

**“QUIERO QUE ESTO SEA UN *HIT*”.
ANÁLISIS DEL DISCURSO *INDIE* ESPAÑOL¹**

**“I WANT THIS TO BE A HIT”.
ANALYSIS OF THE SPANISH *INDIE* DISCOURSE**

Antonio PORTELA LOPA

Universidad de Burgos

aportela@ubu.es

Resumen: En este artículo se traza una panorámica de los elementos más representativos de las letras de canciones del *indie* español. Utilizando las herramientas del Análisis del Discurso y la Poética, se señalan aquellos aspectos que confieren especificidad a este discurso frente a otros estilos musicales. Los aspectos fonéticos y prosódicos revelan una mayor libertad de elección formal, y una mayor audacia en el manejo de figuras de sentido. En el examen del *ethos* se reconstruye el retrato prototípico del locutor, aspecto fundamental porque de él deriva la autenticidad de este discurso y permite entender la poeticidad de estas canciones. Por último, el concepto de comunidad discursiva será clave para entender el universo referencial presente en estas canciones.

Palabras clave: *Indie*. Análisis del Discurso. Poética. *Ethos*. Comunidad discursiva.

Abstract: This article provides an overview of the most representative elements of Spanish indie song lyrics. Using the tools of Discourse Analysis and Poetics, we point out those aspects that confer specificity to indie discourse compared to other musical styles. The phonetic and prosodic aspects reveal a greater freedom of formal choice, and a greater audacity in the use of figures of meaning. In the examination of *ethos*, the prototypical portrait of the speaker is reconstructed, a fundamental aspect because the authenticity of this discourse derives from it and allows us to understand the poeticity of these songs. Finally, the concept of discursive community will be key to understanding the referential universe present in these songs.

Keywords: *Indie*. Discourse Analysis. Poetics. *Ethos*. Discursive community.

¹ 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.

1. INTRODUCCIÓN

En torno al año 10 a.C., Horacio aconsejaba a los poetas someter a sus creaciones a una cuidada labor de corrección y un esmerado proceso de pulido continuados en el tiempo: “descartad el poema al que no hayan / muchos días y muchas correcciones / diez veces sujetado y corregido / con perfección de estatua bien pulida” (Horacio, 2012: 97). Dos milenios después, el mismo precepto de la *labor limae* del *Arte poética* subyace en una entrevista donde Christina Rosenvinge declaraba que intentaba aplicar al castellano lo que Leonard Cohen hacía con la lengua inglesa. Las letras de las canciones debían ajustarse al principio “concisión y concreción”, y, para ello, la mejor técnica era la de “depurar, depurar, depurar e ir exactamente a lo que hace falta” (Rosenvinge y Marías, 2022: 4:41). Más allá de lo que estas palabras suponen en el plano creativo, desde el punto de vista lingüístico-estilístico ofrecen algunas claves fundamentales que sirven de pórtico a las próximas páginas. “Al escribir letras”, prosigue la cantautora, “la diferencia respecto a otros tipos de literatura es que la concisión es fundamental, es decir, la longitud de las palabras cuenta muchísimo a la hora de elegir, cuál es la longitud de la sonoridad, el aspecto puramente estético importa tanto o más que el significado” (Rosenvinge y Marías, 2022: 4:55). El uso del término *literatura* por parte de Rosenvinge para designar la parte verbal de las canciones implica una visión netamente artística del mensaje verbal que acompaña al musical, y es representativo del estilo musical en que se le suele etiquetar. Existe en el *indie* una alta concienciación sobre la función poética del lenguaje y una marcada tendencia hacia formas y contenidos identificables como literarios.

En otra entrevista, Nacho Vegas afirmaba con relación a la cercanía de la poesía y las letras de las canciones que “como la materia prima es la misma, ambos lenguajes están interconectados de algún modo” (Barrio y Vegas, 2017), aunque reconocía las particularidades de cada una de las expresiones. Evidencia que, desde un enfoque puramente lingüístico, la labor del compositor y la del poeta están estrechamente unidas. Parten del mismo punto de salida (el lenguaje) y se dirigen a un mismo lugar (el arte verbal). En consecuencia, los recursos y estrategias propias de la poesía forman parte también de la canción, al igual que sucede con otros textos creativos. Así lo resume Martínez Cantón: “el texto de las canciones populares actuales, al igual que el de las canciones populares de otros siglos, puede enmarcarse en el lenguaje poético” (2013: 16).

Un apunte léxico aclara esta cuestión en el aspecto de la recepción: en el ámbito anglosajón, donde sabemos que las letras de las canciones reciben el nombre de *lyrics*, se revela muy tempranamente la recepción poética de estas letras —para el caso del *rock*, puede verse Goldstein (1969)—. Por ello, la importancia del factor sociológico en el consumo de esta literatura no debe ser desdeñada. En España, las prácticas editoriales han sido conscientes puntualmente de este modelo de consumo poético de estos textos. Ya no es infrecuente encontrar libros que recogen las letras de las canciones de artistas como volúmenes de poesía. Editoriales especializadas en poesía como Hiperión han incluido en su catálogo libros como *Antología poética del rock* (Manzano, 2015), que recoge la

traducción de letras de canciones. Pero esta práctica no ha llegado a generalizarse en el ámbito cultural español. Y, cuando se editan volúmenes de un único autor, es más frecuente encontrar libros de canciones de autores *rock* anglosajones como Patti Smith (*Mis mejores canciones 1970-2015*) o Nick Cave (*Letras: Obra lírica completa 1978-2019*). Existen, no obstante, ejemplos como el de Luis Alberto de Cuenca (2019), que dejan ver una interesante apertura editorial.

No pretenden estas páginas, sin embargo, demostrar la autonomía del texto verbal de las canciones como poema (aspecto que ya está siendo tratado con la atención que merece, como se verá), sino delimitar las particularidades de ese uso especial de esa materia prima que comparte con la poesía, y que le confieren al *indie* un valor literario distinto del que puedan tener otros géneros musicales de difusión más amplia. La extensión de este estudio impide hacer un catálogo exhaustivo de recursos, por lo que nos detendremos en los que pueden aportar las diferencias mayores con respecto a otros estilos musicales.

1.1. Sobre la poeticidad de las canciones

El debate sobre la poeticidad de las letras de las canciones comienza a ser fructífero en los estudios literarios (Bermúdez y Pérez, eds., 2009; Gómez Capuz, 2004, 2009; Laín Corona y Martínez Cantón, eds., 2022; Marías Martínez, 2021; Martínez Cantón y Laín Corona, eds., 2021; Noguerol y San José, eds., 2021; Peris Llorca, 2016; Zamora Pérez, 2000). Si bien no se ha hallado consenso en torno a la autonomía de estos enunciados como poemas, puede hablarse al menos de unanimidad en cuanto a la voluntad estética sobre la lengua que forma parte de ellos. Esa particular atención a la palabra en su plano fónico (con relación a lo expuesto por Rosenvinge) es el primer indicio de su vocación artística: si sobre la elección de una palabra operan razones meramente sonoras con objeto de ser insertadas armónicamente en una melodía, entonces, en tanto que discurso literario, deberían aplicarse los métodos de la Poética y la Lingüística para entender cómo funcionan estas concreciones artísticas frente a otros discursos. Ducrot y Todorov señalan la cercanía de ambas disciplinas: “el objeto de la lingüística es la lengua misma; el objeto de la poética un discurso. Sin embargo, ambas suelen apoyarse en los mismos conceptos” (Ducrot y Todorov, 1995: 99). El Análisis del Discurso se presentaría como modelo teórico adecuado, capaz de englobar todas las dimensiones del fenómeno del discurso musical.

