



**El discurso del inconformismo político en la música de
cantautore italiana de los 70**

**Estudio de caso: *L'anno che verrà*, de Lucio Dalla y
La locomotiva, de Francesco Guccini**

Trabajo de Fin de Grado

Autora

Silvia López-Herce Arteta

Director

Jose Luis Aja Sánchez

Grado en Relaciones Internacionales y Traducción e Interpretación

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Universidad Pontificia Comillas

Madrid, junio 2015

Índice

1. Motivación personal	2
2. Hipótesis de partida	3
3. Estructura y metodología del trabajo	4
3.1. Estructura	4
3.2. Metodología	4
4. Marco teórico	6
4.1. Panorama histórico: Italia desde finales de los 60 hasta principios de los 80	6
4.1.1. El movimiento estudiantil.....	6
4.1.2. La lucha obrera.....	7
4.1.3. Expansión del movimiento: grupos revolucionarios e individuos revolucionarios independientes	8
4.1.4. Contexto político.....	8
4.1.5. Los <i>anni di piombo</i>	9
4.1.6. Papel de los cantautori en la sociedad italiana de los años 70 y principios de los 80	10
4.2. La música de cantautor en Italia	11
4.2.1. Origen y significado del término <i>cantautore</i>	11
4.2.2. Características del <i>cantautore</i>	12
4.2.3. Evolución e influencias de los <i>cantautori</i>	14
4.3.1 Análisis del texto artístico I: La estructura del relato ficcional.....	17
4.3.2. Análisis del texto artístico II: La dimensión alegórica del relato como mecanismo expresivo.....	18
4.3.3. Análisis del texto artístico III: La expresión retórica: aspectos del relato y figuras estilísticas como recursos retóricos.....	21
5. Estudio de caso: <i>La locomotiva</i>, de Guccini y <i>L'anno che verrà</i>, de Dalla	27
5.1. Contextualización de las canciones	27
5.1.1. <i>La locomotiva</i> , de Francesco Guccini.....	27
5.1.2. <i>L'anno che verrà</i> , de Lucio Dalla	28
5.2. Análisis estructural, semántico y retórico	29
5.2.1. Introducción.....	30
5.2.2. Nudo (<i>La locomotiva</i> , de Francesco Guccini)	34
5.2.3. Nudo (<i>L'anno che verrà</i> , de Lucio Dalla).....	35
5.2.4. Desenlace (<i>La locomotiva</i> , de Francesco Guccini)	37
5.2.5. Desenlace (<i>L'anno che verrà</i> , de Lucio Dalla)	38
6. Conclusión	39
7. Bibliografía	43
8. Anexos	45

1. Motivación personal

El presente trabajo consistirá en el estudio del tratamiento del inconformismo político y social en la música de cantautor italiana de los años 70 y principios de los 80. La elección del tema se debe, en primer lugar, a un profundo interés de la autora por la historia de las ideas políticas, desarrollado y amplificado a lo largo de toda su trayectoria formativa como estudiante de Relaciones Internacionales.

En segundo lugar, la toma de Italia como escenario de estudio surge de una atracción por parte de la escritora de estas líneas hacia todo el país en su conjunto, en especial hacia su cultura y lengua. Así pues, el interés por la historia política, de una parte, y aquel por la cultura italiana, por otra, se combinan para dar lugar al contexto en el que se enmarca el tema del presente trabajo.

Finalmente, en cuanto la elección de la música de cantautor como foco de análisis, cabe destacar, en términos personales, la atracción de la autora hacia la retórica musical y lingüística. No hay que olvidar tampoco el importante vínculo existente entre este género musical y la protesta e inconformismo político y social de los años 70 en Italia. Y es que, los cantautores de esta época consiguieron plasmar en sus canciones las ansias de libertad y los ideales de justicia social perseguidos por los jóvenes inconformistas. Ésta es una de las razones en la que se fundamenta la extraordinaria aceptación que los cantautores italianos obtuvieron del público, gracias a la cual, muchos de ellos, como Lucio Dalla o Fabrizio De André, alcanzaron un éxito que les elevó a la categoría de grandes artistas italianos de todos los tiempos.

Así pues, con este trabajo se pretende buscar el esquema común utilizado por muchos de los *cantautori* con más renombre de los 70 como estrategia de expresión crítica política y social. El objetivo es dar con los mecanismos más recurrentes en la construcción de canciones protesta durante este periodo de tiempo y con aquellos más eficaces a la hora de comunicar el sentimiento político y social. Para ello, nos centramos principalmente en la comparación de dos de las canciones de este género con más fama durante los años 70 y principios de los 80: *La locomotiva*, de Francesco Guccini y *L'anno che verrà*, de Lucio Dalla.

El fin último del presente trabajo es determinar el patrón más efectivo en cuanto a la comunicación de un mensaje de carácter político, ideológico y social a través de la música de cantautor italiana. De esta forma, esperamos que nuestro estudio sea una herramienta útil para entender mejor en qué se fundamenta el éxito de las canciones italianas de tema político y, en la medida de lo posible, para guiar en la elaboración de nuevas canciones de este género.

2. Hipótesis de partida

Como se ha anticipado en la introducción, el objetivo del presente trabajo es encontrar un esquema común en las canciones de tema político escritas por cantautores italianos durante los años 70. Tras un estudio previo de un significativo número de canciones, hemos llegado a la conclusión de que existen dos mecanismos clave muy recurrentes en la construcción de las mismas. El primero se basa en la utilización de un esquema en forma de **relato alegórico**, esto es, una estructura dividida en tres partes: introducción, nudo y desenlace. El segundo mecanismo, por su parte, consiste en el desarrollo de **estrategias retóricas y simbólicas**, por medio de la utilización de una gran variedad y cantidad de figuras estilísticas. Deducimos pues que ambos mecanismos son fundamentales a la hora de comunicar con efectividad el mensaje político y social de las canciones estudiadas.

Asimismo, es importante mencionar otra de las conclusiones extraídas del análisis previo a la elaboración del presente trabajo, consistente en dar con patrones similares en las canciones políticas de cantautor italiano en los años 70. Esta conclusión se basa en que los factores musicales tienen una reducida incidencia en el mensaje transmitido. Es decir, el calado del mensaje no depende tanto de las estrategias vocales o instrumentales como de la estructura y la retórica de las canciones.

En apartados posteriores, con el fin de demostrar esta premisa, analizaremos en profundidad los dos mecanismos detectados: el esquema en forma de relato alegórico y el empleo de estrategias retóricas y simbólicas. El análisis se realizará primero en términos teóricos y a continuación a través de dos canciones tomadas como ejemplo que demostrarán lo argumentado: *La locomotiva*, de Guccini y *L'anno che verrà*, de Dalla.

3. Estructura y metodología del trabajo

3.1. Estructura

Teniendo en cuenta la naturaleza política del trabajo, hemos considerado crucial incluir como primer apartado una introducción al contexto histórico italiano desde finales de los 60 a principios de los 80. Esto ayudará al lector a ubicar las canciones analizadas y a entender mejor el mensaje de protesta e inconformismo expresado a través de las mismas. A este apartado le sigue otro referente a la música de cantautor en Italia, en el que se explican los rasgos más característicos del *cantautore* y de su obra, y se narra la evolución de este género musical desde sus inicios hasta los años 80. A continuación, comienza la sección dedicada al análisis retórico y semántico de las canciones, que constituirá el grueso argumentativo del presente trabajo. Nos serviremos de dicha sección para demostrar nuestra hipótesis de partida: la utilización del relato alegórico y de estrategias retóricas y simbólicas como mecanismos clave de expresión política por parte de los cantautores italianos de los años 70. Hemos decidido anteponer a la parte empírica del trabajo dos apartados teóricos acerca del relato ficcional y de las estrategias retóricas y simbólicas. De esta forma, opinamos que el lector tendrá una base más sólida de información a la hora de abordar la sección concerniente al análisis de las canciones. Ésta constituye la última parte del trabajo previa a la conclusión, en la que probaremos o no nuestra hipótesis de partida.

3.2. Metodología

La elaboración del presente trabajo ha constado de varias fases. En primer lugar, se ha realizado una selección de canciones de cantautor italiano escritas desde finales de los 60 a principios de los 80. Dicha selección se ha centrado en canciones únicamente de carácter político y social. Asimismo, aun no siendo un criterio en la elección de las canciones, la gran mayoría de ellas han resultado ser de naturaleza fundamentalmente crítica. Entre ellas, se encuentran numerosas piezas de Fabrizio de Andrè como *Il bombarolo*, *Bocca di Rosa*, *Canzone del maggio*, *La bomba in testa*, *La guerra di Piero* o *Nella mia ora di libertà*; varias de Paolo Pietrangeli como *Contessa* y *Valle Giulia*; otras tantas de Francesco De Gregori como *Generale*, *San Lorenzo* y *Pablo*; de Franco Battiato, *Bandiera Bianca*; algunas de Rino Gaetano como *Aida* y *L'Operaio della Fiat*; otras de Francesco Guccini como *La locomotiva*, *Dio è morto* y *Primavera di Praga*; y finalmente varias de Lucio Dalla como *4 marzo 1943* o *L'anno che verrà*. Somos conscientes de la existencia de más canciones que cumplen con los requerimientos exigidos. No obstante, confiamos en que el elenco de canciones escogidas cubra, en términos de autores y estilos más destacados, gran parte del panorama musical que nos interesa.

La siguiente fase de elaboración del trabajo ha consistido en la obtención de la hipótesis de partida a partir de la escucha y la lectura de las canciones seleccionadas. Dicha hipótesis está expuesta en el epígrafe 2, y consiste en la utilización por parte de los *cantautori* de los 70 de una estructura de relato alegórico y de elementos retóricos y estilísticos como estrategia en la expresión del mensaje político y/o social. Para profundizar en nuestra premisa y argumentarla empíricamente hemos seleccionado dos de las canciones de la lista previa: *La locomotiva* de Guccini y *L'anno che verrà* de Dalla. A partir del análisis de la estructura interna y de la dimensión alegórica de ambas piezas hemos llegado a una conclusión que confirma la hipótesis de partida. Por ello, podemos afirmar que la metodología empleada en este trabajo ha sido fundamentalmente de carácter hipotético-deductivo. Tras observar unos patrones comunes en un número razonable de canciones del mismo género y temática hemos elaborado una hipótesis, que hemos podido verificar tras un profundo estudio de dos canciones escogidas de entre las anteriores. En cuanto a las fuentes externas utilizadas en nuestro análisis, cabe destacar, en primer lugar, el trabajo del filólogo José Romera Castillo, en *Elementos para una semiótica del texto artístico*. El análisis que el autor realiza sobre el texto narrativo nos servirá como apoyo a la hora de abordar el primer mecanismo de expresión política y social identificado en las canciones: la estructura en forma de relato.

En segundo lugar, los estudios realizados por la lingüista italiana Bice Mortara Garavelli nos han dado las pautas para estudiar la dimensión alegórica del relato recurrentemente utilizadas por los *cantautori* de los 70, ya sea como estrategia comunicativa, ya sea como mecanismo para plasmar los ideales políticos. La obra en la que nos hemos basado tiene como título *Manual de retórica*. En referencia a este manual, debemos comentar que también nos ha servido de gran ayuda a la hora de elaborar la lista de recursos retórico-estilísticos, y sus definiciones, presentes en las canciones.

Como tercera fuente a resaltar, nombramos el *Manual básico de las figuras retórico-poéticas*, de Juan Jiménez Fernández, doctor en filología clásica. Principalmente, se ha hecho uso de este libro para apoyar y completar las definiciones de los recursos retórico-estilísticos ofrecidas por Mortara Garavelli en su *Manual de retórica*.

En cuarto y último lugar, destacamos el manual de Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderón, *Cómo se comenta un texto literario*, ya que de él hemos obtenido el patrón general que hemos seguido en el análisis de las dos canciones escogidas.

Fundamentamos la anterior selección de autores por la pertinencia de la temática de sus estudios a efectos de este trabajo y porque todos ellos son figuras altamente reconocidas en el campo de la lingüística y la retórica.

4. Marco teórico

4.1. Panorama histórico: Italia desde finales de los 60 hasta principios de los 80

En este capítulo abordaremos el trasfondo histórico que acompañó a los *cantautori* italianos durante la década de los 70 y principios de los 80, pues el sentido alegórico y simbólico de las canciones que vamos a analizar sólo puede comprenderse en función del momento político en el que aparecieron. Los primeros años de este periodo constituyen la época de movimiento de protesta más profundo de la historia de la República italiana. Fueron unos años de extraordinaria acción colectiva, iniciada en colegios y universidades, trasladada luego a fábricas y sindicatos y finalmente extendida por todos los fragmentos de la sociedad. Esta corriente generalizada de crítica y protesta continuó durante toda la década de los 70, pero comenzó a perder vigor a mediados de la misma. Ello se debe a que el terrorismo de los *anni di piombo* apareció con inmensa fuerza en escena, dejando apenas espacio político para ningún otro tipo de protesta. Durante todo el periodo estudiado, el poder estuvo en manos de políticos incapaces de dar con soluciones efectivas a los problemas de su tiempo. En consecuencia, la sociedad italiana de los años 80 terminó por abandonar ese afán de protesta y revolución de inicios de los 70, pero no así su descontento hacia un sistema político ineficaz y corrupto. Los *cantautori* italianos de la época consiguieron plasmar en sus canciones, por un lado, la rabia, la intensidad de la lucha y los fuertes ideales de los primeros contestatarios y, por otro, la insatisfacción, la decepción e incluso la resignación de aquellos que veían muy lejana una transformación del sistema.

4.1.1. El movimiento estudiantil

El movimiento estudiantil comenzó entre 1967 y 1968 y continuó durante toda la década de los 70. El origen de las protestas estudiantiles tuvo un fundamento material concreto y otro de carácter más ideológico. Por un lado, los estudiantes estaban cada vez más descontentos con la calidad de la educación ofrecida en las universidades italianas; criticaban la dificultad de encontrar trabajo tras haberse graduado y la falta de reformas necesarias en todo el sistema educativo. Por otro lado, universitarios y escolares manifestaban una oposición cada vez más fuerte a los valores italianos construidos durante el milagro económico de los años previos. Fue este sentimiento generalizado de contrariedad ante el orden establecido lo que realmente provocó que el descontento por las instituciones de enseñanza evolucionase en el movimiento que hoy conocemos. Se extendió, pues, entre los jóvenes, un pensamiento ideológico basado en los valores de solidaridad, acción colectiva y lucha contra la injusticia social, opuesto al individualismo y al consumismo que imperaba en la época (Ginsborg, 1989, p. 408).

