como desenlace. La parte central es narrada con una elipsis de gran efectividad, dejando al oyente un ambiguo desenlace: "El viaje terminó en la cama de un hotel / por deshacer el amor / ya no habrá próxima vez / ahora estás frente al ascensor/ recordando su edad / una rubia va a entrar".

También a través del cine llega la influencia de la ciencia ficción y los mundos distópicos, vertebrando obras como las de Aviador Dro. Describen un futuro fundamentalmente deshumanizado y solitario ("Ahora tu cuerpo yace hibernado / en una cápsula espacial") no exento de adanismo: "Yo me siento una vez más / el triunfo de la creación" (1982a). Otros títulos son suficientemente descriptivos de estas tendencias, como "Cita en el asteroide" o "Néstor el Cyborg" (1983). Este proceso de exaltación de lo posthumano cimentó ya los inicios del grupo: "Ella es de plexiglás / Y por eso me gusta más / Está hecha de metal / Y por eso me gusta más", cantaban ya en 1980.

Un caso extremo de deshumanización se encuentra en el proyecto Esplendor Geométrico, grupo pionero del industrial. El nombre del grupo, inspirado en el manifiesto de Marinetti, es ejemplo de un proceso de abstracción. Sin embargo, su propuesta distópica parte de lo contemporáneo, especialmente de la estética comunista: en ella apenas aparece el hombre que mueve las fábricas y es motor de la producción. En coherencia con esta estética, la mayor parte de sus composiciones son instrumentales, pero sus títulos ("El acero del partido", "Héroe del trabajo", "Muerte a escala industrial", "La ciudad de los héroes rojos") son transparentes al respecto: paisajes industriales, el valor del trabajo por una causa ideológica sin espacio para el individuo o la soledad.

## *Televisión y publicidad*

En el discurso musical de la movida se constata una sólida relación interdiscursiva con la publicidad. Sin duda, se materializa en el estribillo-eslogan "qué satisfacción / ser un bote de Colón" de Alaska y los Pegamoides (1982). El hipnótico sintetizador, que imprime un ritmo frenético en espiral, traduce el del lenguaje publicitario más agresivo. Volverán a emplearlo en la adjetivación de "Rosa y verde": "Lo vi anunciado en televisión,

/ detergente mágico, / poderoso, blanqueador. / Salí a la calle con intención / de hacer mío sin tardar / el milagro hecho jabón” (1982). La inclusión de las marcas en el texto de las canciones será un recurso frecuente —“empujando mi carrito, lleno de Quench y Mielitos” (1982)—, de alegre exaltación consumista, contrastarán con la melancólica desolación sobre los horizontes de *Esplendor Geométrico*. El vértigo de la sucesión publicitaria parece dar motivos para la fascinación cultural: “anuncios de galletas policromadas / anuncios de neveras y tostadas / anuncian corazones de batidora / anuncian la mejor computadora. Y es lo que siempre digo, y es lo que siempre dicen: la televisión es nutritiva” (Aviador Dro, 1982a). Y, si bien la televisión y sus formatos ofrecen un arsenal de temas, también prestan recursos expresivos, a menudo con intención irónica. Así se constata en el empleo de fórmulas fonéticas como las de “Nocilla, qué merendilla”, donde Siniestro Total cantan a modo de eslogan: “es la merendilla que nos gusta más / es tan suavcita, qué gusto nos da” (1982).

## Traducción

La traducción es otra de las formas de interdiscursividad y, en el caso de estas canciones, existe un grupo de canciones interesante tanto desde el punto de vista cultural como desde el lingüístico. La adaptación de canciones foráneas es un reflejo de la idea que hemos apuntado anteriormente de la Movida como concreción española de movimientos extranjeros. Repasaremos algunas de las versiones y sus soluciones.