La textura lingüística, desde las palabras elegidas a la intención y la forma de estas —ya sea en el poema o en la canción—, forman parte de la misma manifestación lingüística que se sitúa consciente y radicalmente fuera del lenguaje común. Es decir, predomina en ellas la función poética jakobsoniana. Y lo es también por la vocación de construir un mundo semántico y referencial autosuficiente, en sintonía con lo que Cohen argumentaba para delimitar la poeticidad de un discurso: “la poesía es un lenguaje sin negación, la poesía no tiene contrario. Es, como tal, un procedimiento de totalización” (Cohen, 1982: 9). Empleamos el término poeticidad frente al de liricidad, que ha sido de

mayor aplicación en el estudio de las canciones en general (Badía Fumaz, 2022: 342), para referirnos a la dimensión lingüística del fenómeno, tanto en su concreción formal como en su dimensión comunicativa.

Lo expuesto hasta el momento, sin embargo, puede conducir erróneamente a pensar en la autonomía total del texto verbal de la canción: en tanto que discurso, si se prescinde de cualquiera de los elementos que componen el fenómeno musical —junto a la letra, la música, el cantante o el grupo, el público, el contexto— el examen puede resultar parcial e incompleto. Pero, igualmente, en el estudio de las manifestaciones poéticas es infrecuente que se examinen todos los elementos que componen el discurso literario. Baste pensar en las escuelas inmanentistas o en las fenomenológicas. Por ello, más allá de lo intralingüístico, no obstante, deben valorarse holísticamente los aspectos concernientes al género y a la recepción para la configuración definitiva de la poeticidad. Siguiendo a Badía Fumaz (2002), la letra de una canción puede participar de los numerosos mecanismos empleados en los distintos géneros poéticos para generar su poeticidad: desde el carácter monológico hasta la atemporalidad propios de la lírica; de la inserción de una historia al uso de los recursos performativos propios de la poesía narrativa y dramática (Badía Fumaz, 2022: 342-346).

Los recursos discursivos merecerían mayor atención cuando se comparan el discurso poético y el musical. Por ejemplo, en el plano prosódico, se evidencia la cercanía del recitado *hip hop* con la lectura en voz alta de los poemas. Por su parte, la poesía —y especialmente la contemporánea— concede cada vez mayor importancia a los aspectos prosódicos: ha abierto sus puertas a la música, la modulación de la voz, los silencios del sujeto que enuncia... espectacularizando la lectura poética. Estos aspectos performativos merecen ser estudiados en el futuro por su papel en la recepción de estos discursos y la construcción, a través de ella, de los distintos géneros.

Por ello, el estudio desde Lingüística, la Poética y el Análisis del Discurso ofrece una conjunción adecuada para estudiar la especificidad las canciones *indies* que veremos en estas páginas. El examen de los elementos lingüístico-discursivos de las letras de las canciones revela el modo en que se opera la selección sobre el lenguaje (léxico, prosodia, semántica...) en las composiciones elegidas, pero también el papel que desempeña el resto de instancias que intervienen en este fenómeno comunicativo. Todo acto artístico verbal es susceptible de ser categorizado como acto de habla *especial*, si hacemos extensiva a la música la definición que emplea Van Dijk para la literatura. Un texto literario tiene entre sus “funciones comunicativas principales [...] operar un cambio en el conjunto de actitudes del oyente con respecto al hablante y/o al propio texto (o ciertas propiedades de dicho texto)” (Van Dijk, 1987: 182). En el lenguaje en acción de las canciones conviene examinar la configuración de todos los elementos que entran en la comunicación: el locutor, el oyente (en este caso colectivo o individual) y la situación en que se produce esta comunicación. Nos detendremos en las siguientes páginas en algunos elementos representativos que confieren esa poeticidad al texto verbal de estas canciones

desde los distintos planos discursivos, pero antes conviene delimitar qué se entiende por *indie*.

1.2. El *indie*: entelequia o concreción

Los trabajos citados en el apartado anterior trazan un panorama halagüeño en el plano teórico. Parece consolidarse con las últimas aportaciones una teoría general de las letras de la canción popular (tomando el concepto en su acepción contemporánea). Pero comienza a ser necesario que se concreten estudios sobre el discurso de los estilos musicales distintos. Por ejemplo, resultaría interesante examinar las diferencias y las concomitancias entre el discurso del *rock* de las del *hip hop*, del *techno* frente al *punk*: ¿cómo se forma la poeticidad en cada uno de esos géneros? ¿Qué recursos lingüísticos usan con más frecuencia? ¿Cómo se configura la voz enunciativa en cada uno? ¿El universo referencial difiere entre ellos? En estas páginas se responderá a estas preguntas para el caso del *indie*. Se examinará un corpus representativo de letras del *indie* español, a fin de determinar los rasgos específicos que lo caracterizan y las tendencias de uso en los distintos elementos que conforman la comunicación musical de este estilo.

Si hay un término musical resbaloso es el de *indie*. Si bien se usa referido a otros ámbitos artísticos (como el cine o el arte) con cierta seguridad en sus límites, en lo musical ha dado lugar a alguna una discusión terminológica no cerrada todavía. La etiqueta *indie* parece aludir más a aspectos sociológicos o de consumo —o incluso de “negocio”, según Martín Blasa (2012), lo cual tiene algo de paradójico según Barrera Ramírez (2018), dada su naturaleza anticomercial— más que intrínsecamente musicales, ya que no parece haber suficientes argumentos para considerarlo un estilo totalmente independiente de otros como el *pop*, el *rock* o la electrónica, más las innumerables variantes, combinaciones e hibridaciones —incluyendo el flamenco (Barrera Ramírez, 2014)— que pueden darse entre ellas. Por ello lo discursivo es crucial para concretar mejor los difusos límites del *indie*.

El término fue importado de la escena musical británica (con Manchester como capital del movimiento) de los 90, pero conviene recordar que su uso en el ámbito español alude a algo más impreciso en lo musical (Fellone, 2018) y deslocalizado en lo geográfico (Aizpuru, 2017: 297) que en el caso británico. El éxito de su uso en España se debió a la prensa musical especializada (cuyo caso más representativo en España fue la extinta *Rockdelux* junto a *Mundo Sonoro*, o espacios concretos en emisoras como Radio 3 RNE), acompañada del florecimiento de festivales dedicados a esta música, de cuya eclosión sobreviven todavía hoy algunos eventos como el FIB. Lo más representativo de este estilo es que pretendía desarrollarse al margen de las multinacionales discográficas, con canales de difusión más restringidos (al menos hasta la irrupción de las plataformas digitales) y con medios de comunicación especializados.

En la práctica, el espíritu *indie* no ha permanecido al margen de la gran industria, pero esta reclusión hacia una comunidad concentrada y retroalimentada de creadores y

consumidores especializados permite una mayor libertad creativa (siendo valorado, incluso, el amateurismo) y voluntad estética al margen de los gustos masivos. Se define mejor por oposición: en el *indie* cabe todo lo que el *mainstream* permite, pero también todo lo que no permite, tanto en lo musical como en lo lingüístico. No es infrecuente, por ejemplo, que las estructuras de canciones no se ajusten a patrones convencionales, que las melodías se abran a lo disonante o que las letras aborden temas alejados de lo común. El *indie* muestra una clara voluntad de constituirse como arte alternativo, enviando un mensaje que rechaza los dictados de la cultura popular mayoritaria. Y su contenido verbal se acoge a esa misma línea, como se verá.

2. “ESTO SUENA BRILLANTE”.

LA FUNCIÓN POÉTICA DE LA LENGUA *INDIE*

La cuestión ahora es dirimir cómo se articula la función poética en el *indie*. Teniendo en cuenta la anterior premisa, podemos elaborar una poética de este discurso ateniéndonos a los factores formales relativos a la lengua. Se han organizado las siguientes páginas según los usos que se le da al plano prosódico —englobando en él su sentido clásico de “conjunto de las reglas relativas a la métrica” (Ducrot y Todorov, 1995: 209) — y al plano semántico, con especial atención en el uso del sentido figurado del lenguaje (que concretaremos aquí en los tropos y otras figuras de pensamiento), por ser dos de los factores principales en la construcción de la función poética. Existe, como veremos, una atención más acusada en las letras *indies* a las figuras de pensamiento. Este mayor peso del significado del hablante sobre el significado lingüístico —siguiendo la terminología de García Murga (2014: 19)— redundará en el plano semántico confiriendo a estos textos un sentido a veces hermético, más cercanos al misterio de la poesía contemporánea que al de la canción pop. La construcción del sentido, pues, es un camino menos directo en el *indie*, en consonancia con su propia esencia minoritaria.