Criticaban cualquier forma o centro de poder y autoridad, desde el gobierno hasta la propia unidad familiar.

Es de relevancia señalar el tratamiento de la violencia y su evolución dentro del movimiento estudiantil. Y es que, inicialmente, los jóvenes apostaron por un movimiento pacífico y se mostraron contrarios al uso de violencia. No obstante, esta mentalidad duró poco; como respuesta a la intervención de las fuerzas estatales para frenar las protestas, los estudiantes hicieron de la violencia un instrumento de actuación más en la defensa de sus ideales.

La protesta estudiantil debe gran parte de su profundo impacto a su espontaneidad y a que fue impulsada y dirigida directamente por los jóvenes. Unos jóvenes que lucharon contra todo lo que conformaba la Italia de la época con el objetivo de conseguir modificaciones profundas en el país (Ginsborg, 1989, p. 418). Sin embargo, fueron precisamente las altas aspiraciones de esta lucha lo que provocó que el movimiento no se estableciese como una fuerza de cambio real. Pronto se constató que, para que las reformas buscadas se materializasen, sería necesaria la involucración de más sectores de la sociedad. Así fue como la lucha obrera pasó a constituir el elemento clave en el movimiento de protesta italiano de los años 70.

4.1.2. La lucha obrera

Al igual que aquellos factores que suscitaron la protesta estudiantil, las causas que hicieron estallar la lucha obrera pueden dividirse en dos grupos: las descritas como materiales, por un lado, y las causas ideológicas, por otro. Las materiales surgen de las condiciones del mercado laboral de la época. Entre las más determinantes se encuentran: la imposibilidad de las grandes fábricas del norte de dar trabajo al elevado número de inmigrantes provenientes del sur; las enormes diferencias en cuestión de privilegios entre los puestos de trabajo en una misma empresa; y la inadecuada y desigual representación en los sindicatos (Ginsborg, 1989, p. 421). Por su parte, las razones ideológicas del movimiento están directamente relacionadas con las materiales, ya que lo que se buscaba, en último término, era un aumento de poder de las clases trabajadoras. Así, según alegaban los contestatarios, se acabaría con los abusos de las autoridades políticas y económicas del país, causantes de la injusta situación de las clases bajas y medias.

Las huelgas y las manifestaciones fueron las herramientas básicas del movimiento de protesta obrero. Éstas comenzaron en 1968, fueron particularmente intensas en otoño de 1969 (*l'autunno caldo*), y continuaron, sin perder el vigor y la amplia participación, durante los primeros años de la década de los 70.

4.1.3. Expansión del movimiento: grupos revolucionarios e individuos revolucionarios independientes

Como se ha dicho previamente, el movimiento de protesta italiano de finales de los 60 y principios de los 70 se extendió por toda la sociedad, y aunque los sectores estudiantil y obrero resultaron determinantes, no fueron, en absoluto, los únicos involucrados en la lucha. De hecho, fue en la sociedad civil donde surgieron las alternativas más radicales dentro del movimiento de protesta (Ginsborg, 1989, p. 438). Entre ellas se encontraba Lotta continua, uno de los mayores grupos revolucionarios de orientación comunista en Italia, que buscaba no sólo romper con el individualismo propio de la sociedad moderna, sino también acabar con la izquierda tradicional (Taviani, 2003, p. 246). Lotta continua fue uno de los muchos grupos que, mediante la radicalización de sus miembros, crearon una estrategia para exigir cambios en la política y en la sociedad italianas mucho más extremos que los demandados por el sector estudiantil y obrero.

No hay que olvidar tampoco a aquellos que, por cuenta propia, llevaron a cabo su batalla personal contra el Estado italiano. Radicales izquierdistas y anárquicos, por un lado, y simpatizantes independientes de la extrema derecha, por otro, protagonizaron varios atentados en distintas sedes del gobierno. Un episodio que manifiesta de forma clara la inestabilidad política y social característica de estos años es el intento de golpe de Estado de diciembre de 1970, llevado a cabo por el príncipe Junio Valerio Borghese (Ginsborg, 1989, p. 452). La violencia de estos actos fue un antecedente de la que vendría poco tiempo después con los *anni di piombo*.

4.1.4. Contexto político

Durante los años del movimiento de protesta italiana, el partido con más votos fue Democrazia Cristiana (DC). DC había estado en el poder desde el final de la Segunda Guerra Mundial y continuó estándolo hasta 1994, gobernando siempre en coalición con otros partidos (Ginsborg, 1989, pp. 78-81). En este sentido, podría decirse que el clima de protesta colectiva no trajo consigo cambios inmediatos respecto a la tipología electoral del país. Sin embargo, esto no significa, en absoluto, que la crisis social comenzase a disiparse sin tener efecto alguno en la política italiana. Es de relevancia señalar que de 1968 a 1975, los años más turbulentos en cuanto a la protesta se refiere, se sucedieron en Italia una larga serie de gobiernos tras periodos muy breves en el poder. La mayoría de ellos eran coaliciones de centroizquierda, siempre lideradas por DC. Esta rapidez en los cambios de gobierno demostraba la impotencia de los políticos a la hora de hacer frente a la situación del momento. Con cada nueva coalición se hacía patente la incapacidad de los dirigentes de encontrar una

forma estable de gobierno. Las elecciones anticipadas de 1976 fueron el reflejo más evidente de esta incapacidad política (Ginsborg, 1989, pp. 452-455).

Otros acontecimientos en la política italiana que manifiestan el impacto de las protestas de finales de los 60 y principios de los 70 incluyen: el triunfo del referéndum a favor del divorcio en 1974; reformas en el derecho de familia adoptadas para acabar con el patriarcalismo tradicional; un resultado electoral favorable a los socialistas en las elecciones regionales de 1975; y un aumento sin precedentes de los votos obtenidos por el Partido Comunista Italiano (PCI) en las elecciones generales de 1976 (Ginsborg, 1989, pp. 473-484). Todo ello muestra cómo la difusión y adopción de las ideas profesadas por los rebeldes calaron profundamente en la sociedad italiana. Así, el influjo del anticapitalismo, el colectivismo y el igualitarismo, claves en la lucha por una transformación revolucionaria de Italia, posibilitó la creación de una conciencia colectiva a favor de un cambio en la política del país. A pesar de ello, no hay que olvidar que, como ya se ha mencionado, DC siguió siendo el partido con la mayoría parlamentaria hasta muchos años después. Eso sí, a raíz del movimiento de protesta iniciado en el 68, DC se vio obligada a ceder en muchas cuestiones frente a los partidos más fuertes de la oposición, el PCI y el Partido Socialista Italiano (PSI), y a introducir profundos cambios en el programa tradicional del partido. Así, los años 70 constituyeron un decenio de amplias reformas, entre ellas la introducción del estatuto de derechos del trabajador y el derecho a voto para mayores de 18 años, además de las ya mencionadas leyes del divorcio y del derecho de familia. Este reformismo perdió vigor durante los años 80, en parte debido a la ausencia de la presión de un movimiento social como aquel que había impulsado las reformas de los 70.

4.1.5. Los anni di piombo

La lucha armada que iniciaron pequeños grupos revolucionarios en la época de la protesta estudiantil y obrera pasó a convertirse en el mecanismo de actuación por excelencia de los opositores del gobierno durante toda la década de los 70 y principios de los 80, los llamados *anni di piombo*. Las Brigadas Rojas anunciaron su establecimiento en octubre de 1970. Se trataba de un grupo que justificaba la violencia como medio para acabar con el sistema capitalista del país y conseguir una verdadera transformación en todos los niveles de la política y la sociedad italianas. Las Brigadas Rojas constituyeron el grupo terrorista de izquierdas más activo durante los *anni di piombo*, pero no fueron, ni mucho menos, el único. Los Gruppi d'Azione Partigiana (GAP) de Giangiacomo Feltrinelli, Prima Linea y 28 marzo, entre otros, compartieron portadas con las Brigadas Rojas en cuanto a actos terroristas se refiere. Pero no hay que olvidar que este periodo debe su nombre, *anni di piombo*, a que la violencia de grupos izquierdas obtuvo una respuesta, igual o incluso más vigorosa, por parte

de organizaciones de extrema derecha. Entre ellas, Ordine Nuovo o Nuclei Armati Rivoluzionari (NAR) (Cervi, 1991, pp. 20-23).

Fueron unos años de violencia y terror generalizados, especialmente a partir de 1977. La lucha armada era ya una parte intrínseca de los movimientos de protesta; incluso el nuevo movimiento estudiantil del 77 estuvo definido, en gran medida, por enfrentamientos violentos entre los jóvenes y las autoridades. Multitud de asesinatos, ataques con bombas y explosivos, secuestros y amenazas de muerte hicieron del terrorismo casi un fenómeno en masa. El secuestro y asesinato de Aldo Moro, miembro y expresidente de DC, por las Brigadas Rojas en mayo de 1978 fue sólo el inicio de la escalada de muertes a mano de éste y otros grupos terroristas. El número de personas asesinadas por estas organizaciones de izquierda pasó de siete en 1976 a treinta en 1980 (Ginsborg, 1989, p. 519).

Es interesante cómo, durante los años más cruentos del terrorismo italiano, el movimiento de protesta que tanto peso había tenido a finales de los 60 y principios de los 70 acabó por disolverse. El profundo descontento de la población respecto al sistema político y social seguía presente, pero había sido desplazado por la cuestión terrorista. Lo cierto es que muchos italianos se veían en la coyuntura de escoger entre lo que ellos consideraban las dos únicas opciones factibles: o bien aceptar el statu quo o consentir la violencia armada. Así pues, la sociedad italiana de los años 80 –exceptuando los grupos armados– había abandonado el espíritu revolucionario, pero no por ello su enfrentamiento con el Estado. Por esta razón, no sorprende el resultado de una encuesta de opinión realizada entre 1978 y 1987 en los países que en aquel momento constituían la Comunidad Económica Europea. De acuerdo con dicha encuesta, el 75% de los italianos estaban «completamente insatisfechos» o «muy poco satisfechos» con el funcionamiento de la democracia en su país (Ginsborg, 1989, p. 570). Se trataba del porcentaje más alto de todos los países encuestados. Los italianos criticaban, entre otras cosas, la corrupción, la ineficacia de los servicios públicos y la lentitud en la implementación de los decretos legislativos ya aprobados.

4.1.6. Papel de los cantautori en la sociedad italiana de los años 70 y principios de los 80

Durante todo el periodo de tiempo analizado, los *cantautori* fueron al mismo tiempo un estímulo y un producto del movimiento de protesta italiano. Canciones como *Contessa y Valle Giulia* de Paolo Pietrangeli junto a *Linea Rossa* de Giovanna Marini han sido calificadas como la banda sonora del 68 (Deregibus, 2006, p. 368). Así, desde el 68 hasta mediados de los 70, los *cantautori* sirvieron como fuertes vectores del movimiento de lucha por una transformación revolucionaria de la sociedad y política italianas (Crainz, 2009, p. 91).

Hemos visto cómo este movimiento de protesta fue determinante en las reformas que el gobierno italiano pondría en marcha durante los llamados *anni di piombo*, pero también cómo su fuerza se debilitó en la segunda mitad de los 70. El enorme impacto que supuso la aparición del terrorismo a gran escala fue la razón principal de este debilitamiento. No obstante, es importante anotar que los ideales profesados por los protestantes del 68 a favor de la solidaridad, la acción colectiva y la lucha contra la injusticia social habían cambiado. Y es que el influjo de la modernidad y el capitalismo resultó ser más fuerte que los valores anteriores. En Italia, al igual que en la gran mayoría de los países europeos, la sociedad se alejó de la búsqueda de la responsabilidad y acción comunes para acercarse a la de un mayor nivel de vida propio y de la unidad familiar (Ginsborg, 1989, p. 463). Este cambio en la mentalidad y en los patrones de comportamiento de la sociedad se sumó al ininterrumpido descontento con la política italiana para reforzar el carácter crítico de la canción protesta de *cantautore*. Guccini, Fabrizio De André, Franco Battiato, Lucio Dalla, Rino Gaetano, cada cual en mayor o menor medida, fueron las voces del inconformismo político, social y cultural de los años 70 y principios de los 80.

4.2. La música de cantautor en Italia

4.2.1. Origen y significado del término *cantautore*

El término *cantautore* es el neologismo italiano que surge en los años 60 para designar a los artistas que hicieron de la canción de autor un fenómeno de masas en Italia (Tomatis, 2010, p. 3). Es importante tener muy presente que los cantantes italianos no fueron los únicos en desarrollar este tipo de canción; los *cantautori* tenían sus homólogos en otros países de Europa como España y Francia, en Estados Unidos y en Latinoamérica. No obstante, en lo sucesivo en este trabajo, y debido al enfoque del mismo, nos centraremos en el concepto de *cantautore* referido única y exclusivamente a los artistas italianos de los años 60, 70 y 80.

La palabra *cantautore* está compuesta por los vocablos *cantante* y *autore*. Éste último hace referencia a la introducción de una calidad poética en las canciones italianas, hasta ese momento inexistente. Los cantautores ya no buscaban componer canciones pegadizas y de rima fácil, sino escribir piezas que pudiesen equipararse a la poesía. Por ello, a efectos de este trabajo, el término *autore* es el que más nos interesa, ya que las estrategias utilizadas están relacionadas con la semántica, la construcción del relato y la retórica, todos ellos elementos propios de composiciones literarias. En efecto, las canciones analizadas en apartados posteriores son tratadas como verdaderas obras poéticas mucho antes que como piezas musicales. En esta línea y para apoyar la importancia de la dimensión literaria del término

cantautore, nos ha parecido pertinente incluir la definición de la palabra «cantautor» ofrecida por la Real Academia Española. Según el Diccionario, el cantautor es un «cantante, por lo común solista, que suele ser autor de sus propias composiciones, en las que prevalece sobre la música un mensaje de intención crítica o poética» (Real Academia Española, 2012).

En lo sucesivo, ampliaremos esta definición y demostraremos nuevamente que la palabra *cantautore* abarca mucho más rasgos que los meramente musicales, aun siendo estos otros difíciles de determinar. De hecho, debido a la dificultad de delimitar las características comunes de los *cantautori*, existe controversia en torno a la idea de considerar o no la canción de autor como un género musical en sí mismo. No obstante, no hay que olvidar que fueron precisamente las amplias similitudes en el estilo musical, la temática y el carácter del trabajo de los primeros artistas bautizados como *cantautori* los que suscitaron la aparición de un término que los calificara como tal.

