LA POESÍA HISPÁNICA EN LAS CANCIONES DE LA OREJA DE VAN GOGH

Hispanic poetry in La Oreja de Van Gogh songs

Alberto Rodríguez Gómez
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid, España
alrodrigom@gmail.com
https://orcid.org/0009-0009-8625-9147

Resumen: La Oreja de Van Gogh es un grupo musical de gran éxito en España e Hispanoamérica, formado en 1996 y totalmente activo actualmente. Una de las características de sus letras es la referencia a algunos de los principales autores y obras pertenecientes al canon poético hispánico. Las técnicas mediante las cuales el grupo crea las intertextualidades son variadas: inclusión de algunos versos con pequeñas modificaciones, imitación de la estructura de las composiciones originales o referencias directas a los autores. En este trabajo sacaremos a la luz dicha influencia poética mediante la comparación entre algunas de sus canciones y los poemas a los que estas hacen referencia, para mostrar cómo este grupo donostiarra revive en la música la poesía hispánica.

Palabras clave: influencia, poesía, La Oreja de Van Gogh, canción, intertextualidad.

Abstract: La Oreja de Van Gogh is a very successful musical group in Spain and Latin America, formed in 1996 and currently fully active. One of the characteristics of his lyrics is the reference to some of the main authors and works belonging to the Hispanic poetic canon. The techniques through which the group creates intertextualities are varied: inclusion of some verses with small modifications, imitation of the original compositions structures or direct references to the authors. In this work we will bring to light the mentioned poetic influence by means of the comparison between some of their songs and the poems to which they refer, to show how this group revives Hispanic poetry through the music.

Key words: influence, poetry, La Oreja de Van Gogh, song, intertextuality

INTRODUCCIÓN

Podemos comenzar este artículo citando una muy acertada afirmación de Blasina Cantizano: "La relación de literatura y música ha sido y es una de las más antiguas y fructíferas colaboraciones que se producen entre distintas manifestaciones artísticas" (Cantizano). Ya los primeros textos poéticos escritos se valían de recursos propios de la literatura oral y las canciones, como la rima y

las figuras retóricas (Cantizano). Aunque a lo largo de los siglos estas dos artes evolucionaron de forma más o menos independiente hasta llegar a considerarse dos disciplinas diferentes, la música "en los últimos años ha vuelto sus ojos a la literatura para ofrecer versiones, adaptaciones incluso traducciones de textos literarios" (Cantizano). Un gran ejemplo de esto son los homenajes que muchos cantautores han hecho a "poetas más o menos conocidos de la literatura en lengua castellana poniendo música a sus poemas más famosos" (Cantizano), como los realizados por Joan Manuel Serrat a Antonio Machado y Mario Benedetti; Enrique Morente a Lorca; o, en el ámbito del rock, Tierra Santa a Espronceda y su *Canción del pirata*. Otro tipo de homenajes se dan cuando los músicos toman de los poemas originales ciertos elementos, el título, etc., y los utilizan como referencias en sus propias composiciones. Aquí cabe mencionar la famosa canción *España, camisa blanca de mi esperanza*, compuesta por Víctor Manuel, o el álbum *Molinos de viento* de Mägo de Oz, cada una de cuyas canciones incluye referencias a diferentes elementos del *Quijote*. En este tipo de creaciones encontramos a la banda española que conforma el tema principal de este trabajo: La Oreja de Van Gogh.

Es indiscutible que La Oreja de Van Gogh –en adelante, LOVG– ha sido uno de los grupos musicales españoles que más ha marcado la historia de la música, tanto de España como de Hispanoamérica. Su andadura profesional comenzó en 1996, cuando cuatro jóvenes donostiarras –Xabi San Martín, Álvaro Fuentes, Pablo Benegas y Haritz Garde– y una chica de Irún –Amaia Montero– decidieron juntarse para conformar una banda que llegaría a tener un éxito astronómico. Desde 1998 hasta la actualidad han publicado ocho álbumes principales, además de otros grabados en directo o con diferentes versiones de sus canciones. Un momento clave en su carrera fue la marcha de Amaia y la incorporación al grupo de Leire Martínez, en 2007, con la cual siguieron cosechando tantos o más éxitos que antes (LOVG).