Una de las más conocidas es la que Las Vulpess hicieron de “I wanna be your dog” (Iggy Pop), reconvertida en “Me gusta ser una zorra” (1982) como alegato feminista sobre el poder del sexo sobre el amor: “Si tú me vienes hablando de amor / [...] Mira, imbécil, que te den por culo”. Se da en la versión del grupo bilbaíno el fenómeno de la homofonía para reforzar el cambio de significado: el grito “C’mon” se transforma en “Cabrón”, conservando el número de sílabas y el vocalismo. Siguiendo a Dembeck (2015), puede considerarse en este caso que la homofonía tiene implicaciones político-culturales, más allá de las lingüísticas.

“Divina (Los bailes de Marte)”, de Radio Futura (1980), prefiere abrazar una homofonía silábica más que fonética para adaptar el contenido de la canción original. “Divina, estás / programada para el baile / y en la brillante nave te deslizarás” traduce muy cercanamente el contenido original de T. Rex: “You gonna look fine / Be primed for dancing / You're gonna trip and glide” (1972). Sigue el mismo patrón “La modelo” de Aviador Dro, que parte de “The model” de Kraftwerk (1978). Pero, en sintonía con la estética del grupo, se acentúa el carácter robótico de la protagonista: “Es la modelo de la gran ciudad / [...] Ella posa en la televisión / Nada puede cambiar su misión”.

Siniestro Total radicalizan la traducción adoptando solo el núcleo temático o la melodía. El mejor ejemplo es el de “Miña terra galega”, cuya melodía proviene de “Sweet Home Alabama” de Lynyrd Skynyrd. La relocalización gallega implica cambios también en el paisaje: frente a “Sweet home, Alabama / Where the skies are so blue”, “Miña Terra Galega / donde el cielo es siempre gris”. Más radical es la versión de “My whole world is falling down”, de Brenda Lee, que, transformada en “Si yo canto” (1984), se desintegra en puras notas musicales: “Aunque digan los demás / Que desafino mucho / Si, si, si bemol / Si, si, do, sol, sol”.

## Parodia

La esencia despreocupada de la Movida se mueve con soltura en otro territorio con el que completaremos el fenómeno de la interdiscursividad. La parodia se define por ser el “envés de los códigos retóricos y culturales compartidos” (Fernández Rodríguez y Navarro Romero, 2018: 202). La música de la Movida la asume como vehículo comunicativo por su condición carnavalesca. Así queda constatado en la parodia de estilos musicales como la ranchera en “Moquito a moco”, del dúo Almodóvar & McNamara (1983). El texto parodiado concreto parece encontrarse en la ranchera “Poco a poquito”, cantada por María Elena Marqués, si bien el único parecido se encuentra en el pleonasma del título. Se apunta más bien a una parodia del género en sí y de la imagen del amor convencional que retrata la ranchera.

Los Nikis parodian el género historiográfico en “El imperio contraataca”, título tomado del conocido hipotexto cinematográfico de la saga de Star Wars, por lo que la parodia actúa por deslocalización de referentes. Aparece el lenguaje historiográfico en el verso “1582: el Sol no se ponía en nuestro imperio”, cuyo tono fervoroso es inmediatamente matizado por el sarcasmo del verso posterior: “Me gusta mucho esa frase”. La vuelta al patriotismo en los siguientes versos (“Con los Austrias y con los Borbones / Perdimos nuestras posesiones”) es reconducida de nuevo en posteriores versos y en el estribillo: “Seremos de nuevo un Imperio” (1985).

Otros discursos tradicionales (o tradicionalistas) son objeto también de parodia. En el caso de “A fun fun, a fan fan” de Siniestro Total, que parodia el género del villancico, y que se introduce un elemento disonante: “Afunfún, afanfán / Es cosa muy normal / Afunfún, afanfán / Es cosa muy normal / Todos los pastores llevan sus regalos / Todos menos uno que es requetemalo” (1982). En el caso de “(I Left My Heart in) El Palmar de Troya” se parodia el título de la canción de Frank Sinatra “I left my heart in San Francisco”, pero inclinándolo hacia lo *trash*: “Por fin conoce al Papa cismático / Se nota enseguida que es muy simpático / Se lleva a Clemente al pesebre / Para darle celos a Lefevre” (1983).