Para resolver esta disyuntiva, a efectos de este trabajo, nos basaremos en la teoría sobre el género musical de Simon Frith, sociomusicólogo británico especializado en la cultura de la música popular. Según Frith, «Genre is not determined by the form or style of a text itself but by the audience's perception of its style and meaning, defined most importantly at the moment of performance» (Frith, 1996, p. 94). Así pues, la pertenencia o no a un género musical no se trata de algo puramente objetivo (Tomatis, 2010, p. 5). El situar una determinada canción bajo un género concreto corresponde a la interpretación que haga el público de la misma. Es por eso por lo que afirmamos con absoluta certeza que las canciones analizadas a continuación forman parte del género musical de «canciones de autor». Y es que fue el público italiano de los 60 y principios de los 70 el que encontró, y delimitó, los rasgos comunes que permitieron englobar bajo el género de *musica di cantautore* las canciones que hoy describimos como tal.

4.2.2. Características del *cantautore*

Las características comunes de los *cantautori* de finales de los 60, los 70 y principios de los 80 se dividen en rasgos técnicos-expresivos y rasgos de fondo. No obstante, es importante señalar que todos ellos giran en torno a una idea central: la autenticidad (Fabbri & Platino, 2014, p. 88). A continuación, elaboraremos un pequeño listado basándonos en trabajos del crítico musical y escritor italiano Riccardo Bertocelli y del reconocido músico y musicólogo Franco Fabbri y su coeditor Goffredo Platino. (Bertocelli, 2003, pp. 25-29) (Fabbri & Platino, 2014, pp. 88-93, 210-213).

1. Rasgos técnicos-expresivos:

- Primacía de la voz frente a los instrumentos: El cantautor hace de su voz el elemento predominante de sus canciones para convertirla en el centro de atención. Se busca un estilo único, un rasgo distintivo, ya sea un timbre particular, una pronunciación especial o cualquier otro tipo de cualidad sonora que aporte a la voz un carácter diferente. El objetivo no es demostrar una técnica vocal perfecta ni conseguir llegar a las notas más altas. De hecho, son los registros medios-bajos los más comunes entre los cantautores, quienes pueden incluso llegar a desafinar en sus canciones. Se trata de una voz auténtica, real, como todo lo que envuelve a la figura del cantautor de los 70 y 80. Son sonidos acústicos puros, sin manipulaciones técnicas.

- Cambio en el tratamiento de la lengua italiana: En línea con el deseo de respetar la realidad y mostrar autenticidad, los *cantautori* de la época se olvidan de cuidar el registro utilizado y optan por el empleo de términos coloquiales, expresiones populares y vulgarismos. Rompen con el intento de adornar el mensaje con vocablos cultos que no forman parte del habla corriente. En sus canciones, se expresan de forma espontánea y natural para reflejar así, sin ningún tipo de filtro, su forma natural de expresarse.

- Calidad estética y retórica del texto: La musicalidad del verso se convierte en una de las bases determinantes del trabajo de los *cantautori*. Escriben textos plagados de figuras estilísticas y retóricas, por lo que, en la mayoría de los casos, son considerados piezas poéticas. La calidad poética de algunas de estas canciones es tal que algunas, como gran parte de la obra de Fabrizio De Andrè, forman parte del temario de estudios humanísticos en muchas universidades italianas (Ceriotti, 2006) (Ivaldi, 2012). Como ya hemos visto, ésta es la característica que mayor peso tiene en cuanto a la elaboración del presente trabajo, ya que justifica plenamente las herramientas, basadas en el texto literario, utilizadas en la parte empírica del mismo.

- Relevancia de la puesta en escena: En su intento de convertir sus canciones en piezas únicas, los *cantautori* de la época otorgan una gran importancia a la interpretación de las mismas. El contacto con el público es clave para conseguir el efecto deseado. Acompañan sus palabras con gestos y entonaciones que aportan un matiz diferente a sus canciones en cada espectáculo (Damiani, 2003, p. 116).

2. Rasgos de fondo:

- Temas reales: La temática de las canciones es otra de las herramientas que los *cantautori* de estos años emplean para plasmar la veracidad y el realismo que persiguen. Recurren a episodios de la vida cotidiana y a situaciones reales muy alejadas de la fantasía,

los sueños o el amor idealizado. Tratan cuestiones que en la época de la postguerra eran verdaderos tabús como el sexo, la muerte, la política, las drogas, el suicidio o las injusticias sociales. La fuente de inspiración de los *cantautori* era, por un lado, su propia vida y, por otro, la vida de la clase trabajadora italiana en un mundo guiado por las leyes del capitalismo.

- Intento de proyectar una idea a través no sólo de sus canciones, sino de su propia imagen y carácter: En general, los *cantautori* se presentan como hombres comprometidos ideológicamente. Muchos de ellos están asociados a movimientos de la izquierda italiana o incluso a corrientes anárquicas. Sin embargo, también es verdad que, a pesar de su naturaleza crítica, existen otros *cantautori* que se esfuerzan en no ser encasillados bajo ninguna etiqueta política para poder así conservar su individualismo. Por otro lado, la negación de las convenciones sociales que profesan se refleja también en su forma de vestir: austeros, sencillos y de colores oscuros. De este modo, además de mostrar su rechazo al adorno y a lo artificial a través de las letras de sus canciones, lo hacen también mediante su propia imagen y actitud.

Para completar este elenco de rasgos que definen al *cantautore* añadimos la descripción del reconocido poeta florentino Mario Luzi:

figura ibrida per definizione, tradizionalmente si distingue dall'interprete di canzoni perché è anche 'drammaturgo' della sua performance; non solo 'attore', non sempre 'regista', ma comunque figura d'artista complessa. Nel cantautore c'è qualcosa del compositore, del letterato e del pensatore; ma allo stesso tempo il cantautore non può davvero chiamarsi intellettuale, poeta o musicista, e questo senza voler essere puristi (Assante, 2005).

4.2.3. Evolución e influencias de los *cantautori*

En la historia de la música italiana hay determinados nombres que, para muchos italianos, deberían formar parte de la propia definición de *cantautore*. La gran mayoría de ellos son cantantes de los finales de los 60 y de los 70, como Giorgio Gaber, Fabrizio De Andrè o Lucio Dalla.

La expansión del término *cantautore* como tal se la debemos a la ya desaparecida discográfica Radio Corporation of America Italiana (RCA Italiana). La casa empezó a utilizar esta palabra a principios de los 60 para definir a todo un colectivo de artistas entre los que destacaba Gianni Meccia. Pronto, otra de las casas discográficas con mayor prestigio en Italia, Casa Ricordi, adoptó el término *cantautore* para referirse a cantantes en solitario como Umberto Bindi, Sergio Endrigo, Giorgio Gaber o Domenico Modugno (Fabbri & Platino, 2014, p. 101). Es importante detenerse en este último, ya que el éxito de una de sus canciones en el Festival de Sanremo de 1958, *Nel blu dipinto di blu*, supuso el inicio de la verdadera

revolución de la música italiana, impulsada, en gran medida, por los *cantautori*. Éstos destacaban por su ruptura con la tradición musical que había dominado el panorama artístico italiano desde los primeros años de la posguerra hasta ese momento. Se deshicieron de los clichés amorosos, la estructura y el contenido estandarizados, y los versos solemnes. Abrazaron una forma de hacer música centrada en el contenido de las canciones, marcadas profundamente por el elemento subjetivo, y ambientadas, en la mayoría de los casos, en la vida real.

Más adelante, hacia la segunda mitad de los años 60, se produjo un cambio en la temática musical de los *cantautori*. No sorprende que, en una época marcada por el auge de un descontento político y social, fuesen las canciones de protesta y denuncia las que calasen con más éxito entre los jóvenes italianos. Comenzaba la época de los grandes Lucio Battisti, Francesco Guccini, Lucio Dalla, Fabrizio De André y Francesco De Gregori, que continuarían su trayectoria musical durante la década de los 70 y 80. En referencia a este giro temático, es importante mencionar al grupo Cantacronache, considerado como el precursor de los cantautores italianos en cuanto al tratamiento de los temas políticos y sociales. Cantacronache, formado por literatos y poetas, dio sus primeros pasos en el mundo de la música en el año 1957. Tomaban la canción como una forma de compromiso social a través de la cual denunciaban la realidad política, social y cultural del momento. Como otros cantautores de la época, rompieron con la temática superficial y evasiva tan alejada de la realidad para sustituirla por canciones que hablaban de situaciones de la vida cotidiana. Fueron los primeros en utilizar ese lenguaje claro y accesible que caracteriza a la música de cantautor de los 60 (Santagelo, 2007, pp. 145,146).

Por otro lado, los cantautores italianos de los años 60 y 70 estuvieron muy influenciados por el estilo y la temática musical de los cantantes de folk estadounidenses y europeos. No podemos olvidarnos tampoco de los *chansonniers* franceses, en especial George Brassens y Jacques Brel, y sus temas profundamente existencialistas (Pegorin, 2006, p. 120). Sin embargo, la figura por excelencia que marcó a la nueva generación de cantautores, en Italia y en todo el mundo occidental, fue Bob Dylan, la voz del movimiento protesta de toda una generación. Además, se podría decir que los *cantautori* deben mucho más al cantante estadounidense que unas pautas temáticas y formales a imitar, ya que, en palabras del propio Francesco Guccini: «Ma più che altro è stato il successo italiano di Dylan che ha fatto sì che le case discografiche si interessassero anche al tipo di canzone che noi facevamo» (Pegorin, 2006, p. 126).

Como apunte final a este apartado, reiteramos que los *cantautori* se encargaron de mostrar en sus canciones la voluntad de protesta, las injusticias sociales, el deseo de denuncia y de participación real en la transformación del país. Los jóvenes, ya fuesen los impulsores del movimiento del 68 como la siguiente generación de finales de los 70, tomaron la escucha de las canciones de autor como una forma de reafirmar sus ideales y sus convicciones políticas y culturales (Fanchi, 2004, p. 126). Así, podemos concluir que los *cantautori* constituyeron un elemento de relevancia en el marco del movimiento de protesta italiano del 68 hasta principios de los 80.

4.3. Análisis estructural, semántico y retórico de los contenidos: Teoría

De nuestra hipótesis de partida se deduce que el calado del mensaje de la canción protesta no se consigue, en absoluto, únicamente a través de su contenido explícito. En efecto, no sólo se trata de lo que se dice, sino de cómo se dice. Por esta razón consideramos que la estructura y la retórica de un texto de fuerte carga política y social son determinantes en la efectividad de lo escrito. En palabras de Jenaro Talens, «un texto política y/o ideológicamente correcto puede ver neutralizada o contradicha, o simplemente mermada, su función ideológica y/o política por una estructura estéticamente inadecuada (Talens, Romera Castillo, Tordera, & Hernández Esteve, 1978, p. 24). Este poeta y ensayista se apoya en el testimonio de Mao Tsé-Tung en sus *Conversaciones sobre arte y literatura en el Foro de Yenan*, según el cual: «una obra artística estéticamente válida pero reaccionaria desde el punto de vista político e ideológico es doblemente peligrosa: doblemente por ser reaccionaria y por ser buena estéticamente» (Tsé-Tung, 1974). Estos dos comentarios reflejan a la perfección nuestra premisa anterior; la importancia de los elementos estructurales y retóricos de un texto en la expresión y divulgación del mensaje de protesta o crítica política y/o social por parte del autor.

En lo sucesivo demostraremos cómo, de acuerdo a lo anterior, los *cantautori* de los años 70 vieron enormemente potenciada la expresión del discurso político a través de la estructura y retórica de sus canciones. Y es que, tras un extenso estudio en esta área, hemos advertido una estructura concreta que se repite en muchas de estas canciones: un esquema de relato alegórico acompañado de multitud de figuras estilísticas. Esto quiere decir que se trata de canciones con una estructura dividida en tres partes (introducción, nudo y desenlace), y que revelan su mensaje por medio de elementos alegóricos y retóricos. Sobre la base de esta observación, procederemos a estudiar **la articulación del relato**, centrándonos en el **relato alegórico**, como una estrategia clave en la composición de canciones de corte político,

ideológico y social. A este estudio le seguirá una sección dedicada a los **usos retóricos** como un segundo mecanismo comunicativo fundamental en este tipo de canciones.

4.3.1 Análisis del texto artístico I: La estructura del relato ficcional

Según el filólogo José Romera Castillo, un relato es «una narración de unos acontecimientos realizados por unos actantes en torno a un proyecto humano y situados en unas coordenadas espacio-temporales específicamente definidas» (Talens, Romera Castillo, Tordera, & Hernández Esteve, 1978, p. 116). Un relato, al igual que todo texto artístico, posee una estructura determinada. El rasgo estructural común a todos los textos, independientemente del tipo que sean, es que están compuestos por distintas partes, interrelacionadas las unas con las otras y cada una de ellas directamente relacionadas con el tema del texto (Carreter & Correa Calderón, 1998, p. 35) (Talens, Romera Castillo, Tordera, & Hernández Esteve, 1978, p. 119). El experto lingüista Fernando Lázaro Carreter llama a estas partes «apartados», mientras que Romera Castillo habla de ellas como «funciones». A efectos del presente trabajo, tomaremos el término escogido por Romera Castillo, ya que también utilizaremos su teoría de la articulación del relato como fuente principal. Para ello, nos basaremos en el capítulo de «Teoría y técnica del análisis narrativo», del libro *Elementos para una semiótica del texto artístico*, en el que filólogo analiza en profundidad la estructura del texto narrativo o relato.

De acuerdo con Romera Castillo, el análisis del relato está compuesto por tres planos distintos: el morfosintáctico, el semántico y el estilístico-retórico (Talens, Romera Castillo, Tordera, & Hernández Esteve, 1978, p. 119). Cada uno de ellos estudia la expresión del mensaje de un texto concreto por medio de diferentes recursos. El siguiente esquema representa sistemáticamente el foco de análisis de los tres planos:

- 1) plano morfosintáctico: la estructura del texto.
- 2) plano semántico: el significado explícito e implícito del texto.
- 3) plano estilístico-retórico: los signos lingüísticos a través de los cuales el creador del texto se interrelaciona con el lector.

Del esquema anterior se deduce la relevancia de los tres planos en la elaboración del presente trabajo, ya que cada uno de ellos se puede asociar a uno los mecanismos de transmisión del mensaje político, ideológico o social detectado en las canciones analizadas:

- 1) plano morfosintáctico: la estructura del texto → estructura tipo relato.
- 2) plano semántico: el significado explícito e implícito del texto → dimensión alegórica del relato.

3) plano estilístico retórico: los signos lingüísticos a través de los cuales el creador del texto se interrelaciona con el lector → recursos retóricos y estilísticos utilizados en el relato.