2.1. Versificación y rima

En el nivel prosódico comienzan a evidenciarse algunas de las particularidades del *indie*, que opera sobre el verso y la rima con mayor libertad que en otros géneros musicales. La rima, como patrón prosódico más usado en la canción popular, puede considerarse como elemento constituyente de la misma. Ciertamente, es altamente improbable encontrar una canción en las radiofórmulas que no base su estructura prosódica en la rima, característica que comparte con las manifestaciones literarias tradicionales. Por otra parte, la rima ha estado muy estrechamente ligada al octosílabo en las manifestaciones populares de literatura española. El *indie* no los desdeña, como prueba el ejemplo rimado que ofrece el grupo El Columpio Asesino. Y acogerse a la métrica popular implica que pueden seguirse también estrofas y estructuras

acostumbradas para él —como ha visto Martínez Cantón (2011)—. En el caso de la canción “Toro” se mezclan cuartetas y pareados:

Vamos hoy a divertirnos
Yo te pintaré un bigote
Necesito un buen azote.
Maraca loca, piano ardiente,
Nunca fuimos delincuentes.
Gafas negras en la noche.
Vamos niño, sube al coche.
Con amigos y extraños
coincidimos en los baños.
Siempre te gustaron largas
Amarga baja, amarga baja
(El Columpio Asesino, 2011: “Toro”).

La prevalencia de la rima consonante permite mantener la coherencia fónica en una musicalidad que contrasta con la voz que enuncia los versos. La melodía se acerca en el plano prosódico al recitado de un poema. Sin embargo, esta entonación adquiere unos matices nocturnos y lascivos, acorde con los contenidos. La aliteración del último verso, basado en una única vocal, es la representación fónica del éxtasis, en un contexto radical hedonista cuyo cénit es explicitado mediante una lúbrica interjección.

El modelo de versificación y de rima que ejemplifica El Columpio Asesino forma parte habitual de las letras de las canciones *indies*, pero en este estilo se ensanchan los horizontes prosódicos, permitiendo otras soluciones menos *radioformulables*. Existen muchos otros ejemplos que muestran la capacidad de adecuación prosódica y de permeabilidad hacia metros cultos, aceptada solo de manera habitual en el caso de la canción de autor. El siguiente ejemplo proviene de uno de los grupos fundacionales de la escena alternativa española, Family, dúo donostiarra de trayectoria efímera pero de enorme influencia con un solo disco publicado. Gran parte del mérito de esa alargada sombra recae sobre sus cuidadas letras, sencillas, aunque de gran calado poético. En ellas se observan metros de origen culto junto a los populares. En el ejemplo siguiente encontramos una estrofa compuesta de tres endecasílabos y un verso de arte menor como cierre:

A veces empapados de verano
los chicos viajan en motocicleta,
entonces a las chicas sonrientes
les estalla el corazón.

Sentados en lo alto del tejado,
la mirada persiguiendo a un automóvil,
pensamos en viajar de madrugada
sin que haga falta hablar
(Family, 1993: “El buen vigía”).

El cierre de arte menor, desigual en las dos estrofas en su reproducción escrita, es fenómeno frecuente en las canciones precisamente por su musicalidad, como ha apuntado Martínez Cantón (2011: 152). No obstante, en la grabación sonora de “El buen vigía” se hace un hiato en el segundo de los versos para adecuarse al isosilabismo. Pero más allá de la longitud de estos versos, este texto demuestra la voluntad de adecuarse a una estrofa y una métrica pertenecientes a la tradición culta de la poesía española, cuyo ejemplo más célebre es el de Gustavo Adolfo Bécquer en sus *Rimas*.

Un aspecto que confiere al *indie* un gran interés desde el punto de vista de la versificación es que puede prescindir de la rima, recurso de difícil encaje en estilos musicales *mainstream*. Continuando con esa misma grabación de Family, se encuentran en ella otros ejemplos de composiciones anisosilábicas, que acercan el texto al versolibrismo:

Más de una vez te he querido abrazar
 Por temor a perderte después
 Suelo pensar en aquel aviador
 Que no pudo evitar el volcán
 Desde que el cielo amenaza llover
 El aviador sobrevuela el mismo peligro
 Y ayer al oírte llorar
 Me acordé del calor de la casa de invierno
 Los días pasan en alas del buen aviador
 (Family, 1993: “El buen aviador”).

Pero los ejemplos de versolibrismo son abundantes, como se puede observar en otros textos seleccionados en estas páginas. Uno de los autores que más ha experimentado con sus posibilidades es Nacho Vegas. La formación y vocación literarias del asturiano lo ha llevado a tensar musicalmente el verso y la rima, utilizando un tipo de versificación que podría calificarse de híbrida: emplea un esquema cercano al versículo en su extensión, pero lo estructura mediante la rima. El resultado prosódico es que la longitud del verso acaba atenuando la rima, como en el caso de “Ocho y medio”:

Miro al techo que hoy ha vuelto a gotear.
 Hacía tiempo que no llovía así.
 Y cada gota golpeando contra los cacharros de metal
 me hace pensar unas veces en sangre y otras veces en ti,
 lo que en realidad viene a ser lo mismo
 (Nacho Vegas, 2005: “Ocho y medio”).

2.2. El sentido figurado: la hermética semántica *indie*

En esta búsqueda de la poeticidad *indie*, tiene un papel fundamental la construcción del significado del hablante y las operaciones efectuadas sobre el sentido del significado lingüístico. Por ello, también en el uso particular de las figuras de pensamiento y tropos puede individualizarse la especificidad de este discurso, si bien el pop *mainstream* no es

ajeno a ellos. Es en la dificultad de estas y en la voluntad de distanciarse del lenguaje consuetudinario donde se hallan las mayores diferencias en este corpus. De nuevo se debe valorar por oposición esta cualidad: en este discurso cabe la posibilidad de llevar al límite el significado, en contraste con el discurso pop, que, por su vocación masiva, se define por su estandarización y su claridad.

Una canción de Javier Corcobado ejemplifica este particular uso de la metáfora. En el fragmento citado a continuación esta comparece en primer lugar, para ser desvelada unos versos más abajo:

En la longitud de nuestro beso
florece accidentes transparentes.
Ya no hay mañanas ni noches,
ni niebla vistiendo al desnudo sol.
En el parque del invierno
veo a los cisnes tocar un adiós.
Hay coches de choque en las lágrimas,
esas lágrimas que nunca caerán,
y nuestro amor es el único ser
que queda en este mundo destruido.
En el parque del invierno
Veo a los cisnes tocar un adiós
(Corcobado, 1999: “Coches de choque”).

Al manifestarse el término sustituido (“lágrimas”), Corcobado se sirve de la metáfora como antesala de lo referenciado, dotando al texto de un cariz cinematográfico: su cámara comienza con un primerísimo plano (el beso) donde las lágrimas son representadas casi como abstracción, para luego alejar la cámara hacia la total nitidez de la escena. El proceso de despixelación del segundo verso culmina en el séptimo. No es fácil ignorar el resto de tropos que se encuentran en el fragmento. Los “coches de choque”, por ejemplo, tienen una doble lectura. Son el reflejo en las lágrimas (de nuevo la cámara cinematográfica captando el detalle infinitesimal) de los coches de choque reales que podrían estar presentes en el “parque del invierno” que referencia el texto; o son, en cambio, una imagen de corte casi futurista por su entidad cinética. No hay que pasar por alto que ese mismo sintagma encierra otro tropo, un epíteto mediante el cual se muestra la fuerte presencia de la estación del frío, que hace suyo el escenario del texto.