## Conclusiones

La representación de textos musicales que se ha analizado en estas páginas ha permitido comprender cómo se configura la comunicación musical en tiempos de cambios culturales, y cómo el discurso musical se encuentra en interdependencia con la constelación discursiva que forma la sociedad. Por otra parte, el examen de estas canciones desde la Retórica cultural ha permitido ver la configuración de una identidad, que, como es sabido, tiene en la música uno de los elementos más importantes (Bravo, 2023). A través de estas canciones se constata de manera particular que este discurso funciona como “un espacio de construcción de la identidad y de los distintos aspectos de ésta, como puede ser la ideología o la pertenencia a un determinado grupo social” (Chico Rico, 2015: 318).

La textualización de las instancias que participan en la comunicación musical ha permitido detectar las variaciones estéticas. De ahí que se haya concedido importancia a la poliacroasis y a su representación en el texto musical, porque atestiguan los cambios sociales y los gustos entre productores y consumidores, entre artistas y audiencia. Esto

permite incluir rupturas de las convenciones en la comunicación musical, como el insulto al público o la exaltación de valores socialmente reprobados (drogas, prostitución o explotación infantil). Y, en ocasiones, las canciones adquieren el estatuto revulsivo y revolucionario: pueden llegar a ser violentas llamadas simbólicas para promover un radical giro en los gustos en la audiencia.

La aplicación del concepto de interdiscursividad revela la cercanía, cuando no homogeneidad, que subyace en las prácticas culturales. Ciertas parcelas de la creación comparten un tejido discursivo que construye un espacio cultural donde productor y receptor comparten un repertorio de elementos culturales y unas reglas de uso común, de modo que se origine una comunidad discursiva. Como se ha visto, junto a los movimientos y géneros musicales foráneos que configuran lingüísticamente estas canciones, encontramos la presencia de discursos culturales como el cine, la moda o el arte (o ciertas tendencias dentro ellas, para ser exactos). La Poética de la Movida se edifica lingüísticamente sobre modos directos, y su rechazo (con excepciones) del lenguaje retórico, imprime al estilo un carácter entre crudo e inocente. Sin duda, los cambios históricos de la Transición propiciaron esta procacidad, que se dio por concluida cuando se institucionalizó. Pero, hasta entonces, hubo tiempo de configurar un discurso que podría resumirse con el título de una de las novelas de Belén Gopegui: *Deseo de ser punk*.

## Referencias bibliográficas y discográficas

- ALASKA Y DINARAMA (1983). *Canciones profanas* [Álbum]. Hispavox.
- ALASKA Y DINARAMA (1986). *No es pecado* [Álbum]. Hispavox.
- ALASKA Y LOS PEGAMOIDES (1982). *El jardín* [Álbum]. Hispavox.
- ALASKA Y LOS PEGAMOIDES (1982). *Grandes éxitos* [Álbum]. Hispavox.
- ALBALADEJO, Tomás (2001a). Retórica y propuesta de realidad (La ampliación retórica del mundo). *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, (1). Disponible en <https://www.um.es/tonosdigital/znum1/estudios/albada1.htm>
- ALBALADEJO, Tomás (2001b). Retórica, lenguaje y sociedad: Perspectivas de la comunicación retórica en el siglo XXI. *Acta Poética* 22(1), 226-92.
- ALBALADEJO, Tomás (2003). Poesía en el lenguaje y más allá del lenguaje. En MUELAS HERRÁIZ, Martín; y GÓMEZ BRIHUEGA, Juan José. *Leer y entender la poesía, poesía y lenguaje* (23-35). Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.
- ALBALADEJO, Tomás (2005). Retórica, comunicación, interdiscursividad. *Revista de investigación lingüística* (8), 7-34.
- ALBALADEJO, Tomás (2009). La poliacroasis en la representación literaria un componente de la retórica cultural. *Castilla Estudios de Literatura* (0), 1-26.
- ALBALADEJO, Tomás (2010). La poliacroasis y su manifestación en la retórica política: A propósito del discurso inaugural de Barack Obama. En CIFUENTES HONRUBIA, José Luis; GÓMEZ GONZÁLEZ-JOVER, Adelina; LILLO, Antonio; YUS RAMOS, Francisco; y ALCARAZ VARÓ, Enrique. *Los caminos de la lengua* (927-939). Alicante: Universitat d'Àlacant.
- ALBALADEJO, Tomás (2013). Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario. *Tonos digital: revista de estudios filológicos* (25), 1-21.