Dado su vínculo directo con la estructura del texto, en este apartado nos centraremos en el estudio del primero de los planos; el esquema morfosintáctico. Tanto el plano semántico como el retórico serán tratados en secciones posteriores.

Sabemos que el análisis del plano morfosintáctico consiste en el estudio de las partes del relato y de la relación existente entre éstas. En este sentido, tal y como hemos anticipado, el plano morfosintáctico está directamente ligado a la macroestructura del relato (Talens, Romera Castillo, Tordera, & Hernández Esteve, 1978, p. 119). Según Romera Castillo, todo relato está integrado por unas unidades narrativas mínimas; son las ya mencionadas «funciones». Éstas constituyen elementos constantes con una distribución idéntica en todo relato, es decir, siempre están dispuestas siguiendo una misma sucesión. Por supuesto, el tema de las funciones varía en función del relato, pero su estructura es siempre la misma (Talens, Romera Castillo, Tordera, & Hernández Esteve, 1978, p. 127).

No obstante, no hay que confundir estructura con unidad formal. Es importante tener en cuenta que las funciones de un texto narrativo están determinadas por el contenido de las mismas, no por su forma. Es decir, no hay necesidad de que las funciones coincidan con las unidades tradicionales del discurso, como son los párrafos o las estrofas (Talens, Romera Castillo, Tordera, & Hernández Esteve, 1978, pp. 126-128).

Tras esta breve introducción teórica sobre las funciones de un texto narrativo, Romera Castillo identifica los tres tipos de funciones que componen la macroestructura de todo relato: la inicial, que presenta la acción; la media, que desarrolla el hecho en sí; y la final, que plasma el resultado del proceso (Carreter & Correa Calderón, 1998, p. 129). Son la triada de funciones que comúnmente se conocen como: **introducción**, **nudo** y **desenlace**. Son también las tres partes que componen la estructura elegida por muchos *cantautori* de los años 70 para sus canciones de corte político y social, entre las que se encuentran las estudiadas en este trabajo.

4.3.2. Análisis del texto artístico II: La dimensión alegórica del relato como mecanismo expresivo

Como se ha mencionado anteriormente, el segundo de los planos del análisis del relato es el plano semántico. Éste contiene las claves del componente significativo del texto. No obstante, en un texto narrativo el significado muchas veces se presenta de forma implícita, por

lo que la mera lectura del contenido explícito no basta para comprenderlo. El plano semántico engloba así un conjunto de símbolos cuyo desciframiento permitirá entender lo que el autor quiere expresar realmente con sus palabras. Por lo tanto, el análisis del plano semántico consistirá en encontrar el sentido del fragmento narrativo mediante el estudio de la simbología del mismo.

En línea con lo anterior, sabemos que el mecanismo por excelencia para expresar una idea implícitamente a través de contenidos explícitos es la **alegoría**. Y precisamente es esta figura la que se impone en los textos estudiados en este trabajo. En efecto, de acuerdo con lo expresado previamente, las canciones políticas y sociales de *cantautori* de los 70 siguen un esquema de relato de tipo alegórico. Para comprender un poco mejor en qué consiste un relato de este tipo, estudiaremos la figura de la alegoría desde un punto de vista teórico.

Según el *Manual de retórica* de la lingüista italiana, experta en gramática y retórica, Bice Mortara Garavelli, la alegoría consiste en «indicar una cosa con las palabras y otra con las ideas sobreentendidas» (Mortara Garavelli, 1991, p. 296). Para diferenciarla de la metáfora, Mortara defiende que la alegoría consiste en «una metáfora prolongada» o «una serie ininterrumpida de metáforas». Nos ha parecido oportuno añadir a la definición de Mortara una cita de Henry Peacham, estudioso británico del siglo XVI y escritor del tratado de retórica *El Jardín de la Elocuencia (The Garden of Eloquence)*, recogida en la obra *Alegoría*, de Angus Fletcher:

El uso de la alegoría sirve, muy aptamente, para resaltar las imágenes vívidas de las cosas y para presentarlas con sus contrastes para la contemplación, en la que se complacen el ingenio y el juicio, recibiendo de su recuerdo una impresión perdurable que se podría comparar, como en una metáfora, con una estrella con respecto a la belleza, el brillo y la dirección: sea pues la alegoría verdaderamente semejante a una figura compuesta por muchas estrellas (...), es decir, una conjunción de muchas estrellas (Fletcher, 2002, p. 100).

La alegoría ha sido utilizada desde tiempos antiquísimos como construcción narrativa y como base para interpretar relatos históricos y mitológicos. Las parábolas, las fábulas, los proverbios y los mitos contienen como elemento definitorio el componente alegórico. Mortara Garavelli ofrece una visión histórica del uso de la alegoría como herramienta tanto de elaboración de narraciones como de interpretación de las mismas. Entre los ejemplos más significativos nombrados en el *Manual de Retórica* encontramos a los griegos y su lectura alegórica de Homero, a los estoicos y su interpretación de la religión en términos de fenómenos naturales, a san Agustín y su hermenéutica, y a Dante y su *Divina Comedia* (Mortara Garavelli, 1991, p. 298). Concluimos entonces que la alegoría ha sido una estrategia

de composición y de lectura clave en la evolución de la cultura clásica y renacentista, ambas pilares básicos de la cultura italiana.

Por otro lado, es imprescindible mencionar la relación, casi simbiótica, entre la poesía y la alegoría. De hecho, los poetas del Renacimiento incluían la belleza y la alegoría como los principales rasgos definitorios de la poesía (Tatarkiewicz, 2004, p. 14). En este contexto, es interesante también destacar los dos usos principales que se ha hecho de la alegoría poética en función del momento histórico. Por un lado, encontramos el uso más medieval; la alegoría como mecanismo para facilitar la expresión de premisas filosóficas o teológicas de difícil entendimiento para la mayoría de la sociedad. Por otro, existe el empleo de alegoría en su sentido más moderno, es decir, con el fin último de embellecer y adornar estéticamente realidades conocidas por todos. Como dice el filósofo polaco Tatarkiewicz, «se trata de una forma de ocultar verdades demasiado ordinarias» (Tatarkiewicz, 2004, p. 15). Éste segundo uso de la alegoría poética es el que ha persistido hasta la actualidad. La alegoría con función estética es, en efecto, la que se emplea en las canciones objeto de este trabajo; canciones de los *cantautori* de los 70, que, en definitiva, son poemas cantados.

A la hora de enfrentarse a esta figura literaria, es importante tener presente que es el lector u oyente quien se encarga de la interpretación de la alegoría (Jiménez Fernández, 2013, p. 165). Por ello, existe la posibilidad de que la intención del autor al crear esta figura se pierda en la transmisión de la misma. Esto ocurre porque pocas veces nos encontramos ante las llamadas «alegorías puras», o aquellas en las que no existe ambigüedad alguna (Fletcher, 2002, p. 117). El lector u oyente bien puede extraer una idea muy diferente a la pretendida por el original o incluso quedarse en lo literal. Para evitar estas dos situaciones es necesario conocer el sistema de códigos en el que se inserta el elemento alegórico. Todo ello hace que, en el momento de analizar cualquier texto literario, sea indispensable la consideración de una posible alegoría así como de las distintas opciones de significado para la misma.

Así pues, el análisis del plano semántico –el segundo de entre los apartados analíticos de un texto narrativo determinado por Romera Castillo– consistirá en el establecimiento de las claves significativas del texto a través del estudio de la alegoría detectada. A partir de esta introducción a la alegoría y a la información sobre el relato expuesta en el apartado anterior, podemos elaborar una definición propia del concepto «relato alegórico»: llamamos relato alegórico a todo tipo de texto narrativo que contenga una clara estructura de introducción, nudo y desenlace, y cuyo componente significativo se transmita en forma de alegoría, es decir, a través del uso de términos reales con un significado distinto al pretendido.

Se trata de un esquema que sigue la gran mayoría de las canciones analizadas en la fase inicial del presente trabajo. Entre aquellas en la que la estructura de relato alegórico es más evidente encontramos: *Il bombarolo* y *Bocca di Rosa*, de De Andrè; *Contessa*, de Pietrangeli; *Generale* y *San Lorenzo* de De Gregori; *L'Operaio della Fiat*, de Rino Gaetano; *La locomotiva* de Guccini y *L'anno che verrà*, de Dalla. Debido a limitaciones de espacio, únicamente presentaremos el análisis de las dos últimas canciones como evidencia empírica de lo argumentado.

4.3.3. Análisis del texto artístico III: La expresión retórica: aspectos del relato y figuras estilísticas como recursos retóricos

Finalmente, el tercer plano de un texto narrativo es el plano retórico. Según Romera Castillo, el estudio de este último plano consiste en la observación de los recursos lingüísticos y estilísticos empleados por el autor del relato para interrelacionarse con el lector o, en este caso, con el oyente (Talens, Romera Castillo, Tordera, & Hernández Esteve, 1978, p. 119). Es a través de estos recursos como el creador expresa sus ideas e intenciones.

En nuestro estudio de caso –la canción política o social en forma de relato alegórico– existen dos ramas distintas de elementos retóricos que el autor emplea para comunicarse con el oyente. Esto se debe a que, como hemos visto, las canciones analizadas contienen, por un lado, componentes narrativos (por su estructura de relato) y, por otro, componentes poéticos (por el propio carácter poético de la canción). Así pues, en este tipo de textos, identificamos recursos de expresión retórica propios del relato, de una parte, y propios de composiciones poéticas, de otra.

- Elementos retóricos propios del relato:

De acuerdo con la teoría de Romera Castillo, entre los aspectos de expresión retórica dentro del relato se encuentran: el **espacio temporal** y la **voz del narrador** (Talens, Romera Castillo, Tordera, & Hernández Esteve, 1978, pp. 143-148). Para poder defender los dos recursos como expresión retórica debemos detectar el uso que el autor hace de ellos para intentar relacionarse con el lector y expresar intenciones propias.

De esta forma, en primer lugar, el espacio temporal puede ser utilizado por el autor para narrar un acontecimiento bien de forma lineal o bien incluyendo retrospectivas o proyecciones. El autor, mediante estos recursos, además de llevar al lector a los sucesos que a él le interesan, puede modificar la complejidad de lo escrito y aumentar así la calidad literaria del texto.

En segundo lugar, la voz del narrador permite al autor mostrar diferentes puntos de vista en función de su grado de presencia en la narración. Así pues, mediante el empleo de una voz u otra, el autor podrá: imponerse como el guía omnisciente de los acontecimientos, participar como uno de los personajes del mismo o incluso esconderse tras los personajes ficticios (Talens, Romera Castillo, Tordera, & Hernández Esteve, 1978, p. 147). Una herramienta muy recurrente, pero no determinante, en la clasificación de las voces del narrador en función de la participación del autor es el empleo de la primera, segunda o tercera persona. En términos generales, la primera persona está ligada a una mayor subjetividad y presencia en la narración; la segunda, mediante la cual autor se dirige a un «tú» o «vosotros», es mucho menos común que las otras dos personas y también presenta una carga subjetiva; y la tercera corresponde a un narrador situado fuera de la historia y suele emplearse para mantener una distancia con la acción.

En las canciones analizadas a continuación identificaremos y señalaremos estos dos recursos retóricos relativos al relato –el espacio temporal y la voz del narrados– y el uso que sus autores hacen de ellos para transmitir su mensaje (ideológico, político o social) a los oyentes.

- Elementos retóricos propios de una composición poética:

El plano retórico en una pieza poética está constituido por **figuras estilísticas** que de algún modo «dan vida» al plano semántico analizado en el epígrafe 4.3.2. El autor emplea las figuras estilísticas para dotar a sus composiciones de simbología clave a la hora de comprender el significado real de las canciones. Asimismo, son una forma de entrar en contacto con el lector y de transmitirle los matices del mensaje deseados.

En las canciones de los *cantautori* de los 70, las figuras estilísticas del plano retórico son un elemento fundamental en la expresión de las intenciones del autor. Las figuras escogidas por el cantante acompañan a la alegoría central –política, ideológica o social– y ayudan a descifrar su significado implícito.

A continuación, elaboraremos una lista de las figuras más recurrentes en las canciones analizadas y ofreceremos una breve explicación para cada una de ellas basándonos, sobre todo, en los trabajos de la ya citada Mortara Garavelli y de Juan Jiménez Fernández, autor de *Manual básico de las figuras retórico-poéticas*. Las figuras estilísticas expuestas a continuación son tanto de dicción (relacionadas con la fonética y la sintaxis) como de pensamiento (relacionadas con la semántica).

Adínaton: En relación con la semántica. Es una hipérbole en forma de paradoja, porque el grado de contraposición roza lo absoluto. Se diferencia de la hipérbole porque un adínaton consiste en la enumeración de varias hipérbolones imposibles (Jiménez Fernández, 2013, p. 176).

Aliteración: En relación con la fonética. Repetición de un sonido o de una serie de ellos acústicamente semejantes en una palabra o enunciado. El objetivo es la búsqueda de efectos musicales, para embellecer el texto; o imitativos, para representar una imagen (Mortara Garavelli, 1991, p. 315). En este sentido, Jiménez Fernández hace una distinción entre «armonía fonosimbólica», que correspondería a la musicalidad de la que habla Mortara, y «onomatopeya», vinculada a los efectos imitativos de la definición anterior. Para Jiménez Fernández, la onomatopeya es «un fenómeno que se produce cuando los fonemas de una palabra describen o sugieren acústicamente el objeto o acción que significan, y sin más explicación psicológica que la inconsciente intuición del hablante en su creación, mientras que la armonía fonosimbólica es obra de la decidida voluntad estética del poeta» (Jiménez Fernández, 2013, p. 54).

Alusión: En relación con la semántica. Consiste en hacer referencia a un concepto sin nombrarlo, mediante el empleo de rasgos adecuados para caracterizarlo y apelando a los conocimientos supuestos del destinatario (Mortara Garavelli, 1991, p. 294). Con el uso de esta figura generalmente se busca una construcción de expresiones creativas.

Anáfora: En relación con la sintaxis. Repetición de una o más palabras al comienzo de enunciados sucesivos, o de sus segmentos. Embellece el texto dotándolo de ritmo y musicalidad. Por otra parte, se trata de una figura de insistencia, por lo que da fuerza expresiva al texto (Mortara Garavelli, 1991, p. 228).

Antítesis: En relación con la semántica. Consiste en la contraposición de ideas en expresiones que, de distintos modos, se ponen en relación mutua (Mortara Garavelli, 1991, p. 277). En otras palabras, podría decirse que se trata de una asociación de antónimos. Entre los múltiples efectos de la antítesis identificados por Mortara se encuentran una intensificación retórica y un gran potencial dramático. Cabe destacar que la filóloga italiana habla de ella como «una figura predilecta en la oratoria y en la poesía de todos los tiempos» (Mortara Garavelli, 1991, p. 278).