Una incursión en la hipálage puede verse en una canción del primer álbum de Sr. Chinarro. En ella puede verse en qué modo el significado lingüístico es sometido a una máxima tensión mediante la sucesión de tropos —casi congestión, al modo barroco— en la forma de verso libre:

Camino de gatos,
trenzado a la camisa que mece tus nueces,
mi pupila de nube en el ángel de espinas solar,
tu labio amarillo maldice la corriente del niño helado
que muerde la estrella y esconde la mano, tal vez.

Jardín de violetas,
mi virgen japonesa en la arena muerta,
anís de pasteles de lunas perdidas en su despertar,
tan blanca en su cuna es la reina de las olas, se secan sus ojos,
caído en ortigas soy el rey pasmarote,
te acuerdas de mí,
te acuerdas de mí
(Sr. Chinarro, 1994: “Niño helado”).

En “tu labio amarillo maldice la corriente del niño helado”, se produce una hipálage múltiple: al *tú* del discurso se le atribuye la categoría del niño nombrado, y este, a su vez, adquiere la condición del río. Esta mezcla de figuras de pensamiento y tropos es un procedimiento que marca la totalidad de la escritura del autor sevillano, caracterizada por un hermetismo cuya génesis puede rastrearse en el surrealismo poético español. En “Campanario” es patente la influencia de Vicente Aleixandre o el Lorca de *Poeta en Nueva York*:

Polvaredas blancas en los campanarios,
hierba en el tejado, llovizna de sal,
un collar de estrellas sobre mi cintura,
vas a romper aguas al arenal.
Quema mi sonrisa, mira serpentinatas,
bailan las agujas de la catedral,
huirá la noche entre hilos de plata,
afilando el roce contra ti
(Sr. Chinarro, 1994: “Campanario”).

Las imágenes, la personificación, la sustantivación y adjetivación inesperadas hacen de la obra del Sr. Chinarro un compendio de imágenes surrealistas, más encaminadas a la evocación que a la claridad. De igual audacia trópica, pero de mayor claridad, puede calificarse por otra parte la obra de Joe Crepúsculo. Bebe directamente de lenguajes hímnicos, como demuestra el siguiente fragmento:

Las aguas del pozo en invierno están calientes.
El rocío de la mañana
se sustenta y mantiene en las plantas.
El sol levanta, va a ponerse en el mar.
Sacaban los vientos de sus tesoros
la riqueza de la providencia
(Joe Crepúsculo, 2008a: “Los cuatro elementos”).

Las imágenes presentes adoptan la forma de una composición mosaica cuyo conjunto devuelve una panorámica de la perfección mecánica del mundo, acaso trascendida por lo numinoso.

3. “ACTORES POCO MEMORABLES”. EL *ETHOS* *INDIE* O LA PARRESÍA DEL DESENCANTO

En todo acto de comunicación la construcción de la imagen del enunciador es fundamental para la comprensión del texto, tanto de su sentido como de su intencionalidad. En el *indie*, esta imagen también es susceptible de ser aglutinada en una serie concreta de rasgos que materializan una imagen distinta de los otros discursos de la cultura popular actual. La inscripción del yo, por ejemplo, no es exclusiva del *indie*, pero sí la imagen que el receptor espera: el *ethos indie* se aleja, como veremos, del que se transmite desde las opciones creativas *mainstream*. En el sujeto discursivo *indie* se trasluce una visión del mundo, de la cultura, de la actualidad que imprimen un cariz distinto a este discurso, y es donde se debate un aspecto crucial: el de la autenticidad de esta música. Será más fuerte cuanto mayor sea la cercanía entre el sujeto discursivo (el artista, el sujeto empírico) y el locutor (aquel que habla en las canciones, equiparable al *yo lírico* de la poética). A ello se une la reivindicación, como exponen Calvo y Bejarano, de un “conjunto de saberes y atributos reputacionales [...] como vehículo para afirmar su naturaleza independiente” (2020: 38).

En los ejemplos seleccionados existe una tendencia a mostrar al locutor *indie* como un ser alternativo, crítico y esencialmente individualista. Se encuentra en la estirpe de la parresía de corte cínica tan acusada en el *punk*, con la diferencia de que la mayor atención al lenguaje en el estilo que estudiamos en estas páginas. El *ethos indie* transmite la apariencia de fiabilidad ateniéndose a ese principio parresiaco que cristaliza en lo lingüístico en una cierta tendencia al sarcasmo y la ironía, muchas veces refrendado en lo prosódico con modulaciones del canto o recitado. Debe ser genuino y auténtico, por su oposición al *mainstream*. Y eso es algo que se verá en el siguiente apartado, pues cimienta también la comunidad discursiva que se engendra en este intercambio: se espera que se retraten los modos de vida alternativos, incluyendo en ellos los aspectos negativos de la existencia, la sociedad o el arte.

Esto establece una indisoluble relación entre el *ethos* y la forma poética del mensaje. La mayor *conciencia poética* que muestra el *ethos indie* no es casual, si, como Cohen, convenimos en que “existe sin duda una relación íntima entre ‘burguesía’ y ‘proseidad’” (Cohen, 1982: 253). Lo poético aquí es lo contracultural, lo que marca distancias con la burguesía, pero también con lo vulgar, en su sentido etimológico y horaciano. Por eso el *ethos indie*, en aras de encontrar esa “fiabilidad del locutor” (Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls, 2015: 182), tiende a abrazar la totalidad y el patetismo, y a rechazar tomar partido y la neutralidad, siguiendo con los términos de Cohen (1982: 253).

Para ilustrar este enfoque, partimos de un fragmento de “Actores poco memorables” de Nacho Vegas. La canción se estructura a modo de pasarela teatral por donde desfilan las distintas formas de desencanto en la vida contemporánea española. El locutor va describiendo personajes marginales, neuróticos o al límite, y oscilan entre lo autodestructivo y lo ridículo:

Les presento a Andrés, vive solo en Madrid
 Compra el ABC y escribe sonetos en latín.
 Usa bisoñé y su mejor amigo es un calcetín
 Que pone en su mano izquierda
 Cuando quiere que alguien le comprenda
 (Nacho Vegas, 2014: “Actores poco memorables”).

Los personajes parecen estar a la deriva, signados por un sentimiento de fracaso: “Por allí viene Marián, divorciada y liberal / Tuvo algún amor, pero quién los quiere hoy si hay Vandal / Le echa vodka al té y se siente culpable si no va a votar”. Hasta el momento, el locutor se sitúa en la distancia: parece adoptar la posición de un *speaker* o un histrión apático y, al mismo tiempo, empático, impresión que refuerza la entonación del canto y el uso del adjetivo “adorable” del estribillo: “Hay gente tan adorable como actores / poco memorables trabajan en mi película”. Hay que abandonarse a la mediocridad de la vida, porque cada individuo representa inconscientemente una obra de escasa calidad. El *gran teatro del mundo* calderoniano parece haber degradado en los *teatros de mala calidad* del poema “Agorafobia” de Francisco Fortuny (1985). Pero el golpe discursivo definitivo se produce cuando el propio locutor pasa a formar parte de esa obra. Vegas consigue así que el *ethos* esté fuera de toda duda:

Por ahí llega Nachín con otra lúgubre canción.
 Se cree especial pero no lo es, miradlo bien.
 Es medio maricón y se meaba en la cama hasta los diez.
 Este es su ratín de gloria,
 no empañemos una bella historia hablando de él
 (Nacho Vegas, 2014: “Actores poco memorables”).