- ALGABA PÉREZ, Blanca (2020). A propósito de la Movida madrileña: un acercamiento a la cultura juvenil desde la Historia. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, (21), 319-329.
- ALMODÓVAR & MCNAMARA (1983). *¿Cómo está el servicio... de señoras!* [Álbum]. Discos Victoria.
- AVIADOR DRO (1980). *La chica de plexiglás* [Sencillo]. DRO.
- AVIADOR DRO (1982a). *Alas sobre el mundo* [Álbum]. DRO.
- AVIADOR DRO (1982b). *Nuclear sí* [Sencillo]. DRO.
- AVIADOR DRO (1983). *Tesis* [Álbum]. DRO.
- AVIADOR DRO (2019 [1980]). *La modelo* [Sencillo]. Elefant Records.
- BADÍA FUMAZ, Rocío (2022). La poesía en la canción popular actual: hacia un modelo sistemático para su representación. *Pasavento*, 10(2), 339-358.
- BESSIÈRE, Bernard (2008). Du Madrid Du Franquisme Au Madrid de La Movida. *Cahiers d'études Romanes*, (18), 131-50.
- BRAVO, Nazareno (2023). Juventudes, música e identidad en Europa y América Latina. Aproximaciones a su estudio en tiempos de crisis. *Millcayac* X(18).
- CHICO RICO, Francisco (2015). La Retórica cultural en el contexto de la Neorretórica. *Dialogía: revista de lingüística, literatura y cultura*, (9), 304-322.
- DEMBECK, Till (2015). Oberflächenübersetzung: The Poetics and Cultural Politics of Homophonic Translation. *Critical Multilingualism Studies*, 3(1), 7-25.
- DÍAZ RUIZ, Fernando (2021). Descifrando La Movida en cuarenta canciones. *Cuadernos hispanoamericanos* (849), 15-27.
- ESCALADA, Rafael (2003). El nacimiento de la movida madrileña. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (636), 7-14.
- ESPLENDOR GEOMÉTRICO (1982a). *El acero del partido* [Álbum]. Tic Tac.
- ESPLENDOR GEOMÉTRICO (1982b). *EG1* [Álbum]. Datenverarbeitung.
- FAHRENHEIT 451 (1981). *Fahrenheit 451* [Álbum]. MR.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Amelia; y NAVARRO ROMERO, Rosa María (2018). Hacia una Retórica cultural del humor. *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (2), 188-210.
- FOUCE RODRÍGUEZ, Héctor (2004). El punk en el ojo del huracán: de la nueva ola a la movida. *Revista de Estudios de Juventud*, (64), 57-65.
- GARCÍA NAHARRO, Fernando (2012). Cultura, subcultura, contracultura, Movida y cambio social (1975-1985). En NAVAJAS ZUBELDIA, Carlos; e ITURRIAGA BARCO, Diego. *Coetánea: III Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo* (301-303). Logroño: Universidad de La Rioja.
- GARCÍA-TORVISCO, Luis (2012). La Luna de Madrid: Movida, Posmodernidad y Capitalismo Cultural En Una Revista Feliz de Los Ochenta. *MLN*, 127(2), 364-384.
- GOLPES BAJOS (1984). *A Santa Compañía* [Álbum]. Nuevos Medios.
- GOLPES BAJOS (1985). *Todas sus grabaciones (1983)/85* [Álbum]. Nuevos Medios.
- KAKA DE LUXE (1983). *Las canciones malditas* [Álbum]. El fantasma del Paraíso/Chapa Discos.
- KRAFTWERK (1978). *Die Mensch-Maschine* [Álbum]. EMI
- LA MODE (1982). *El eterno femenino* [Álbum]. Nuevos Medios.
- LA MODE (1985). *Lo que faltaba* [Álbum]. Nemo.