Apóstrofe: En relación con la semántica. Una inflexión imprevista del discurso que ocurre cuando se interpela directa y vivazmente a una persona distinta del destinatario natural o convencional del discurso mismo. Esta persona puede ser real o ficticia, presente o ausente, y se le puede llamar por su nombre, por un apelativo o mediante perífrasis (Jiménez Fernández,

2013, p. 133). De acuerdo con Mortara, se utiliza para provocar emociones en el lector, ya que involucra, mediante el uso del vocativo, directamente a uno de los participantes en la situación del discurso (Mortara Garavelli, 1991, p. 306).

Asíndeton: En relación con la sintaxis. Figura de detracción consistente en la ausencia de conjunciones coordinantes (Mortara Garavelli, 1991, p. 212). Se caracteriza por el dinamismo que el escritor puede conferir a las imágenes, haciendo que se sucedan para acelerar su ritmo (Jiménez Fernández, 2013, p. 31).

Datismo o sinonimia: En relación con la semántica. Es una figura retórica que consiste en la acumulación reiterada de sinónimos, es decir, palabras de significado semejante. Su objetivo es reforzar una idea o concepto (Jiménez Fernández, 2013, pp. 70-71).

Metáfora: En relación con la semántica. Consiste en la sustitución de una palabra por otra cuyo sentido literal se asemeja al sentido literal de la palabra sustituida (Mortara Garavelli, 1991, pp. 181-183). La diferencia entre la metáfora y la comparación es que la primera implica la identificación con el objeto con el que se compara. Es interesante la anotación de Mortara, en la que defiende que «de todos los hechos retóricos, la metáfora es el que se presta mejor a un reconocimiento intuitivo, sin necesidad de nociones teóricas previas» (Mortara Garavelli, 1991, p. 181). Por medio de la metáfora, el autor puede crear y manifestar al mismo tiempo su forma de ver la realidad.

Metonimia: En relación con la semántica. Designación de un término con el nombre de otro que mantiene con el primero una relación de dependencia, causalidad, contigüidad o procedencia, pero ninguna de naturaleza semántica. Su uso tiene fines estilísticos (Jiménez Fernández, 2013, p. 151).

Paralelismo: En relación con la sintaxis. Colocación en paralelo de sonidos, palabras, formas gramaticales, estructuras sintácticas, cadencias rítmicas: de los componentes, en suma, de todos los niveles de la organización del discurso (Mortara Garavelli, 1991, p. 233).

Perífrasis: En relación a la semántica. Figura que consiste en dar un rodeo al hablar mediante la sustitución de un término por otro, bien definiéndolo bien parafraseándolo (Mortara Garavelli, 1991, p. 194). Según la definición de Lázaro Carreter, la perífrasis es una figura que consiste en expresar con varias palabras lo que podría expresarse con una sola (Lázaro Carreter & Correa Calderón, 1998, p. 198).

Pleonasma: En relación con la semántica. Repetición innecesaria de una palabra o de una idea. Se trata de una figura retórica que generalmente se utiliza para dar más fuerza a la expresión (Lázaro Carreter & Correa Calderón, 1998, p. 119). La definición que aporta

Mortara para esta figura es similar: «enunciación superflua de datos que ya se han dicho o que está implícitos en el sentido de lo que se dice» (Mortara Garavelli, 1991, p. 136).

Polisíndeton: En relación con la fonética y la sintaxis. Se trata de un procedimiento anafórico que consiste en la coordinación mediante abundantes y reiteradas conjunciones (Mortara Garavelli, 1991, p. 227). Aporta dramatismo y ralentiza la acción, por lo que suele emplearse en la narración de acciones sucesivas que, a voluntad del artista, presentan un movimiento sereno (Jiménez Fernández, 2013, p. 25).

Prosopopeya o personificación: En relación con la semántica. Consiste en representar como personas a seres inanimados o a entidades abstractas. Dicha asociación suele establecerse por analogía o semejanza. La prosopopeya se trata de una práctica antigua en la oratoria y la literatura asociada a la alegoría narrativa (Mortara Garavelli, 1991, p. 301) (Jiménez Fernández, 2013, p. 186).

Oxímoron: En relación con la semántica. Se trata de una unión paradójica de dos términos que se contradicen y racionalmente se excluyen. Mortara lo define como «un cortocircuito semántico» de sentido incoherente entre dos palabras que juntas constituyen una función sintáctica. Tanto Mortara como Jiménez coinciden en que la clave del oxímoron es la capacidad de generar sorpresa o asombro (Mortara Garavelli, 1991, p. 281) (Jiménez Fernández, 2013, p. 76). Anatole Bailly, académico francés, añade el ingenio como otro rasgo del oxímoron (Bailly, 1950, p. 1387). Así, el resultado es la unión de dos conceptos opuestos que dan lugar a conjunto inusual y chocante. Ejemplos obvios son: fuego frío, música callada, valiente cobardía o loca prudencia.

Reduplicación o epanalepsis: En relación con la sintaxis. Consiste en la repetición de una expresión, al principio, en el medio o al final de un segmento textual. Los efectos de esta figura dependen en gran parte del contexto, no obstante destacan entre ellos la emanación del énfasis y un refuerzo rítmico o temático (Mortara Garavelli, 1991, pp. 216-217).

Símil: En relación con la semántica. Consiste en relacionar un hecho real con otro imaginado, ya sea por igualdad o semejanza, real o impuesta por el autor (Jiménez Fernández, 2013, p. 120). Se trata de una práctica retórico-estilística antigua cuya presencia rebosa en la lírica y la narrativa (Mortara Garavelli, 1991, p. 286).

Sinestesia: En relación con la semántica. La sinestesia es la figura literaria que consiste en la unión de dos palabras de distintos campos sensoriales. En este sentido, se combinan diferentes modalidades del ámbito sensorial como son la visual, la auditiva, la gustativa, la olfativa o la cinestésica (Mortara Garavelli, 1991, p. 189). Según Jiménez Fernández, los

efectos creados por una sinestesia son tanto potenciadores de la expresión como de la estética.
Ejemplos de sinestesia son: colores cálidos, voz clara, colores chillones, sonrisa amarga.

5. Estudio de caso: *La locomotiva*, de Guccini y *L'anno che verrà*, de Dalla

5.1. Contextualización de las canciones

Como ya se ha adelantado a lo largo del trabajo, las dos canciones escogidas para un estudio más profundo de sus rasgos estructurales, semánticos y retóricos son *La locomotiva*, de Francesco Guccini y *L'anno che verrà*, de Lucio Dalla. Antes de proceder al análisis de ambas canciones, consideramos conveniente realizar una breve contextualización de las mismas para poner en situación al lector.

5.1.1. *La locomotiva*, de Francesco Guccini

- Localización dentro de la obra total del autor:

La locomotiva de Francesco Guccini es considerada por muchos el canto anárquico italiano por excelencia. Sin embargo, esta calificación dista de la intención que Guccini, por norma general, buscaba con sus letras. Y es que la obra de uno de los máximos exponentes de la música de cantautor italiana no tenía por objeto la transformación del escenario político. Guccini nunca se consideró a sí mismo un cantautor político («Io non sono mai stato un vero e proprio cantautore politico» (Pegorin, 2006 , p. 177)); «Si ostina a correggere chi definisce la sua canzone “política” con il molto più corretto, preciso, ma soprattutto intenzionale aggettivo “esistenzialista”» (Cotto, 1999, p. 8). Esta determinación en «quitar la etiqueta» política de su obra surge de la defensa que profesaban los grandes cantautores italianos de los 70 de su propia autonomía y libertad. No obstante, a pesar de las afirmaciones de Guccini, es muy difícil valorar sus canciones como meras descripciones de la realidad. El alto componente social y político está presente en muchas de sus piezas, entre ellas *La locomotiva*, *Primavera di Praga* y *Nostra signora dell'ipocrisia* (Pegorin, 2006 , p. 20).

En relación con lo anterior, es interesante anotar que una de sus grandes referencias fue Bob Dylan, el portavoz político por excelencia de mayor alcance internacional. Le influyó tanto en cuanto a la temática como en cuanto a la forma de sus canciones: «De Andrè è stato sempre più legato, almeno nei primi tempi, ai Francesi, mentre io, ho preferito seguire l'ondata americana di Dylan e altri di quel periodo» (Pegorin, 2006 , p. 126); «Ho cercato di imitare Dylan che ha un modo di buttare lì le frasi senza decorazioni così da sottolineare il più possibile il testo» (Corriere della sera, 2007).

- Localización de la canción dentro del álbum e inspiración:

La locomotiva forma parte del cuarto álbum de Guccini, titulado *Radici* y publicado en el año 1972. Su intención, según cuenta a Massico Cotto en la entrevista transcrita en *Un altro giorno è andato*, era escribir canciones que hablasen «di radici, di appartenenza a qualcosa o a

qualcuno» (Cotto, 1999, p. 79). Así, creó un álbum en que trata muchos y diversos temas, pero todos con un denominador común: las raíces. De acuerdo con el propio cantautor, *La locomotiva* aborda esta cuestión central desde una perspectiva política.

Guccini compone *La locomotiva* tras dar con un artículo en un antiguo periódico boloñés de finales del XIX titulado *Il Resto del Carlino* (Occhipinti, 2008, p. 569). Se trata de una historia basada en hechos reales. El 21 de julio de 1893, un hombre joven con una vida aparentemente normal, Pietro Rigosi, se hizo con el control de una locomotora y se dirigió a toda velocidad a la estación de Bolonia. En el artículo se le describía como alguien que parecía «*voleva correre alla morte*». Rigosi estrelló la locomotora contra otros vagones en la estación. Sobrevivió, pero nunca explicó por qué lo hizo. Otros artículos de la época publicaron una declaración hecha por Rigosi tras su recuperación: «*Che importa morire? Meglio morire che essere legato!*» (Occhipinti, 2008, p. 569). Este testimonio, junto a la falta de una explicación lógica a partir de elementos conocidos de su vida personal, llevó a calificar este incidente como acto terrorista.

5.1.2. *L'anno che verrà*, de Lucio Dalla

- Localización dentro de la obra total del autor:

L'anno che verrà, es una de las muchas canciones de crítica política y social del repertorio musical de Lucio Dalla. Entre ellas, encontramos títulos como *Come è profondo il mare*, *Ciao, Caruso*, *L'operaio Gerolamo*, *Anidride solforosa*, *Se io fossi un angelo* o *Un'auto targata Torino*, por citar algunas. A diferencia de Guccini, que buscó siempre no ser encasillado bajo ninguna ideología política, Lucio Dalla se declaraba un liberal convencido. Tampoco escondía su afinidad a la izquierda: «*il liberalismo discende dalla libertà, la libertà può essere di destra e di sinistra, ma è almeno un po' più di sinistra che di destra*» (Manconi & Brinis, 2012, p. 331). Incluso, en declaraciones posteriores, Dalla afirmó que, a finales de los años 70, era partidario del PCI, el Partido Comunista Italiano (Severgnini, 2012).

El cambio es uno de sus temas más recurrentes en sus canciones de corte ideológico, especialmente durante la época de los *anni di piombo*. De hecho, *L'anno che verrà* –la expresión perfecta de esta temática– contiene muchas alusiones implícitas cuyo significado sólo puede ser comprendido si la canción se enmarca en el escenario político y social de aquellos años. Dalla muestra su visión de un cambio conjunto, pero no sólo en el seno de la política, sino un cambio que provenga de la mentalidad de los propios italianos, mediante declaraciones como las siguientes: «*Mi piace la gente che è aperta al cambiamento*» (Severgnini, 2012); «*Le cose non si cambiano solo con le piazze, si inizia anche dagli individui, ad esempio leggendo libri. Però si deve essere liberi intellettualmente*» (Santis,

2008); «Adesso mia soddisfazione è quella di vedere unita la gente che mi ascolta» (Deregibus, 2006, p. 136).

- Localización de la canción dentro del álbum y tema:

L'anno che verrà es la canción con más éxito del álbum publicado en 1979, que toma el propio nombre del cantautor *Lucio Dalla*. Dicho álbum también está considerado uno de los grandes trabajos del artista. Está compuesto por canciones de gran intensidad poética y letras de un lenguaje culto, pero con sintaxis propia de la lengua oral. Asimismo, está cargado de juegos maestros con las palabras y de figuras retóricas estéticamente bellas y al mismo tiempo sorprendentes (Fabretti, 2013).

En cuanto a la canción en cuestión, el propio Dalla menciona un libro escrito por Robert Walser, titulado *El paseo*, como foco de inspiración a la hora de escribir *L'anno che verrà* (Severgnini, 2012). El libro narra las sensaciones de su protagonista al pasear por un parque de Viena mientras observa cómo todo lo que le rodea parece estar corrompido y a punto de derrumbarse. Dalla habla de la lectura de este libro durante los *anni di piombo*, durante la época del secuestro de Aldo Moro, y de cómo ésta le marcó profundamente y le llevó a componer una de las canciones más exitosas de toda su carrera musical.

5.2. Análisis estructural, semántico y retórico

Este apartado presenta la demostración empírica de nuestra hipótesis de partida tomando como ejemplo las dos canciones escogidas: *L'anno che verrà* y *La locomotiva*, ambas piezas muy representativas en cuanto a la música de *cantautore* de temática política e ideológica en los años 70. Con el siguiente análisis se pretende demostrar: 1) la presencia de una estructura en forma de relato alegórico y 2) el amplio uso de elementos retóricos y estilísticos. Defendemos que ambos puntos son determinantes en la expresión de la intención y mensaje de los cantautores.

En relación con la premisa anterior y estableciendo un vínculo con el tema de las canciones, citamos nuevamente a Lázaro Carreter y a Correa Calderón: «saber definir el tema consiste en saber detectar la intención del autor al escribir esas palabras» (Lázaro Carreter & Correa Calderón, 1998). Así pues, consideramos que la primera parte del análisis debe ser la identificación del tema de ambas canciones, y con ello, de la intención de Guccini y de Dalla al escribirlas:

La locomotiva, de Guccini: A través de sus palabras, Guccini busca transmitir *la inmensidad de la fuerza reaccionaria ante la injusticia, mediante la narración alegórica de los instantes previos a un acto terrorista cometido por un trabajador, que, aunque en*

aparente soledad, puede contar con el apoyo de todos aquellos que abogan por el triunfo de la justicia.