Otro recurso para la construcción del *ethos* se funda en tomar distancias con la realidad, y, en ese proceso, el sarcasmo se yergue como la actitud crítica más amarga al mundo que nos rodea, como sucede en una canción de León Benavente. El título, “Tipo D”, alude a una de las categorías de conducta del modelo de personalidad de cinco factores ideado por McCrae y Costa. Marcados por la ansiedad y el estrés, los individuos pertenecientes a este tipo se caracterizan por su inhibición social, que con frecuencia deriva en la depresión (Juárez García, Merino Soto y Neri Uribe, 2018). No es casual, por otra parte, que estas características formen parte frecuentemente del discurso *indie* (Arenillas Meléndez, 2020: 11). El fragmento siguiente trata de ilustrar esa ansiedad mediante una estructura anafórica compuesta de los múltiples frentes y acontecimientos sociales que sobrestimulan y desorientan al individuo:

Quiero ser alemán.
 Quiero ser liberal.
 Quiero dar y recibir.
 Quiero ser occidental.
 Quiero ser Norma Jean.

Quiero ser el Watergate.
Quiero ser la vía alternativa
Porque de esta estoy seguro que os cansaréis.
Quiero hablar con propiedad.
Que me acojan los Bardem.
Quiero ser el tipo de persona que convierte tu dinero
en la ley
(León Benavente, 2016: “Tipo D”).

El hecho de que la anáfora se construya mediante un verbo volitivo y con elementos tan dispares refuerza la idea de ansiedad, que derivaría de la sobreabundancia de elementos ante los que habría de situarse el sujeto contemporáneo. En este retrato del *da sein* en la contemporaneidad asoma la posición del enunciador con respecto al mensaje, que otorgará al *ethos* de Benavente el carácter parresíaco consciente de su discurso: “Quiero ser fanático. / Quiero un cargo público. / Quiero ser clásico. / Quiero hablar sucio”. Junto a esta pincelada, otro indicio de autorreferencialidad sarcástica se halla en un verso que funciona a modo de estribillo (en realidad, un interludio musical es el verdadero estribillo), que acaba por convertir la canción en un metadiscurso: “Quiero que esto sea un *hit*” (León Benavente, 2016: “Tipo D”). El hecho de que, efectivamente, sea su canción más celebrada no implica paradoja alguna: el público conoce y participa del juego discursivo. Y esto será fundamental para el siguiente apartado.

Mediante la fuerte presencia del yo en el discurso, y utilizando la misma estructura anafórico-volitiva, se construye la canción “Maricas” de Los Punsetes, donde se retrata al locutor inmerso en una melancolía vital de corte nihilista. La parresía adquiere aquí toda su condición original de método discursivo encaminado a revelar lo absurdo de la vida (y de la muerte):

Quiero morir en una discoteca llena de maricas.
Quiero morir bebiendo vino a morro de una barrica.
Quiero morir en el preciso instante en que lo diga una chica.
Quiero una muerte tonta de esas que nadie se explica.
Y pasaría a formar parte de un ingente colectivo,
gente que ya no trabaja en laborables ni en festivos
(Los Punsetes, 2008: “Maricas”).

El mismo título de la canción resulta ser marginal en el resto del contenido, ya que solo aparece en el primer verso. La intención principal no es otra que la liberación del sujeto, emancipándose de los discursos institucionales (“Quiero cantar canciones guarras en brazos de la muerte. / [...] / Quiero morir en una conferencia frente al ponente”) para materializar el desengaño: “Se supone que la vida no es tan estridente. / Mamá está equivocada y los libros mienten” (Los Punsetes, 2008: “Maricas”). El *ethos indie*, en los ejemplos de estas páginas, se constituye paradójicamente: su fiabilidad como enunciador se cimienta sobre su propia inseguridad, falibilidad y subjetividad. De ahí su cercanía con

el discurso lírico. Un tema de Klaus & Kinski cristaliza esta idea personificando el concepto de la duda, cuya extensión alcanza esferas sociales muy diversas:

La duda abre todas las casas de tu población
y malogra la cosecha del melocotón
La duda nunca dice nada y siempre lleva razón.
La duda arrasa en los premios de la televisión.
Ay de mí, si tengo que elegir.
Ay de mí y de ti.
Si lo que te quiere hacer dudar no te deja pensar
Si para poderte decidir tienes que discutir
qué opciones hay,
posiciones hay,
posibilidades hay
(Klaus & Kinski, 2012: “La duda ofende”).

El lamento del enunciador se construye mediante los mismos principios de inseguridad de los ejemplos vistos anteriormente. La solución ante lo inestable del mundo pasa por el cinismo, la angustia o el relativismo. No parece, en todo caso, que el *ethos indie* sea constructivo, aunque, sin proponer soluciones, sí puede llegar a aceptar la caótica vorágine vital. Esto acerca el discurso a un estoicismo contemporáneo (desposeyéndolo del objetivo final de la felicidad), patente en una canción de Astrud:

Me ha vuelto a pasar,
siempre se me olvida que
todo da lo mismo.
Me he dejado ir
y me he puesto a valorar alternativas.
Voy a cambiarme el reloj de mano
para no olvidarme más,
ya no se me olvida más.
[...]
Todo da
Todo da
Todo da lo mismo
Nada depende de ninguna decisión
(Astrud, 2004a: “Todo da lo mismo”).

Lo curioso de este locutor estoico es que la distancia que toma respecto a los acontecimientos no se encamina a moldear un sujeto de gran fortaleza mental frente a los avatares de la vida, y no es, como promulga el estoicismo, libre de vivir conforme a los propios principios. El *ethos indie* parece encontrarse, una vez más, a gusto en una procelosa corriente vital.

4. “ESTA NOCHE SOLO CANTAN PARA MÍ”. UNIVERSOS DE REFERENCIA Y COMUNIDAD DISCURSIVA

En todo discurso de vocación popular, el concepto de comunidad (más que de receptor), se yergue como el factor determinante para la construcción de sus distintos patrones y moldes. Este proceso se concreta en lo que Maingueneau (1984) denominó “comunidad discursiva”, y, dentro de ella, en la categoría de “comunidad de espacio mediático” (Beacco, 1999, citado de Charaudau y Maingueneau, 102). El concepto permite explicar el funcionamiento de la producción discursiva como un *continuum*: los productores de discurso tienen en cuenta para construirlos a los receptores, que premodulan (el término es nuestro) el discurso en función de sus intereses, su nivel educativo, sus ideologías, sus instancias (la prensa especializada, por ejemplo), su espectro sociológico o las esferas culturales que frecuentan determinado grupo de receptores. En resumen, una comunidad discursiva comparte un mismo universo referencial, y deben tener, además, la misma competencia. Solo así se consigue que los enunciados logren comunicarse con éxito. Pero, a su vez, los productores de discurso modifican también ese universo referencial, engendrando un uróboro discursivo necesario para la construcción de los géneros. La música no es una excepción.

Este apartado estará dedicado al componente referencial por la importancia que tiene para delimitar discursivamente el *indie*. Dada su voluntad minoritaria, el universo referencial alternativo está poblado de datos culturales restringidos, y adopta dos vías en principio antagónicas que encuentran aquí una coexistencia pacífica: una, la cultura alternativa en general (y todas sus variantes contraculturales, desde el malditismo hasta lo *trash*, desde lo *kitsch* al *punk*); la segunda, la alta cultura (especialmente la literaria, pero también la cinematográfica o la artística). No está ceñido temporalmente, como puede pasar en el *pop* o en géneros urbanos, cuyas referencias mantienen una mayor dependencia de la actualidad. El universo referencial *indie* bebe de cualquier época y, en consecuencia, la intertextualidad será uno de sus recursos predilectos. Las referencias seleccionadas aquí formarían parte de manera improbable del discurso *pop* o *rock* masivo, y es este intercambio simbólico el que cimienta esta comunidad discursiva. En definitiva, la tendencia deliberada al hermetismo que se ha visto anteriormente se acompaña también de esta restricción referencial. Si retomamos la canción “Tipo D”, se observará que contiene referencias poco asumibles en una canción *pop*: Opus Dei, Watergate, los Bardem, debates electorales... Lo mismo podría aducirse para los ejemplos de Nacho Vegas vistos hasta el momento. Y es que, en palabras de Calvo y Bejarano, “el alejamiento del *mainstream* incorpora un esfuerzo continuado de resignificación de determinados saberes y conocimientos estéticos” (2020, 44).