Sus álbumes principales han sido *Dile al sol* (1998), *El viaje de Copperpot* (2000), *Lo que te conté mientras te hacías la dormida* (2003), *Guapa* (2006), *A las cinco en el Astoria* (2008), *Cometas por el cielo* (2011), *El planeta imaginario* (2016) y *Un susurro en la tormenta* (2020). Algunas de sus canciones se han convertido en auténticos himnos del pop español, como *Cuídate*, *Rosas*, *Puedes contar conmigo*, *20 de enero* o *La playa*, canciones que llegaron a ser el número 1 en numerosas emisoras de radio musicales (LOVG).

Además de incontables giras en España, también han tenido un enorme éxito de público en sus conciertos por toda Hispanoamérica y parte de Estados Unidos, donde en múltiples ocasiones han llegado a agotar todas las entradas. De todos los premios y nominaciones logrados, algunos de los más notables son el MTV Europe Music Awards a mejor artista español (2001, 2003, 2006), el Grammy Latino al mejor álbum de dúo o grupo (2006), el Premio MTV Latinoamérica a mejor grupo o dúo, mejor artista pop y artista del año (2006); los Premios Principales a mejor álbum nacional y mejor grupo o dúo español (2008), mejor artista o grupo (2011) y mejor festival, gira o concierto (2012); los Premios Cadena Dial a mejor grupo del año (2008); y el Premio Cadena 100 a disco del año (2007) y mejor trayectoria nacional (2018) (LOVG). En definitiva, estamos ante un grupo icónico que ha marcado la música pop en español durante varias generaciones.

Aunque sus características musicales son de profundo interés por la novedad y experimentación que plantean, aquí nos vamos a centrar en el aspecto lírico de sus letras. Uno de los rasgos más destacables de estas es el uso habitual de términos sencillos pertenecientes a la naturaleza, como *mar*, *luna*, *sol*, *estrellas*, *noche*..., o elementos cotidianos, como *paraguas*, *mantel*, *autobús*, *ventana*... Aunque el lenguaje y el vocabulario es generalmente básico y aparentemente sencillo, contiene un magistral uso metafórico que le da a dichas palabras profundos significados dobles sentidos, etc. Aparte de las metáforas, a lo largo de cada canción encontramos numerosas figuras retóricas, especialmente de carácter semántico: personificación, antítesis, sinestesia, oxímoron, etc., que se relacionan entre ellas y aportan al texto varias capas simultáneas de significación.

Sobre las características líricas y retóricas en sus canciones se podría hacer un análisis muy exhaustivo. Sin embargo, en este trabajo nos vamos a centrar en su influencia de la poesía canónica hispánica. En efecto, desde sus primeros álbumes hasta los últimos, en algunas de sus canciones encontramos referencias a poetas y poemas, tanto españoles como hispanoamericanos, que tienen

un papel clave en la historia de la poesía hispánica. Esta intertextualidad aporta diferentes matices e información adicional al texto, además de enriquecerlo lírica y estéticamente. Hay principalmente tres formas en que la banda integra la poesía en sus canciones: imitando la estructura y temas de los textos originales, mencionando explícitamente a autores y obras conocidas, y reescribiendo algunos versos especialmente relevantes de algunos poetas. Además, en una misma canción podemos encontrar referencias a varios autores y obras diferentes, y un mismo autor puede aparecer referenciado en diferentes canciones, lo que crea un sinfín de conexiones literarias entre ellas, así como con los textos en los que se basan. Lo interesante no solo es que estas referencias aparezcan, sino cómo se utilizan y se transforman para dotarlas de nuevos significados y expresar nuevas ideas.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Nuestros objetivos principales son los siguientes:

a) Sacar a la luz las intertextualidades mencionadas en ocho de sus canciones, mostrando los fragmentos más representativos.

b) Estudiar su uso, significado y valor literario.

c) Comparar los textos de LOVG con los poemas originales para analizar cómo la banda los reescribe, modifica y adapta para transmitir ideas nuevas.