L'anno che verrà, de Dalla: Con esta canción, Dalla pretende dar *un mensaje, mediante una carta alegórica, de esperanza y optimismo ante una situación de desilusión, angustia y tristeza, aun sabiendo que lo que anhela en su mensaje es irrealizable.*

Para simplificar el estudio, presentaremos los puntos anteriores de manera conjunta, pero el análisis previo se realizará por fases. En primer lugar, tras haber determinado el tema de ambas canciones, identificaremos las distintas partes que componen la macroestructura del relato. A continuación, situaremos dichas partes bajo el tipo de función (introducción, nudo o desenlace) a la que correspondan. Proseguiremos con la búsqueda de la alegoría central en ambas canciones y, por último, señalaremos todos los recursos retóricos y estilísticos que ayuden a transmitir el mensaje introducido por dicha alegoría. Así pues, el resultado de la conclusión de los pasos aquí expuestos es el siguiente:

5.2.1. Introducción

La introducción en ambas canciones se presenta como un preámbulo de los sucesos narrados a continuación. La extensión varía entre las dos piezas; mientras en el caso de *L'anno che verrà* sólo ocupa una estrofa, en *La locomotiva* la introducción se desarrolla a lo largo de siete estrofas. Asimismo, aun constituyendo ambas la misma función, se trata de dos introducciones de naturaleza muy diferente, no sólo en términos de extensión sino también de contenido.¹ Dada la gran extensión de la introducción de la canción *La locomotiva*, nos explayaremos más en su explicación que en la de *L'anno che verrà*. Dicha desproporción será compensada con el desarrollo del nudo y del desenlace.

5.2.1.1. Uso de elementos retóricos propios del relato (*La locomotiva, de Francesco Guccini*)

Guccini comienza la canción con el uso de la **primera persona** del singular («*non so*», «*conosco*»). Como se ha visto en la parte teórica, la elección de la primera persona nos indica la implicación por parte del autor en la historia que viene a continuación. No obstante, Guccini, a la hora de narrar los acontecimientos de su relato, abandona esta persona y utiliza la **tercera persona**, voz que empleará en el grueso de la canción. Es importante mencionar que en determinados momentos de la pieza (en una estrofa central y en la estrofa final) Guccini retoma la primera persona («*non so*», «*ma a noi piace*»). Este juego con la voz del

¹ La palabra «función» entendida como el término escogido por Romera Castillo para designar a las unidades mínimas narrativas.

narrador –uno de los recursos retóricos propios del relato– permite a Guccini mantener una distancia con los hechos, pero al mismo tiempo demostrar al público un compromiso con sus palabras.

Otro de los recursos retóricos propios del relato que hemos analizado es el espacio temporal. Observamos que, tanto al comienzo de la canción como en el punto álgido del relato, Guccini utiliza el **tiempo presente** («*non so*», «*conosco*»), mientras que el resto de la pieza está en **tiempos pasados** («*chiamava*», «*cantava*», «*sembrava*»). Esto muestra una clara narración temporal no lineal, plagada de **retrospecciones** al pasado. Tal y como hemos anticipado en la parte teórica, una estructura temporal más compleja como ésta sugiere una mayor calidad literaria, una cualidad innegable de *La locomotiva*.

5.2.1.2. *Uso de elementos retóricos propios del relato (L'anno che verrà, de Lucio Dalla)*

Por su parte, Dalla, en la canción *L'anno che verrà*, inicia su introducción con el uso de la **segunda persona**. Como hemos visto, se trata de la voz narrativa menos común. No obstante, dado que este caso consiste en una carta, el empleo de la segunda persona es la elección más obvia. Es precisamente el uso de la segunda persona lo que, además de dotar de subjetividad a las palabras de Dalla, las cargan de una gran intensidad y autenticidad. Aun no formando parte de la introducción, es importante señalar que, a lo largo de toda la canción, tal y como hace Guccini, Dalla se decanta por el uso de la tercera persona para narrar los episodios que augura. De esta forma los describe sin interferir en los mismos con su presencia. Sin embargo, vuelve a la segunda persona al final de la canción; una fórmula perfecta para llamar la atención del público por un efecto de cercanía y exaltación.

Por otro lado, en su introducción, Dalla se limita al uso del presente de indicativo, ya que lo que pretende es señalar el marco comunicativo de la canción –una carta– a través del encabezamiento de la misma: «*Caro amico ti scrivo*». Asimismo, aprovechamos esta mención para señalar que, en lo sucesivo, el autor de *L'anno che verrà*, al igual que Guccini en *La locomotiva*, utiliza distintos **tiempos verbales**. Sin embargo, en lugar de alternar entre presente y pasado, como hace el segundo, salta del presente al futuro, y viceversa. De esta forma, construye su relato mediante una **prospección hacia el futuro**, un futuro idílico en el que, como veremos, triunfa la libertad, el amor y la paz.

5.2.1.3. *Presentación de la alegoría y elementos retórico-estilísticos (La locomotiva, de Francesco Guccini)*

La canción comienza con la presentación del autor del ataque terrorista, quien, como se intuye por estos primeros versos, podría tratarse de un hombre cualquiera. Una de las notas fundamentales del tema –el sentimiento de lucha compartido, y no exclusivo, que lleva a la

figura del terrorista a cometer el atentado— se expresa en la primera estrofa de *La locomotiva*. Así, la absoluta imprecisión a la hora de describir al trabajador, plasmada en forma de **paralelismo sintáctico** («*non so che viso avesse, neppure come si chiamava/ con che voce parlasse, con quale voce poi cantava*»), concuerda con la intención de Guccini (que en realidad conocía en detalle los datos personales del individuo en cuestión) de presentar una historia que no pertenece a un solo hombre, sino que es la historia de muchos. La generalización a la que nos referimos se manifiesta de manera más obvia en tres últimos versos, que se repiten en forma de **paralelismo exacto**: «*gli eroi sono tutti giovani e belli*». En línea con su objetivo de mostrar al terrorista como un hombre corriente, Guccini escribe «*non so con quale voce cantava*». Un claro intento de humanizar a la figura en cuestión, alguien que canta, ríe y llora, como todos nosotros.

En la segunda estrofa la imprecisión de la primera desaparece, lo que nos permite situar al hombre en un contexto histórico-temporal concreto: «*i primi anni del secolo*», en la época en la se veía al «*treno*» como «*un mito di progresso*». Con esta última referencia se sobreentiende que se trata del siglo XIX. Es en este momento cuando se formaliza la **retrospección** al pasado de la hablamos anteriormente. Asimismo, nos llama la atención el contraste entre la absoluta imprecisión al describir al hombre en los primeros versos y la concreción al explicar su profesión. El hecho de que Guccini, de entre todos los rasgos característicos del personaje, únicamente mencione su trabajo es una clara evidencia de la importancia del mismo. El cantautor quiere dejar claro que el protagonista de la historia es un «*machinista, ferroviere*», utilizando al tiempo la figura retórica de **datismo**.

Por otro lado, en este apartado aparece por primera vez el objeto del acto terrorista; la locomotora. Estas líneas iniciales incluyen la **alegoría** que constituirá el elemento central del resto de la canción. En un primer momento, ésta consistirá en la representación de la locomotora como símbolo de poder y control incalculables por parte de la clase privilegiada. No obstante, a medida que se desarrolla la introducción del relato, esta alegoría se convierte en el tren como símbolo de lucha proletaria. Así pues, en las primeras estrofas, Guccini utiliza la figura del **símil** para presentar al tren como «*un mito di progresso*». El cantautor consigue plasmar la carga negativa del concepto con otro símil, esta vez entre el tren y un «*mostro strano*» con «*un potere tremendo*», dominado por el hombre con «*il pensiero e con la mano*». Resaltamos también que esta última construcción constituye en sí misma una **metáfora** que hace referencia a la política («*il pensiero*») y a la guerra («*la mano*»). De esta forma, el tren recuerda inevitablemente a la enorme injusticia a la que se enfrenta el protagonista, provocada por quienes ostentan el poder.

Sin embargo, la fuerza de la injusticia no es la única presente en esa época; existe otra que nada tiene que ver con la anterior y según la cual, «*gli uomini son tutti uguali*». Ésta es la fuerza que surge de la clase obrera, de los más pobres («*i pezzenti*»), la fuerza de la «*anarchia*» que se alza «*contro ai re e ai tiranni*» (**metáfora** clara de los políticos de la época de Guccini). Es la que impulsa al maquinista a cometer el ataque, por lo que podría decirse que es incluso más potente que la que ostentan los poderosos. Así pues, «la *locomotiva, un treno pieno di signori*», símbolo de progreso, autoridad y dominio, pasa a convertirse en el arma de la lucha proletaria. Con este cambio, el significado de la alegoría también se modifica: la locomotora representa ahora la fuerza de los trabajadores para luchar contra la injusticia.

Es de relevancia anotar también que, en este apartado, el cantautor prosigue en su empeño de humanizar al terrorista. Al contrario de lo que puedan evocar, son las construcciones –en forma de **paralelismo** y de **datismo**– «*dimenticò pietà*» y «*scordò la sua bontà*» las que sugieren a esta idea. Lo cierto es que hay que profundizar en ellas para descubrir su verdadero significado. Así pues, lo que el cantautor pretende al decir que el terrorista «*dimenticò pietà*» y «*scordò la sua bontà*» no es mostrar a un ser malvado y sin corazón. Con la elección de los verbos de recuerdo («*dimenticare*» y «*scordare*») unidos a atributos positivos («*pietà*» y «*bontà*») Guccini indica que el personaje, a pesar de haber olvidado estos últimos en el momento del atentado, no carece en absoluto de ellos. Le presenta así como un hombre común, con sus virtudes y con sus defectos. Una enrevesada humanización del personaje a través de la cual se percibe el respaldo de Guccini al terrorista. Sin embargo, para dejar claro este apoyo el cantautor le priva además de gran parte de su culpa. Defiende que fueron las «*generazioni senza nome*» las que probablemente «*gli accecarono il cuore*» (**oxímoron** por la incompatibilidad de términos, cegar y corazón) y que cometió el atentado «*prima di pensare a quello che stava a fare*». De esta forma, el cantautor nos presenta a una persona como todos nosotros, imperfecta que, por una razón u otra, acabó defendiendo la causa justa por los medios equivocados.

Por otro lado, es a partir de este punto cuando se empieza a observar la magnitud de la fuerza de la anarquía mencionada anteriormente. Las dimensiones de este tremendo impulso obligan al cantautor a emplear términos que sugieren resistencia y brío («*acciaio*», «*rotaia*», «*baleno*»). A éstos se añade una acumulación de verbos que sugieren brutalidad y rabia («*mordesse*», «*divorare*», «*urlare*»). Ambas estrategias constituyen isotopías, por la sucesión de conceptos del mismo campo semántico, y, juntas, integran la **alegoría** que representa la fuerza de la lucha anárquica contra la injusticia por medio de la imagen de una locomotora.

Además, Guccini refuerza esta idea dotando a la locomotora de cualidades humanas, mediante el uso de **prosopopeyas** («*sembraba fosse una cosa viva*»/ «*mordesse*»).

5.2.1.4. *Presentación de la alegoría y elementos retórico-estilísticos (L'anno che verrà, de Lucio Dalla)*

Como hemos dicho, Dalla utiliza la introducción de su canción para presentar el marco comunicativo de la misma. Así pues, comienza anunciando que se trata de una carta mediante el mítico «*Caro amico ti scrivo*». Inmediatamente después, el cantautor hace alusión a su difícil situación («*così mi distraigo un po'*»), que describe en detalle más adelante en el nudo del relato. Asimismo, hace referencia a la distancia entre los dos amigos («*sei molto lontano*»), que introduce con un **oxímoron** («*più forte ti scriverò*»). Racionalmente, los dos conceptos anteriores se excluyen; «escribir fuerte», de acuerdo con el sentido que Dalla sugiere, no es semánticamente correcto. Lo que el cantautor quiere expresar mediante el uso de esta construcción es un mayor deseo y afán en comunicarse con el destinatario de su carta, dado que éste se encuentra lejos de él. A través del oxímoron consigue no sólo dar sentido a una construcción aparentemente incoherente, sino también transmitir la primera nota de intensidad y profundidad de la canción, dos rasgos claves a lo largo de la misma.

Por otro lado, Dalla introduce otras dos cuestiones que desarrollará más adelante: un novedad desconocida («*una grossa novità*») y un problema, que presenta en forma de **perífrasis** («*qualcosa ancora qui non va*»).

5.2.2. *Nudo (La locomotiva, de Francesco Guccini)*

En el nudo del relato, Guccini describe el atentado en sí. Narra el recorrido realizado por la locomotora hacia el inevitable choque contra el otro tren situado en la estación.

Por un lado, en esta parte de la canción, Guccini plasma el desconcierto de la gente («*correva l'atro treno ignaro*»/«*nessuno immaginava di andare verso la vendetta*») y refleja con claridad la aparente soledad e incomprensión que envuelven al trabajador al cometer el crimen. Así pues, a pesar de que él parece presentarse como alguien que actúa en nombre de todos aquellos en su misma posición, los que observan el atentado sólo ven un «*pazzo*», un loco, que «*si è lanciato contro il treno*».

Por otro lado, y es aquí donde recae el peso del nudo de *La locomotiva*, Guccini transmite a la perfección lo que parecen ser las propias sensaciones del terrorista en los momentos previos a cometer el atentado. El cantautor asocia esas sensaciones a las distintas fases del trayecto recorrido por el tren, cuya descripción, plagada de recursos retóricos y estilísticos, ha convertido esta canción en una auténtica pieza poética. En efecto, el nudo del relato de *La*

locomotiva contiene la mayor intensidad emocional y expresiva del mismo, asociada a un mayor número de figuras retóricas. Así, lo que Guccini consigue con sus palabras y el uso que hace de ellas es aumentar la tensión a medida que el terrorista va llegando a la estación. El cantautor alcanza el propósito anterior mediante las siguientes estrategias:

Primero, Guccini reitera la imagen de la locomotora como algo vivo, valiéndose nuevamente de la figura de **prosopopeya** («*dormiva*», «*divorava*», «*corre*», «*dire*», «*grido d'animale la macchina eruttò lapilli e lava*»). En relación a este punto, destacamos también el uso del **apóstrofe**, a través del cual la locomotora, personificada, se dirige al proletariado diciendo: «*Fratello non temere che corro al mio dovere!*».