Hidrogenesse dedicó íntegramente el disco *Un dígito binario dudoso* (2012) al matemático Alan Turing (en la contraportada se lee “Recital para Alan Turing (1912-1954)”). Su capacidad visionaria, su inteligencia y las vicisitudes por las que tuvo que pasar por su homosexualidad (fue condenado a la castración química), convierten la

canción “El beso” en un himno que repara la memoria de un héroe. Conviene apuntar que el disco fue publicado en 2012, un año antes de que se le concediera el perdón real otorgado por la Reina Isabel II de Inglaterra, pero la canción ya menciona la campaña previa que lo motivó:

Despierta, Alan
Despierta, Alan
El sueño profundo ya se ha terminado
Han solucionado la contradicción
El gobierno pide ser perdonado
Y se ha retractado Mr. Gordon Brown.
Despierta, Alan
El príncipe ha abdicado
Y te ha besado
Despierta, Alan
El oráculo se ha callado
Despierta, Alan
Dios se ha acabado
(Hidrogenesse, 2012: “El beso”).

El minimalismo electrónico al que se amolda la letra evoca los primeros tiempos de la computación, una arcadia electrónica en la que se puede encuadrar la obra del matemático. Este fondo sonoro confiere una atmósfera onírico-digital que se remata con un cariz autológico, metamusical:

Esta canción es un beso
Para despertar
A Alan Turing
(Hidrogenesse, 2012: “El beso”).

El acercamiento entre lo contracultural y la alta cultura engendra curiosas aleaciones en este estilo musical. Un ejemplo se encuentra en el otro proyecto de Genís Segarra, uno de los componentes de Hidrogenesse. En “Nuestros poetas” (Astrud, 2004b) se enumera un nutrido catálogo de poetas españoles, pero aquí el universo referencial poético es sometido a una operación contracultural a través de la desmitificación, la parodia y la burla. La degradación de la calidad poética española es, a juicio de Astrud, total:

Qué malos son, qué malos son,
Qué malos son nuestros poetas.
[...] Sólo hay que leer las cartas
que Guillén mandó a Salinas,
O escuchar a Gil de Biedma
Leído por Carod-Rovira... para verlo.
[...] Sólo hay que mirar las fotos,
están en las hemerotecas.
Dámaso Alonso en El Pardo
Y Luis Cernuda en Acapulco.

[...] Ferrater el desgraciado,
Gimferrer el pervertido,
los hermanos Machado,
el drogadicto y el maltratador.
San Juan de la Cruz
Y Santa Teresa de Jesús
(Astrud, 2004b: “Nuestros poetas”).

La actitud nuevamente parresíaca denuncia a los mayores poetas de la literatura española no solo por sus calidades poéticas, sino también por sus cuestionables personalidades. La supuesta inmoralidad de sus vidas privadas, no obstante, se observa desde el prisma de una indignada ironía: “Tanta metáfora y tan poca vergüenza todos ellos”. Teniendo en cuenta el ejemplo anterior de Astrud visto en estas páginas, puede convenirse que el *ethos* que se proyecta de manera general en la obra de Astrud está marcado por una ética *sui generis*. Pero, volviendo a esta canción, el hecho de que se estructure mediante una nómina de poetas indica la voluntad netamente literaria divergente en tres actitudes: poética, metapoética y antipoética.

Siguiendo con las referencias literarias, una canción de Nacho Vegas muestra claramente los procesos de mitificación que se operan en la cultura alternativa, donde los creadores minoritarios parecen tener mejor suerte que los institucionalizados:

Nunca fui en nada el mejor
Tampoco he sido un gran amante
Más de una lo querrá atestiguar
Pero si algo hay capital
Algo de veras importante
Es que me voy a morir
Y cuando digo voy es voy
Lo he pasado bien
Y casi conocí en una ocasión
a Michi Panero
Y es bastante más de lo que jamás
Soñaríais en mil vidas
(Nacho Vegas, 2014: “El hombre que casi conoció a Michi Panero”).

Contrasta el trato a Michi Panero con el que le concedía a los poetas Astrud. Aparece claramente mitificado en la canción, sin duda ayudado por su condición de antihéroe (su aparición en *El desencanto* y su relación con la Movida son cruciales en este proceso). Y quizá también por su escasa obra, por cierto. Junto a esta contramitología, la mitología clásica también tiene cabida en el *indie*. María Rodés decide participar de la incesante reelaboración discursiva sobre la que se construyen los mitos. Elige para ello a las Pléyades:

Andan juntas por el cielo
Sin separarse jamás
Como niñas asustadas

Fueron víctimas de Orión
Él se encaprichó de todas
Preso de su juventud,
Y abrumado por su encanto
Sin cesar decidió
siete años sin parar,
Sin parar de escapar.
¿Hacia dónde? No lo sé,
Pero hay que correr.
Alguien las convirtió en paloma
Para ayudarlas a escapar.
Ellas volaron hacia el cielo
(María Rodés, 2018: “Pléyades”).

Su labor como mitóloga trasciende el dato culturalista al revelar su conocimiento sobre la historia de las *heptásteras* y reelaborar su historia. La irrupción puntual de la primera persona (“Yo solo puedo ver seis”) convierte la locutora directa del mito, como los mitólogos antiguos.

Continuando con la Antigüedad Tardía, una mención a San Agustín articula una composición de Joe Crepúsculo. “Ama y haz lo que quieras” toma directamente su título del célebre “Dilige et quod vis fac” (Agustín de Hipona, 2009). La letra, sin embargo, va más allá de la cita en el paratexto, y está pincelado con algunas ideas de la teología agustiniana tamizada con la luz contemporánea:

No se accede a la verdad
sino a través del amor
y una vez al año
es lícito hacer locuras.
Pero el alma desordenada
lleva en su culpa la pena,
el pasado ya no es
y el futuro no es todavía
(Joe Crepúsculo, 2008b: “Ama y haz lo que quieras”).

“Verdad”, “amor” o “alma” proviene del léxico del de Hipona, y serían formas a través de las cuales alcanzar la Gracia, término central en su teología:

Por eso ama y haz lo que quieras [...]
Cuando estés en Roma
compórtate como unos romanos,
y nadie podrá ser libre
hasta que lo sean los demás
(Joe Crepúsculo, 2008b: “Ama y haz lo que quieras”).

El amor y la libertad, parte nuclear e inseparable del pensamiento agustiniano, van de la mano también en la letra de la canción, y en el último fragmento citado se retrata la cuestión del libre albedrío sobre el que se pronunció el santo: que solo actuando mediante el amor a los demás el hombre puede ser libre, idea que ocupa los dos últimos versos del fragmento citado.

Continuando con referentes más recientes, se encuentra en una canción de Biznaga una de las ideas provenientes de la antropología que mayor fortuna ha tenido en las últimas décadas. Se trata de los *no-lugares*, concepto acuñado por Marc Augé (2017). La canción de Biznaga alude a la desubicación permanente en la que se ha sumido el sujeto contemporáneo:

Siempre en transitoriedad.
De no-lugar en no-lugar,
Acelerada soledad.
El metro es un no-lugar,
La M30, un no-lugar;
La T4, un no-lugar;
La pantalla, un no-lugar.
De no-lugar en no-lugar,
Siempre en transitoriedad
De no-lugar en no-lugar,
Va del Lidl al Primark
(Biznaga, 2020: “No-lugar”).

La extensa enumeración de no-lugares y los distintos ámbitos en los que se encuentran parece persigue plasmar el perpetuo sentimiento de extraterritorialidad en que se desarrolla una vida humana en ellos y se traduce, en consecuencia, en una radical extemporaneidad. Queda sintetizada en una antítesis totalizante: al gimnasio, lugar de salud (y, por lo tanto, asociada a la vida), le sigue el cementerio. El estribillo manifiesta un macabro juego de la oca:

Su vida es un no-lugar,
La oficina, un no-lugar;
El gimnasio, un no-lugar;
El cementerio, un no-lugar.
De no-lugar en no-lugar...
(Biznaga, 2020: “No-lugar”).