El estudio está organizado en función de los poetas en los que se inspiran los temas de LOVG. Se dedica un apartado diferente a cada autor, y en cada uno de ellos se incluye el análisis de varias canciones. Dichos autores son los siguientes:

a) Gustavo Adolfo Bécquer
b) Antonio Machado
c) Poetas místicos: Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz
d) Calderón de la Barca
e) Pablo Neruda

Por otra parte, la lista completa de las canciones analizadas la incluimos a continuación:

a) Promesas de primavera
b) Jueves
c) Mientras quede por decir una palabra
d) El tiempo a solas
e) Día cero
f) Soñaré
g) Canción desesperada
h) Inmortal

REFERENCIAS A GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER (1836 – 1870)

Gustavo Adolfo Bécquer fue una de las mayores figuras de la literatura del Romanticismo en España, durante el siglo XIX. Sus obras cumbre fueron sus *Leyendas*, en prosa, y sus *Rimas*, en verso, un conjunto de 86 poemas compuestos en estrofa breve y con predominio de verso corto (Rodríguez, *Manual de historia de la literatura española 2. Siglos XVIII*… 133). El rasgo principal de su contenido es que expresan "experiencias sentimentales comunes a través de un lenguajedirecto y sencillo" (Rodríguez, *Manual de historia de la literatura española 2. Siglos XVIII*… 135). Dichos poemas surgen de una combinación de influencias variadas, entre las cuales destacan la de la poesía alemana y la poesía popular (Penna 187), la cual, junto con el lenguaje accesible y los temas muy humanos, hizo que el público conectara fácilmente con esta literatura. Por ello, no es de extrañar que las rimas de Bécquer hayan sido adaptadas a la música por más de 60 compositores (Tormo 194), y que este autor haya sido el más referenciado en la creación de canciones españolas, junto con Federico García Lorca (López 13). A este respecto, fueron muy relevantes las palabras de José María Guervós (3): "Nosotros, los músicos, […] hemos proclamado a G. A. Bécquer como el

poeta español más grande por la excelsa calidad que contienen sus obras para musicarlas, inspirándonos en ellas".

Para LOVG, Bécquer es un poeta clave en su composición musical. Es bien conocida la *Rima LIII*, que comienza con el verso *Volverán las oscuras golondrinas*. Este poema está estrechamente conectado con *Promesas de primavera*, canción que expone el deseo del fin del terrorismo de ETA y la esperanza de una paz definitiva. Como dato anecdótico, un mes después del lanzamiento del disco en el que está incluida la canción, *Cometas por el cielo*, la banda terrorista declaró el cese definitivo de su actividad armada, en octubre de 2011.

La principal semejanza entre el poema de Bécquer y la canción es el comienzo de cada estrofa con la palabra *Volverán*, creando una anáfora a lo largo de ambos textos, la cual, en la *Rima LIII* solo se repite en el primer verso de cada estrofa, mientras que en la canción aparece en casi todos ellos. Además, ambos textos presentan una rima asonante en *-a* en los versos pares, que terminan con palabra aguda, lo cual genera un gran paralelismo entre los dos. A continuación, vemos un fragmento de la *Rima LIII* y otro de la canción, para poder observar esta relación entre ambas:

Rima LIII

Volverán las oscuras golondrinas
en tu balcón sus nidos a colgar,
y otra vez con el ala a sus cristales
jugando llamarán.
[...]
Volverán las tupidas madreselvas
de tu jardín las tapias a escalar,
y otra vez a la tarde aún más hermosas
sus flores se abrirán.
Pero aquellas, cuajadas de rocío
cuyas gotas mirábamos temblar
y caer como lágrimas del día...
¡esas... no volverán!
Volverán del amor en tus oídos
las palabras ardientes a sonar; [...]

Promesas de primavera
Volverán las primeras golondrinas,
volverán a su ciudad.
Volverán a florecer los tamarindos,
volverán a ver el mar.
Vestirán las calles cientos de cerezos en flor,
y a nuestros balcones llegará un suspiro de sol.
Por eso no, no, no, no podrán parar
la primavera que está por llegar.
Por eso ven, ven, ven, ven a verla a tu ciudad.
Volverán los tambores a las calles,
volverán a desfilar.
Volverán a bailar las margaritas con la brisa del final. [...]

Vemos que el primer verso de ambos textos es idéntico excepto por la sustitución de *oscuras* por *primeras*. Este cambio aporta a la canción un sentido optimista, una referencia a un nuevo comienzo positivo que simboliza el renacer de una sociedad pacífica. Este renacer se representa a lo largo de la canción mediante una regeneración de la naturaleza, algo que está inspirado también en el poema de Bécquer, y que ambos textos comparten. En los dos fragmentos mostrados arriba podemos observar que las plantas vuelven a nacer y a florecer. Sin embargo, en el caso del poema, en esta regeneración natural, este nuevo ciclo vital, encontramos la ausencia de un elemento positivo que dotaba de felicidad a todo cuanto rodeaba al *yo* lírico –el sentimiento amoroso–, y esa

ausencia en este nuevo ciclo produce melancolía, la vida continúa triste y apagada. Por el contrario, en la canción de LOVG la regeneración se produce con la ausencia de un elemento negativo –el terrorismo– por lo que el cambio produce esperanza, lo cual se representa en el estribillo, mediante los versos *no podrán parar/ la primavera que está por llegar*, donde la explosión vegetal llega a su máximo punto con la primavera, como símbolo de una nueva vida pacífica y feliz.