Segundo, el cantautor emplea diversos mecanismos retóricos para reflejar la sensación que embriaga al terrorista, quien parece acercarse cada vez más a un estado de éxtasis a la par que el relato se acerca al momento de culminación. Entre estos mecanismos se encuentra la **reduplicación** de palabras, junto a la eliminación de conjunciones o **asíndeton**, («*corre, corre, corre*»). Se trata de dos figuras que aportan energía y dinamismo a la acción. Otra figura destacable en la expresión del punto álgido del relato y vinculada a la construcción anterior es la **aliteración** de r («*corre, corre, corre*»), que imita el sonido de un tren circulando a toda velocidad por las vías. Guccini quiere que el efecto sonoro nos lleve a visualizar la escena que describe, y no fracasa en su intento; cuando escuchamos este verso, oímos materialmente el ruido de las ruedas del tren en los raíles.

Tercero, sorprende el cambio del uso, ya anticipado en párrafos anteriores, de tiempos pasados al presente simple («*ma intanto corre*», «*sibila*», «*sembra*», «*può*», «*aspetta*» (...)). Mediante este mecanismo, Guccini pretende crear un mayor impacto en el público aproximando la acción en el tiempo. Su objetivo es aumentar la intensidad y emoción del punto álgido de la canción, ya reforzadas de por sí por medio de la abundancia de recursos retóricos.

Finalmente, y en línea con la acumulación de figuras retóricas a lo largo de toda la parte central del relato, el nudo de *La locomotiva* termina con una **metáfora**. Ésta consiste en una identificación de «*la grande consolatrice*» con la muerte, el destino buscado por aquel que luchaba por la «*giustizia proletaria*».

5.2.3. Nudo (*L'anno che verrà*, de Lucio Dalla)

El nudo del relato en *L'anno che verrà* comienza con la narración por parte del escritor de la carta sobre cómo ha sido su último año. Al igual que en el caso de *La locomotiva* de Guccini, dada la profundidad y la fuerza emotiva del nudo del relato, éste contiene el mayor número de figuras retóricas. En la primera estrofa del nudo, todas las situaciones que se

exponen sugieren soledad y tristeza. Entre éstas encontramos una **alusión** a la guerra («*e c'è chi ha messo dei sacchi di sabbia vicino alla finestra*») y otra a la falta de comunicación entre la gente («*e si sta senza parlare per intere settimane/ e a quelli che hanno niente da dire del tempo ne rimane*»). Es importante resaltar que Dalla une innecesariamente estas tres frases mediante la conjunción «*e*», lo que se conoce por **polisíndeton**. La utilización de esta figura retórica implica una intención por parte del cantautor de dar un mayor dramatismo y un toque de melancolía a la ya de por sí triste descripción de la realidad del protagonista.

No obstante, en las estrofas siguientes, Dalla rompe drásticamente con el sufrimiento de la primera estrofa. Utiliza el nexos adversativa «*ma*» para introducir la felicidad que le depara al protagonista el nuevo año que comienza. Entre ésta y la situación del año anterior existe una clara **antítesis**. Dalla emplea la figura de la **metonimia** al decir que «*la televisione ha detto che (...)*» y, a su vez, sitúa a los medios como los anunciantes de los acontecimientos que están por venir. El escritor de la carta habla de una «*trasformazione*», necesaria desde hacía tiempo («*quanti stiamo già aspettando*»), que describe por medio de un **adínaton**. Así pues, el cantautor dibuja un futuro idílico cargado de positivismo e ilusión desmesurados. Se suceden numerosas **hipérboles**, entre ellas: «*sarà tre volte Natale e festa tutto il giorno, ogni Cristo scenderà dalla croce o anche i muti potranno parlare*».

En este aspecto, llama la atención un verso que forma parte de dicha enumeración de hipérboles: «*ci sarà da mangiare e luce tutto l'anno*». Al introducir esta idea junto con las demás, claramente inalcanzables, Dalla la coloca en el mismo nivel que aquellas. De esta forma, transmite la precariedad de la realidad en la que vive el protagonista, quien considera igual de utópico el hecho de poder alimentarse que, por ejemplo, la posibilidad de que los mudos comiencen a hablar. Otro recurso, insertado en el propio **adínaton**, que utiliza el cantautor para describir el cambio en el año venidero es el **oxímoron** «*anche i muti potranno parlare*». El uso de esta figura aporta incluso un mayor énfasis en la descripción de las maravillas futuras; la afirmación de que «*i muti potranno parlare*» ya no constituye únicamente una predicción exagerada, sino que se trata de una idea contradictoria en sí misma.

Por otro lado, es importante detenerse en el significado de varios de los versos ya citados. Éstos, de una forma y otra, contienen de forma implícita un deseo que parece primar sobre los demás: la libertad. Así pues, Dalla consigue transmitir, a través de las palabras que pone en boca del protagonista y narrador del relato, unas ansias extraordinarias de que llegue un cambio que traiga de vuelta la libertad. Esta idea se enuncia en un primer momento mediante una **alusión simbólica**: «*anche gli uccelli faranno ritorno*». En estos versos, son los pájaros

que retornan los que representan la idea de una recuperación de la libertad; libertad que deberá estar presente en todos los ámbitos. Por ello, Dalla hace referencia a la libertad tanto en el campo de la sexualidad («*si farà l'amore ognugno come gli va*») como en el de la expresión («*i muti potranno parlare*»), e incluso incluye la liberación ante el dolor («*ogni Cristo scenderà dalla croce*») y la libertad en el seno de la Iglesia («*anche i preti protanno sposarsi*»).

No obstante, a pesar de la importancia del concepto de libertad, no podemos obviar otra idea con una gran presencia en el nudo de *L'anno che verrà*. Ésta es la crítica política y social, expuesta implícitamente en dos versos de esta sección. Cuando Dalla, haciendo referencia al año que llega, dice «*i muti protanno parlare*» completa la frase con un «*mentre i sordi già lo fanno*». El cantautor utiliza esta **metáfora** para hablar de aquellos que no saben escuchar y que, aun así, son los que tienen voz; una imagen que inevitablemente recuerda a la figura del político de su época. Asimismo, en su futuro ideal, Dalla cuenta con que «*qualcuno sparirà*» «*forse i troppo furbi e i cretini*». En este caso, habla de un cambio a mejor, en el que no haya espacio para la gente codiciosa, oportunista y arrogante, personas que todos vinculamos al extendido fenómeno de la corrupción.

5.2.4. Desenlace (*La locomotiva*, de Francesco Guccini)

Guccini utiliza la estrofa final de su canción para exaltar la acción del trabajador, esperando que, tras el desarrollo del relato, en un futuro se siga luchando contra la injusticia. Con el cambio de la tercera a la primera persona Guccini retoma la carga subjetiva de las primeras estrofas («*non so*», «*conosco*»), pero en este caso utiliza el plural («*ma a noi*»), lo que sugiere una idea de unión y apoyo conjunto por una causa. Parece que intenta decir al trabajador que no estaba solo, que su acto no cayó en el olvido y que aún es recordado por los que, a día de hoy, continúan en busca de la justicia («*ma a noi piace pensarlo ancora dietro al motore*»). Además de acercar el episodio a nuestros días, Guccini lo proyecta al futuro, en un deseo de que la motivaciones del terrorista impulsen a otros a perseguir y enfrentarse a los abusos e injusticias cometidas por los «*re e tiranni*» de antaño o los dirigentes políticos de los años de Guccini («*che ci giunga un giorno ancora la notizia di una locomotiva, come una cosa viva, lanciata a bomba contro l'ingiustizia*»). En esta última frase del desenlace de la canción, Guccini hace hincapié en las prosopopeyas en torno a la máquina, insistiendo en que la locomotora es «*come una cosa viva*». De esta forma, se reafirma la posición de la alegoría en torno a la locomotora como la clave constructiva del relato.

5.2.5. Desenlace (*L'anno che verrà*, de Lucio Dalla)

Las tres últimas estrofas de Dalla constituyen el desenlace de su relato. En él, el cantautor comienza recordando que la canción es una carta, para lo que emplea nuevamente la segunda persona: «*vedi*». Mediante el empleo de este marcador discursivo, el escritor de la carta de Dalla busca atraer la atención de su destinatario, lo que, a su vez, genera un efecto similar en los oyentes de *L'anno che verrà* (Bazzanella, 1995, p. 232). Además, no se trata de un marcador utilizado de forma aislada, sino que se repite con insistencia en forma de **reduplicación** y de **anáfora** (*vedi, vedi, vedi, vedi/ vedi caro amico cosa*).

A continuación, Dalla aclara que todas las felices situaciones descritas en el nudo del relato no son más que una ilusión («*vedi caro amico cosa si deve inventare*»), e introduce un **paralelismo estructural** («*per poterci ridere sopra/ per continuare a sperare*»). Revela entonces que todo lo expuesto es un futuro inventado, un fruto de su imaginación para poder superar las penurias del presente. Sin embargo, los últimos versos no demuestran que su optimismo inicial haya desaparecido por completo. Mediante la figura del **oxímoron** («*e se quest'anno poi passasse in un istante*») y del **pleonasma** («*l'anno che sta arrivando tra un anno passerà*»), por un lado, y de la revelación de la novedad que anunciaba en los primeros párrafos de la introducción («*Io mi sto preparando, è questa la novità*»), Dalla transmite un mensaje esperanzador. Todo lo anterior indica que el protagonista de su relato cree en la posibilidad de que el mundo que él desea puede llegar a existir por remoto que resulte.

Como apunte final y poniendo en relación ambas canciones, destacamos el hecho de que tanto *La locomotiva* como *L'anno che verrà* terminan con un desenlace en el que la alegoría – la locomotora con valor simbólico, por un lado, y la carta al amigo, por otro– se proyecta hacia el futuro y, sobre todo, da una dimensión de futuro para la lucha contra la injusticia, por parte de Guccini, y por la libertad, por parte de Dalla.

6. Conclusión

A lo largo del presente trabajo se ha pretendido demostrar la existencia de un esquema recurrente en las canciones de tema político o social escritas por *cantautori* durante los años 70. Para poder recopilar todo lo expuesto en estas páginas y elaborar una conclusión debidamente fundamentada es importante retomar nuestra hipótesis de partida. Ésta, de acuerdo a lo presentado en el epígrafe 2, se basa en tres ideas principales que recordamos, de manera esquemática, a continuación:

- 1) La presencia de una estructura en forma de relato alegórico en las canciones analizadas.
- 2) El empleo de numerosas estrategias retóricas y simbólicas en las canciones analizadas.
- 3) Un valor secundario de la música en las canciones analizadas.

Antes de comenzar el estudio a través del cual buscábamos argumentar y evidenciar los tres puntos presentados, hemos considerado conveniente situar en contexto a nuestro lector. Por ello, hemos incluido un epígrafe dedicado a la explicación del panorama histórico en Italia desde finales de los 60 hasta principios de los 80. A éste le ha seguido un punto sobre los *cantautori* de aquella época, añadido con la misma idea de facilitar al lector la comprensión de lo que sería analizado a continuación. Una vez expuesta la introducción al tema a través de la contextualización histórica del *cantautore* de los 70, hemos procedido a demostrar nuestra hipótesis de partida.

El cuerpo central del trabajo ha estado constituido por la argumentación de nuestra hipótesis de partida. Ésta se ha dividido en dos partes, una primera de índole teórica y una segunda de corte práctico, en la que hemos expuesto nuestro estudio de caso de dos canciones. Así pues, la primera sección de nuestra argumentación ha consistido en un marco teórico sobre el análisis del texto artístico, centrado en los dos primeros puntos de nuestra hipótesis: la construcción del relato alegórico y la expresión retórica a través del uso de figuras estilísticas. En este aspecto, reiteramos la importancia para este trabajo de los estudios llevados a cabo por los siguientes autores: José Romera Castillo, Bice Mortara Garavelli, Lázaro Carreter, Evaristo Correa Calderón y Juan Jiménez Fernández.

Por su parte, la segunda y última sección, tal y como se ha adelantado, se ha centrado en el análisis de dos canciones –*La locomotiva*, de Francesco Guccini y *L'anno che verrà*, de Lucio Dalla–, a través de las cuales hemos pretendido, con éxito, evidenciar nuestra hipótesis de partida.

Tras este breve recopilatorio sobre contenido del presente trabajo, procederemos a exponer los resultados del análisis realizado que nos permiten, por un lado, afirmar la validez de nuestra hipótesis de partida y, por otro, añadir a ésta otras conclusiones adicionales bien fundamentadas. De este modo, a partir del estudio de caso centrado en las dos canciones de temática política y social escogidas, podemos verificar lo siguiente:

1) La presencia de una estructura en forma de relato alegórico en las canciones analizadas: Tanto Guccini como Dalla utilizan el esquema de relato alegórico en sus canciones. Tal y como hemos demostrado, la división en partes o funciones «introducción, nudo y desenlace» aparece en *La locomotiva* y en *L'anno che verrà*. En ambas canciones, aunque de extensión y contenido muy dispar, las tres funciones anteriores contienen los requisitos necesarios, según la teoría de Romera Castillo, para componer una estructura tipo relato. Asimismo y basándonos de igual modo en el trabajo del autor citado, añadimos la presencia de elementos retóricos propios del relato –el espacio temporal y la voz del narrador– como evidencia de que ambas canciones están estructuradas en forma de relato.

Por otro lado, descubrimos que la articulación del relato en torno a una alegoría está claramente presente tanto en la canción de Guccini como en la de Dalla. De acuerdo a lo ya expuesto, la alegoría en *La locomotiva* es la representación de una locomotora como un símbolo de fuerza y poder, primero vinculada a la clase dirigente y finalmente relativa a la lucha por la injusticia. En *L'anno che verrà*, por su parte, la alegoría está formada por la propia canción escrita en forma de carta a un amigo y de canto a la libertad. Por estas razones, podemos concluir con absoluta convicción que las canciones analizadas están construidas según un esquema de relato alegórico, que obedece a la narración de una ficción con valor simbólico.

2) El empleo de numerosas estrategias retóricas y simbólicas en las canciones analizadas: Para evidenciar este punto, ha bastado con resaltar todas las figuras estilístico-retóricas que hemos encontrado en las dos canciones. La lista es extensa, así como los efectos en el lector (u oyente, en este caso) pretendidos por el cantautor. No obstante, la combinación de todas ellas dota de una enorme carga simbólica a las canciones. En *La locomotiva* y en *L'anno che verrà* los recursos retórico-estilísticos han acompañado a la alegoría central y han aportado muchas de las claves para dar con el significado de ambas canciones. Como hemos visto, las ideas de lucha por la justicia social, por un lado, y de búsqueda de la libertad, por otro, se refuerzan a través de un uso maestro de figuras estilísticas. Por ello, defendemos que el uso de una gran cantidad de recursos estilístico-retóricos es un mecanismo empleado por los *cantautori* de las canciones analizadas para ayudar a transmitir el mensaje político o social

de las mismas.