También en los referentes musicales puede delimitarse la comunidad discursiva *indie*. Las numerosas intertextualidades que se dan en este universo discursivo exceden el propósito representativo de estas páginas, pero seleccionamos uno por la unidad musical que representa: “Esta noche solo cantan para mí” (2007), de La Casa Azul. En el texto se nombra una extensa nómina de nombres propios que, aunque pertenecientes a estilos alejados del *indie*, tienen en común que son grandes voces femeninas del *jazz* o el *soul*:

Esta noche Blossom canta para mí.
Esta noche Nina canta para mí.
Esta noche Kirsty canta para mí.
Esta noche sólo cantan para mí.
Esta noche Karen canta para mí.
Esta noche Dusty canta para mí.
Esta noche Astrud canta para mí
(La Casa Azul, 2007: “Esta noche solo cantan para mí”).

Blossom Dearie, Nina Simone, Kirsty Anna MacColl, Dusty Springfield, Astrud Gilberto acontecen en un acto de recepción aislado. Pero, por otra parte, la deixis concede una intemporalidad que conduce a la inclusión de la audiencia. De este modo, la canción celebra comunitariamente el acontecimiento estético único e íntimo que supone escuchar música:

Esta noche Blossom canta para mí,
Y me lleva de la mano hasta París.
Desde Verve hasta Fontana y Daffodil
[...] Esta noche Nina canta para mí
Y hace que por un momento sea feliz,
Desde Colpix hasta Phillips sin dormir.
Esta noche Nina canta para mí
(La Casa Azul, 2007: “Esta noche solo cantan para mí”).

La sensación de código compartido para una misma comunidad discursiva queda refrendado al citar la nómina de casas discográficas especializadas, en un nuevo caso de autorreferencialidad musical. Se dirige a una minoría que comparte ciertos códigos musicales no masivos, fenómeno que podría resumirse en dos versos de Joe Crepúsculo: “Esto es música para adultos que no puedes comprender / Como yo antes no podía comprender” (Joe Crepúsculo, 2017: “Música para adultos”).

La relación del *ethos* y la comunidad receptora del discurso *indie* puede ir más allá de lo meramente referencial. En “Una persona sospechosa” de Los Punsetes (2019) se señala la importancia de compartir no solo datos culturales, sino también códigos de conducta o actitudes que apuntan a una mayor cohesión de la comunidad discursiva ampliándola también a comunidad consuetudinaria:

Dime que nunca has copiado.
Que nunca has engañado a tu pareja
y que nunca has robado
en un supermercado.
Dime que no te drogas.
Que no te pones trompa.
Dime que no has dicho nunca estando borracho
que tú controlas.
Dime que nunca mientes,
Y que no te arrepientes

de las decisiones que te han llevado a ser como eres
Dime que no tienes dudas
Sobre ninguna cosa
Confirmaré que eres una persona sospechosa
(Los Punsetes, 2019: “Una persona sospechosa”).

El estribillo, que es un acto de habla indirecto en toda regla por cuanto invita a ser falible e imperfecto sin usar el imperativo, engendra en sí mismo una contraética a modo de sentencia socrática con la que se cierra este repaso: “No eres de fiar si no haces algo mal” (Los Punsetes, 2019: “Una persona sospechosa”).

5. CONCLUSIONES

Se ha perseguido en estas páginas hacer extensiva a la música la máxima de Vicente Aleixandre “poesía es comunicación”. La materia verbal de *indie* (y otros géneros cantados) participa de los mismos principios y recursos poéticos, si bien, como se ha visto, su modo de creación comporta un particular uso del repertorio y un examen distinto de los actores que entran en juego en este discurso. De ahí que, para dar cuenta de manera global, haya sido necesario conjugar la Poética y el Análisis del Discurso. Conjuntamente, han permitido tener en cuenta la construcción del sentido a través de los recursos intralingüísticos, junto al contexto y al proceso de recepción. En esta última se ha visto el valor que tiene la comunidad discursiva en la creación y configuración de un estilo musical, de manera análoga a los géneros discursivos exclusivamente verbales. Aunque estas páginas se han detenido en el *indie*, el andamiaje teórico empleado puede ser aplicado otros estilos musicales.

Se ha comprobado que, al definirse este estilo musical por la libertad creativa, su discurso sufre variaciones en varios de sus planos. Así sucede en los planos fónico y prosódico, donde se ha apuntado la tendencia a usar formas métricas menos convencionales. También en el plano semántico se ha evidenciado la mayor tensión a la que se somete el sentido, y la mayor audacia en el uso de tropos y figuras de pensamiento. Es aquí donde recae el mayor peso de la poeticidad de estas canciones.

Si bien se debe tener en cuenta que el discurso *indie* es —felizmente— variado en cuanto a sus sujetos discursivos, se ha perseguido encontrar ciertas líneas frecuentes en la construcción del *ethos*, ya que aquí se debate la autenticidad de un discurso que reclama modos de cultura —en su sentido lotmaniano— alternativos y genuinos. De ahí que universo referencial y *ethos* se encuentren en estas canciones tan íntimamente ligados y gocen de una gran coherencia.

Aunque puntualmente se ha hecho referencia a aspectos paraverbales y musicales, estas páginas han estado centradas en estudiar las particularidades del mensaje verbal. Tras su examen, es posible afirmar que los estilos musicales, los géneros, también pueden diferenciarse según el contenido, estructura y universo referencial de sus enunciados lingüísticos. No obstante, sería preciso tener en cuenta además los aspectos

performativos, junto a otros aspectos paraverbales como la imagen física que proyecta el artista (desde las portadas hasta los *videoclips*) o el contexto concreto en el que se produce la enunciación (el concierto o la grabación sitúan la experiencia estética en distintos planos comunicativos, engendrando “actos de habla especiales” en cada caso). La valoración de estos elementos completan globalmente la comprensión de un fenómeno comunicativo como este. Y ese es un camino que está todavía a medio recorrer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (2010). [Número monográfico sobre] “Rock español. Poesía & imagen”. *Litoral: Revista de la Poesía y el Pensamiento* 249.
- AGUSTÍN DE HIPONA (2009). In *Epistolam Ioannis ad Parthos*, Tractatus 7, 407-409. Disponible en línea: http://www.augustinus.it/latino/commento_lsg/omelia_07_testo.htm [30/12/2022].
- ARENILLAS MELÉNDEZ, S. (2020). “Indie y masculinidad en la música popular española: el rock alternativo de Los Bichos”. *Géneros* 9.1, 1-24. Disponible en línea: <https://doi.org/10.17583/generos.2020.4609> [08/03/2023].
- AUGÉ, M. (2021). *Los No Lugares: espacios del anonimato*. Madrid: Gedisa Editorial.
- BADÍA FUMAZ, R. (2022). “La poesía en la canción popular actual: hacia un modelo sistemático para su representación”. *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos* 10.2, 339-358. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1672> [30/12/2022].
- BARRERA RAMÍREZ, F. (2014). *Hibridación, globalización y tecnología: flamenco y música indie en Andalucía (1977-2012)* Tesis doctoral: Universidad de Granada. <http://hdl.handle.net/10481/34210> [30/12/2022].
- ____ (2018). “Un ejemplo de oxímoron en música: el *indie* en España, una escena comercial”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 30, 169-178.
- BARRERO, M. Y VEGAS, N. (2017). “Nacho Vegas: la idea, la poesía y la canción”. *El Cuaderno: Cuaderno Digital de Cultura*. Disponible en línea: <https://elcuadernodigital.com/2017/06/01/nacho-vegas-la-idea-la-poesia-y-la-cancion/> [09/12/2022]
- BEACCO, J.-C. (1999). “L’actualité des sciences astronomiques dans les quotidiens: le gai savoir”. *L’astronomie dans les médias. Analyses linguistiques de discours de vulgarisation*, J.-C. Beacco (ed.), 199-226. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- BERMUDEZ, S. Y PEREZ, J., eds. (2009). [Número monográfico sobre] “Spanish Popular Music Studies”. *Journal of Spanish Cultural Studies* 10.2.
- CALVO, K., Y BEJARANO, E. (2020). “Creatividad, autonomía y autenticidad: un estudio de los músicos indie en España”. *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales* 8.1,