- LABRADOR MÉNDEZ, Germán (2017). *Culpables por la literatura: Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: AKAL.
- LARA, Angeles (1996). La literatura, la música y el cine: análisis de una retórica compartida. En LÓPEZ, Artemio. *Retóricas verbales y no verbales* (59-94). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LAS VULPESS (1982). *Me gusta ser una zorra / Inkisición* [Álbum]. Dos Rombos.
- LECHADO GARCÍA, José Manuel (2005). *La movida: una crónica de los 80*. Madrid: Algaba.
- LENORE, Víctor (2019). *Espectros de la movida: Por qué odiar los 80*. Madrid: AKAL.
- LÓPEZ CANO, Rubén (2008). Música y retórica: encuentro y desencuentros de la música y el lenguaje. *Eufonía* (43), 87-100.
- LOS NIKIS (1985). *Marines a pleno sol* [Álbum]. DRO/Tres cipreses.
- MAGINN, Alison (1998). "La España posmoderna: pasotas, huérfanos y nómadas." En FLITTER, Derek (ed). *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Vol. 5: Época contemporánea* (151-159). Birmingham: University of Birmingham, Department of Hispanic Studies.
- MARÍ, Jorge (2009). La Movida como debate. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, (13), 127-142.
- MARTÍNEZ CANTÓN, Clara Isabel (2011). La pervivencia de esquemas métricos tradicionales en las canciones pop españolas. *Rhythmica: revista española de métrica comparada*, (9), 145-162.
- NAVARRO ROMERO, Rosa María y GÓMEZ ALONSO, Juan Carlos (2017). Vigencia de las categorías de la Retórica en la cultura audiovisual. *Bajo palabra. Revista de filosofía*, (14). <https://doi.org/10.15366/bp2017.14.005>
- PÉRSICO, Gabriel (2009). Música, retórica y comunicación: esbozo de análisis retórico de una pieza para flauta traversera de George Philipp Telemann. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, (23), 275-314.
- PUTURRÚ DE FUÁ (1986). *Los chicos de plan / Hoy las drogas adelantan que es una barbaridad* [Álbum]. Sonic.
- RADIO FUTURA (1980). *Música moderna* [Álbum]. Hispavox.
- RADIO FUTURA (1984). *La ley del desierto* [Álbum]. Ariola.
- RÍOS LONGARES, Carlos José (2001). *Y yo caí... enamorado de la moda juvenil: la movida en las letras de sus canciones*. Alicante: Editorial Agua Clara.
- SIMÓN MONTIEL, Antonio (2006). Música y retórica: una aproximación a la praxis interpretativa. *Hoquet*, (4), 35-48.
- SINIESTRO TOTAL (1982). *Cuándo se come aquí* [Álbum]. DRO.
- SINIESTRO TOTAL (1984). *Menos mal que nos queda Portugal* [Álbum]. DRO.
- SINIESTRO TOTAL (1983). *Siniestro Total II: El regreso* [Álbum]. DRO.
- SPITZER, Leo (1974). La enumeración caótica en la poesía moderna. En *Lingüística e historia literaria*, 274-291. Madrid: Gredos.
- T. REX (1972). *The Slider* [Álbum]. EMI.
- TIZÓN DÍAZ, Manuel Ángel (2018). Música, retórica y emociones. *Paideia*, 38(113), 315-338.
- URRERO PEÑA, Guzmán (2003). Movida, carnaval y cultura de masas. *Cuadernos Hispanoamericanos* (636), 15-30.

- VAL RIPOLLÉS, Fernán del (2017). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición, (1975)- (1985)*. Madrid: Fundación SGAE.
- VV. AA. (2009). Special Section: La Movida de Madrid. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, (13).