3) Un papel secundario de la música en las canciones analizadas: La prueba de este último punto se fundamenta como una consecuencia directa de los dos anteriores. La relevancia de la construcción del relato alegórico y el empleo de recursos estilístico-retóricos en la elaboración de las canciones de corte político y social analizadas relega a segundo plano cualquier tipo de factor musical. De esta forma, concluimos que la eficacia comunicativa de *La locomotiva* y de *L'anno che verrà* no depende de factores musicales o estrictamente lingüísticos. Al contrario, los elementos que realmente suponen la clave para la expresión política y social son el relato alegórico y la dimensión simbólica manifestada por medio de usos retóricos.

Los tres apartados anteriores verifican nuestra hipótesis de partida en las dos canciones a las que ha sido aplicada: *La locomotiva* y *L'anno che verrà*. No obstante, es importante recordar que dicha hipótesis se obtuvo a partir de la observación de un largo elenco de canciones políticas o sociales escritas por *cantautori* durante los años 70². Por ello, a pesar de no haber podido profundizar en el análisis estructural, semántico y retórico del resto de canciones seleccionadas, podemos asegurar la validez de los 3 puntos expuestos aplicados a una gran mayoría de ellas. Por esta razón, sostenemos la existencia de un esquema, si no fijo, extremadamente recurrente, en las canciones de tema político o social escritas por *cantautori* durante los años 70.

Por otro lado, como ya hemos apuntado, el presente trabajo no sólo nos ha permitido demostrar la hipótesis de partida, sino que, además hemos podido sacar varias conclusiones adicionales a partir del mismo.

La primera de ellas está directamente vinculada a nuestra hipótesis y, con ello, a uno de los fines del estudio establecidos al comenzar el trabajo. Éste consistía en determinar el patrón más efectivo en cuanto a la comunicación de un mensaje de carácter político, ideológico y social a través de la música de cantautor italiana. En efecto, hemos dado con la respuesta a esta incógnita tras haber examinado con atención todas las canciones del listado mencionado en el párrafo anterior y más en detalle *La locomotiva* y *L'anno che verrà*. Así pues, concluimos que los factores más eficaces en la expresión política, ideológica y social por medio de canciones de *cantautore* son, como cabe esperar, la construcción de un relato de tipo alegórico y el empleo de multitud de recursos estilístico-retóricos, y no la utilización de unos elementos musicales concretos.

² Para conocer el listado de canciones a partir de las cuales hemos obtenido nuestra hipótesis véase página 4.

La evidencia de la premisa anterior la encontramos en los dos ejemplos analizados en mayor profundidad, la canción de Guccini y la de Dalla. Y es que, como sabemos, tanto el factor relativo a la construcción del relato como aquel vinculado a los recursos retóricos son clave en la transmisión de la exaltación de la libertad y la justicia de ambas canciones. Asimismo y en relación a este punto, reiteramos la importancia del resto de canciones analizadas en la fase inicial del trabajo, en las que los dos factores mencionados también resultan determinantes en cuanto a la expresión de la intención y el mensaje del *cantautore*.

La segunda y última conclusión a la que llegamos en estas páginas está relacionada con la elaboración del trabajo en sí. A medida que avanzaba el proceso de realización del estudio sobre las canciones seleccionadas, hemos sido cada vez más conscientes de la calidad estética y retórica de las mismas. Por ello, somos fervientes defensores de denominar a determinadas canciones de *cantautori* de los 70 «música poética» o «poesía cantada». Este rasgo es el que nos ha permitido desarrollar la parte empírica del trabajo basándonos en recursos dedicados al análisis del texto literario, y no a la canción. Por ello, añadimos a nuestro apartado de conclusiones la posibilidad de manejar herramientas procedentes de la lingüística y del análisis literario para estudiar la obra de los *cantautori* de los 70.

Damos por concluido este trabajo exponiendo nuevamente nuestras expectativas al comenzar. En efecto, esperamos que estas páginas hayan ayudado al lector a entender mejor en qué se fundamenta el éxito de las canciones de tema político, ideológico o social compuestas por *cantautori* de los 70. Asimismo, ofrecemos el presente estudio como guía en la expresión del mensaje en futuras canciones de esta índole a través de los recursos más efectivos.

7. Bibliografía

Aime, M. (2014). *Tra i castagni dell'Appennino. Conversazioni con Francesco Guccini*. Novara: De Agostini.

Assante, E. (2005). *Trecanni-Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*. Recuperado el 25 de mayo de 2015, de Cantautore-Enciclopedia Trecanni: [www.treccani.it/.../cantautore_\(Enciclopedia_dei_ragazzi\)/](http://www.treccani.it/.../cantautore_(Enciclopedia_dei_ragazzi)/)

Bazzanella, C. (1995). I segnali discorsivi, en *Grande grammatica italiana di consultazione*. Salvi, G. & Renzi, L. Bologna: Il Mulino.

Bailly, A. (1950). *Dictionaire grec-français*. Paris: Hachette.

Bertoncelli, R. (2003). *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*. Firenze: Giunti.

Carreter, F. L., & Correa Calderón, E. (1998). *Cómo se comenta un texto literario*. Madrid: Cátedra.

Cervi, M. (1991) *L'Italia degli anni di piombo*. Milano: Rizzoli.

Cerioti, S. (11 de Enero de 2006). Un cantautore all'università: si moltiplicano i corsi su De André. *La Repubblica*.

Cirlot, J. E. (2006). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.

Corriere della sera. (6 de marzo de 2007). Una ballata di Guccini per «imitare» Bob Dylan. *Corriere della sera*.

Cotto, M. (1999). *Un altro giorno è andato*. Firenze: Giunti .

Crainz, G. (2009). *Autobiografia di una repubblica: le radici dell'Italia attuale*. Roma: Donzelli .

Damiani, D. B. (2003). *Fare il cantante*. Roma: Gremese.

Deregibus, E. (2006). *Dizionario completo della Canzone Italiana*. Firenze: Giunti.

Fabbri, F., & Platino, G. (eds.). (2014). *Made in Italy: Studies in Popular Music*. Nueva York: Routledge.

Fabretti, C. (2013). *Lucio Dalla. Tra la via Emilia e la Luna*. Recuperado el 31 de mayo de 2015, de *Onda Rock Italia*: www.ondarock.it/italia/luciodalla.htm

Fanchi, M. (2004). *Le età della Tv: indagine su quattro generazioni di spettatori italiani*. (P. Aroldi, & F. Colombo, Edits.) Milano: Vita e Pensiero.

Fletcher, A. (2002). *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Madrid: Akal S.A. .

Frith, S. (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Mass: Harvard Univerisity Press.

- Guaitamacchi, E. (2009). *1000 canzoni che ci hanno cambiato la vita*. Milano: Rizzoli.
- Ginsborg, P. (1989). *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- Jiménez Fernández, J. (2013). *Manual básico de las figuras retóricas-poéticas*. Jaén: Universidad de Jaén.
- La Nazione. (30 de Noviembre de 2012). "La guerra di Piero" Ora si studia all'Università. *La Nazione*.
- Lázaro Carreter, F., & Correa Calderón, E. (1998). *Cómo se comenta un texto literario*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- Manconi, L., & Brinis, V. (2012). *La musica è leggera. Racconto su mezzo secolo di canzoni*. Milano: Il Saggiatore.
- Mortara Garavelli, B. (1991). *Manual de retórica*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- Occhipinti, E. (2008). *New Approaches to Teaching Italian Language and Culture: Case Studies from an International Perspective*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Pegorin, F. (2006). *Francesco Guccini. Cantore di vita*. Torino: Effatà.
- Real Academia Española. (2012). *Diccionario de la lengua española (22.ª ed.)*. Recuperado el 31 de Mayo de 2015, de <http://www.rae.es/rae.html>
- Santangelo, V. (2007). *Le muse del popolo: storia dell'Archi a Torino, 1957-1967*. Milano: Franco Angeli.
- Santis, M. d. (11 de noviembre de 2008). Dalla, di sinistra ma con riserva "Non sanno capire le inquietudini". *La Repubblica*.
- Severgnini, B. (3 de marzo de 2012). Io ho l'ambizione di non rimanere. *Corriere della sera*.
- Taviani, E. (2003). PCI, estremismo di sinistra e terrorismo. En G. D. Rosa, & G. Monina, *L'Italia Repubblicana nella crisi degli anni settanta: Sistema politico e istituzioni*. (págs. 235-276). Soveria Mannelli: Rubettino.
- Talens, J., Romera Castillo, J., Tordera, A., & Hernández Esteve, V. (1978). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- Tatarkiewicz, W. (2004). *Historia de la estética III: La estética moderna, 1400-1700*. Madrid: Akal S.A.
- Tomatis, J. (2010). Vorrei trovar parole nuove: Il neologismo "cantautore" e l'ideologia dei generi musicali nella canzone italiana degli anni Sessanta. *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*.
- Tsé-Tung, M. (1974). *Conversaciones sobre arte y literatura en el Foro de Yanan*. Barcelona: Anagrama.

8. Anexos

Letras de las canciones analizadas

La locomotiva, de Francesco Guccini

Non so che viso avesse, neppure come si chiamava,
con che voce parlasse, con quale voce poi cantava,
quanti anni avesse visto allora, di che colore i suoi capelli,
ma nella fantasia ho l'immagine sua:
gli eroi son tutti giovani e belli,
gli eroi son tutti giovani e belli,
gli eroi son tutti giovani e belli...

Conosco invece l'epoca dei fatti, qual' era il suo mestiere:
i primi anni del secolo, macchinista, ferroviere,
i tempi in cui si cominciava la guerra santa dei pezzenti
sembrava il treno anch' esso un mito di progresso
lanciato sopra i continenti,
lanciato sopra i continenti,
lanciato sopra i continenti...

E la locomotiva sembrava fosse un mostro strano
che l'uomo dominava con il pensiero e con la mano:
ruggendo si lasciava indietro distanze che sembravano infinite,
sembrava avesse dentro un potere tremendo,
la stessa forza della dinamite,
la stessa forza della dinamite,
la stessa forza della dinamite...

Ma un' altra grande forza spiegava allora le sue ali,
parole che dicevano "gli uomini son tutti uguali"
e contro ai re e ai tiranni scoppiava nella via
la bomba proletaria e illuminava l' aria
la fiaccola dell' anarchia,
la fiaccola dell' anarchia,
la fiaccola dell' anarchia...

Un treno tutti i giorni passava per la sua stazione,
un treno di lusso, lontana destinazione:
vedeva gente riverita, pensava a quei velluti, agli ori,
pensava al magro giorno della sua gente attorno,
pensava un treno pieno di signori,
pensava un treno pieno di signori,
pensava un treno pieno di signori...

Non so che cosa accadde, perchè prese la decisione,
forse una rabbia antica, generazioni senza nome
che urlarono vendetta, gli accecarono il cuore:
dimenticò pietà, scordò la sua bontà,
la bomba sua la macchina a vapore,
la bomba sua la macchina a vapore,
la bomba sua la macchina a vapore...

E sul binario stava la locomotiva,
la macchina pulsante sembrava fosse cosa viva,
sembrava un giovane puledro che appena liberato il freno
mordesse la rotaia con muscoli d'acciaio,
con forza cieca di baleno,
con forza cieca di baleno,
con forza cieca di baleno...

E un giorno come gli altri, ma forse con più rabbia in corpo
pensò che aveva il modo di riparare a qualche torto.
Salì sul mostro che dormiva, cercò di mandar via la sua paura
e prima di pensare a quel che stava a fare,
il mostro divorava la pianura,
il mostro divorava la pianura,
il mostro divorava la pianura...

Correva l'altro treno ignaro e quasi senza fretta,
nessuno immaginava di andare verso la vendetta,
ma alla stazione di Bologna arrivò la notizia in un baleno:
"notizia di emergenza, agite con urgenza,
un pazzo si è lanciato contro al treno,
un pazzo si è lanciato contro al treno,
un pazzo si è lanciato contro al treno..."

Ma intanto corre, corre, corre la locomotiva
e sibila il vapore e sembra quasi cosa viva
e sembra dire ai contadini curvi il fischio che si spande in aria:
"Fratello, non temere, che corro al mio dovere!
Trionfi la giustizia proletaria!
Trionfi la giustizia proletaria!
Trionfi la giustizia proletaria!"

E intanto corre corre corre sempre più forte
e corre corre corre verso la morte
e niente ormai può trattenere l'immensa forza distruttrice,
aspetta sol lo schianto e poi che giunga il manto
della grande consolatrice,
della grande consolatrice,
della grande consolatrice...

La storia ci racconta come finì la corsa
la macchina deviata lungo una linea morta...
con l'ultimo suo grido d'animale la macchina eruttò lapilli e lava,
esplose contro il cielo, poi il fumo sparse il velo:
lo raccolsero che ancora respirava,
lo raccolsero che ancora respirava,
lo raccolsero che ancora respirava...

Ma a noi piace pensarlo ancora dietro al motore
mentre fa correr via la macchina a vapore
e che ci giunga un giorno ancora la notizia

di una locomotiva, come una cosa viva,
lanciata a bomba contro l'ingiustizia,
lanciata a bomba contro l'ingiustizia,
lanciata a bomba contro l'ingiustizia!

L'anno che verrà, de Lucio Dalla

Caro amico ti scrivo così mi distraigo un po'
e siccome sei molto lontano più forte ti scriverò.
Da quando sei partito c'è una grossa novità,
l'anno vecchio è finito ormai
ma qualcosa ancora qui non va.

Si esce poco la sera compreso quando è festa
e c'è chi ha messo dei sacchi di sabbia vicino alla finestra,
e si sta senza parlare per intere settimane,
e a quelli che hanno niente da dire del tempo ne rimane.

Ma la televisione ha detto che il nuovo
anno porterà una trasformazione
e tutti quanti stiamo già aspettando
sarà tre volte Natale e festa tutto il giorno,
ogni Cristo scenderà dalla croce
anche gli uccelli faranno ritorno.

Ci sarà da mangiare e luce tutto l'anno,
anche i muti potranno parlare
mentre i sordi già lo fanno.

E si farà l'amore ognuno come gli va,
anche i preti potranno sposarsi
ma soltanto a una certa età,
e senza grandi disturbi qualcuno sparirà,
saranno forse i troppo furbi
e i cretini di ogni età.

Vedi caro amico cosa ti scrivo e ti dico
e come sono contento
di essere qui in questo momento,
vedi, vedi, vedi, vedi,
vedi caro amico cosa
si deve inventare
per poterci ridere sopra,
per continuare a sperare.

E se quest'anno poi passasse in un istante,
vedi amico mio
come diventa importante
che in questo istante ci sia anch'io.

L'anno che sta arrivando
tra un anno passerà,
io mi sto preparando
è questa la novità.