- 37-49. Disponible en línea: <https://doi.org/10.17502/m.rcs.v8i1.333> [30/12/2022].
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, H., Y TUSÓN VALLS, A. (2015). *Las cosas del decir: Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- CHARADEAU, P. Y MAINGUENEAU, D. (2005). *Diccionario de Análisis del Discurso*. Madrid: Amorrortu Editores.
- CAVE, N. (2020). *Letras: Obra lírica completa 1978-2019*. Barcelona: Libros del Kultrum.
- COHEN, J., & MOUTON, S. G. (1982). *El lenguaje de la poesía: teoría de la poeticidad*. Madrid: Gredos.
- CUENCA, L. A. DE (2019). *Canciones completas (1980-2008)*. Madrid: Reino de Cordelia.
- FELLONE, U. (2018). “Los difusos límites conceptuales del indie español de la segunda mitad de los 90: post-rock vs. tonti-pop”. *Etno: Cuadernos de Etnomusicología* 12, 258-282.
- FORTUNY, F. (1985). *De la locura metódica*. Málaga: Diputación de Málaga.
- GOLDSTEIN, R. (1969). *The Poetry of Rock*. New York: Bantam.
- GÓMEZ CAPUZ, J. (2009). “Las letras de canciones de pop-rock español como textos poéticos: un modelo alternativo de educación literaria para E.S.O. y Bachillerato”. *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, 17. Disponible en línea: <https://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-8.htm> [30/12/2022].
- _____. (2004). “La poética del pop: los recursos retóricos en las letras del pop español”. *Anales de Literatura Española* 17, 49-72. Disponible en línea: <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2004.17.03> [30/12/2022].
- HERNÁNDEZ BEJARANO, E. (2020). *La independencia imaginada. Una sociología del indie en España*. Tesis doctoral: Universidad de Salamanca. Disponible en línea: <http://hdl.handle.net/10366/144493> [30/12/2022].
- HORACIO (2012). *Arte Poética*, J. A. González Iglesias (ed. y trad.). Madrid: Cátedra.
- JUÁREZ-GARCÍA, A.; MERINO-SOTO, C. Y NERI, J. (2018). “Adaptación y validez de la Escala de Personalidad Tipo D (DS-14) en una muestra mexicana”. *Liberabit: Revista Peruana de Psicología* 24.2, 321-339. <https://doi.org/10.24265/liberabit.2018.v24n2.11> [30/12/2022].
- LAÍN CORONA, G. Y MARTÍNEZ CANTÓN, C. I. (2022). “Introducción: ‘Estas que me dictó rimas sonoras’. Aproximación a las relaciones entre música y poesía”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 10.2, 331-337. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.2007> [30/12/2022].
- MAINGUENEAU, D. (1980). *Introducción a los métodos de análisis del discurso: problemas y perspectivas*. París: Hachette.
- _____. (1984). *Genèses du discours*. Bruxelles: Mardaga.
- MANZANO, A. (2015). *Antología poética del rock*. Madrid: Hiperión.

- MARÍAS MARTÍNEZ, C. I. (2021). “Canciones epistolares al padre: el ‘Romance de la plata’ de Christina Rosenvinge”. *Ínsula* 900 [Número monográfico sobre “En voz alta. Poesía y música en la tradición hispánica”], 24-26.
- ____ (2011). “La pervivencia de esquemas métricos tradicionales en las canciones pop españolas”. *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada* 9, 145-162. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/rhythmica.13085> [30/12/2022].
- MARTÍNEZ CANTÓN, C. I., ed. (2013). [Sección monográfica de] “Métrica y ritmo del moderno verso cantado”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 22, 11-181. Disponible en: <https://doi.org/10.5944/signa.vol22.2013> [30/12/2022].
- MARTÍNEZ CANTÓN, C. Y LAÍN CORONA, G., eds. (2021). [Número monográfico sobre] “Nuevos cauces de la poesía en la música popular española, y su recepción”. *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies* 3.1.
- MARTÍN Balsa, J. (2012). “Nación Indie: la música independiente como modelo de negocio”. *Odón* 3, 58-59.
- NOGUEROL, F. Y SAN JOSÉ, J. F., eds. (2021). *Entre versos y notas: canción de autor en español*. Kassel: Reichenberger.
- ORIHUELA, A. (2013). *Poesía, pop y contracultura en España*. Córdoba: Berenice.
- PÉREZ PASCUAL, Á. (1994). “La poesía y el rock”. *Pliegos de la Ínsula Barataria: Revista de Creación Literaria y de Filología* 1, 137-151.
- PERIS LLORCA, J. (2015). “Las Canciones de La Habitación Roja en el contexto del rock independiente español de los años 90. Nostalgia de la solidez en la cultura de masas”. *Forma: Revista D’estudis Comparatius: Art, Literatura, Pensament* 11, 131-148. Disponible en línea: <https://www.raco.cat/index.php/Forma/article/view/294998> [30/12/2022]
- ____ (2016). “El rock independiente español y las prácticas poéticas contemporáneas: estrategias autoriales en la cultura de masas”. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 32.1, 141-158.
- ROSENVIÑE, C. Y MARÍAS, C. (2022). “PoeMAS: Christina Rosenvinge. Cuadernos y canciones”. *La UNED en la 2 de TVE*, 22 de abril. Disponible en línea: <https://canal.uned.es/video/63e0d85e61d0d21ba7005456> [30/12/2022]
- SMITH, P. (2015). *Mis mejores canciones 1970-2015*. Barcelona: Lumen.
- ZAMORA PÉREZ, E. C. (2000). *Juglares del siglo XX: La canción amorosa, pop, rock y de cantautor. Temas y tópicos literarios desde la dialogía en la década 1980-1990*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

DISCOGRAFÍA

- ASTRUD (2004a). *Performance*. Barcelona: Sinnamon Records / Austrohúngaro.
- ____ (2004b). *Todo nos parece una mierda* (EP). Barcelona: Sinnamon Records.
- BENAVENTE, L. (2016). *2*. Madrid: Dro.

- BIZNAGA (2020). *Gran pantalla*. Reno: Slovenly Recordings.
- CASA AZUL, LA (2007). *La revolución sexual*. Madrid: Elefant Records.
- CHINARRO, SR. (1994). *Sr. Chinarro*. Madrid: Aquarela Discos.
- COLUMPIO ASESINO, EL (2011). *Diamantes*. Madrid: Mushroom Pillow.
- CORCOBADO, J. (1999). *Corcobator*. Recordings from the other size.
- CREPÚSCULO, J. (2008a). *Escuela de zebras*. Barcelona: Producciones Doradas.
- ____ (2008b). *Supercrepus*. Madrid: El Volcán Música.
- FAMILY (1993). *Un soplo en el corazón*. Madrid: Elefant Records.
- HIDROGENESSE (2012). *Un dígito binario dudoso*. Barcelona: Austrohúngaro.
- KLAUS & KINSKI (2012). *Herreros y fatigas*. Jabalina Música.
- RODÉS, M. (2018). *Eclíptica*. Barcelona: Satélite K.
- PUNSETES, L. (2008). *Los Punsetes*. Madrid: Gramaciones Grabofónicas.
- ____ (2019). *Aniquilación*. Madrid: Mushroom Pillow.
- VEGAS, N. (2005). *Desaparezca aquí*. Albacete: Limbo Starr.
- ____ (2014). *Resituación*. Madrid: Marxophone.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 05/01/2023

Fecha de aceptación: 09/03/2023