La *Rima LIII* también aparece en otra canción de LOVG, *Jueves*, escrita en conmemoración de los atentados del 11-M de Madrid, e incluida en el disco *A las cinco en el Astoria* (2008). En este caso, la influencia de Bécquer no está implícita en el texto, sino que el autor y el poema son mencionados directamente:

> [...] Y así pasan los días,
> de lunes a viernes,
> como las golondrinas
> del poema de Bécquer [...]

Se establece un símil entre los días de la semana y las golondrinas para representar el continuo paso del tiempo y de la repetición incesante de ciclos, que, en el caso de Bécquer, son estaciones, mientras que, para LOVG, son días y semanas. Un detalle que vale la pena mencionar sobre la canción es que los autores juegan con el conocimiento cultural del lector/oyente, pues asumen que este conoce el poema de Bécquer, y que sabe de qué rima se está hablando, ya que no utilizan artículos indefinidos (*unas golondrinas de un poema*), sino artículos definidos (*las golondrinas del poema*). Esto transmite la idea de que el *yo* lírico es consciente de la fama y popularidad de la obra.

Otra alusión a Bécquer –posiblemente, la más compleja– se da en la canción *Mientras quede por decir una palabra*, del álbum *Cometas por el cielo*. La letra habla de la esperanza de poder salvar la relación entre una pareja mientras aún siga habiendo amor entre ellos, el cual se puede encontrar en diferentes elementos y situaciones cotidianas. En este caso, el paralelismo se produce con la *Rima IV* de Bécquer, que, análogamente, trata de la posibilidad de encontrar poesía en cualquier resquicio de misterio, magia y amor que aún exista en el mundo.

La primera similitud entre ambos textos es la anáfora creada mediante el inicio de los versos con la palabra *mientras*. En el caso de Bécquer, se da en los impares, mientras en la canción de LOVG aparece en todos los versos no pertenecientes al estribillo. A continuación, vemos sendos fragmentos representativos:

> *Rima IV*
> *Mientras las ondas de la luz al beso*
> *palpiten encendidas,*
> *mientras el sol las desgarradas nubes*
> *de fuego y oro vista,*
> *mientras el aire en su regazo lleve*
> *perfumes y armonías,*
> *mientras haya en el mundo primavera,*
> *¡habrá poesía! [...]*
> *Mientras quede por decir una palabra*
> *Mientras quede por decir una palabra,*
> *mientras quede una mirada para mí,*
> *mientras puedas regalarme una sonrisa,*
> *no, mi vida, no me pienso rendir. [...]*

Ambos textos también coinciden en que el mensaje principal que quieren transmitir, el núcleo de la idea, la conclusión, se encuentra en el verso final de cada estrofa. En los dos casos, este verso rompe el esquema métrico del poema, pues es el único que no mantiene el mismo número de sílabas que el resto: en la canción de LOVG, todos los versos son dodecasílabos, excepto ese verso, que es endecasílabo; y en el poema de Bécquer, todos los versos son endecasílabos y heptasílabos, mientras que ese verso es pentasílabo. De esa manera, dichos versos adquieren una mayor importancia, y destacan la idea contenida en ellos a lo largo del texto. En la *Rima IV*, el verso especial es *¡habrá poesía!*, que se mantiene constante en todo el poema. En la canción, la idea

principal se reparte entre todos los versos finales de cada estrofa, que, en conjunto, transmiten que aún existe esperanza de salvar la relación: *no me pienso rendir*, *a tiempo de seguir*, *hay mucho por vivir*.

Otra semejanza que se puede encontrar entre ambos textos es la organización y progresión del tema a lo largo de ellos. En la *Rima IV*, El *yo* lírico considera la poesía como el máximo elemento existente en el universo, algo que se encuentra en cualquier resquicio de magia, misterio y amor que exista. Es una realidad suprema que está por encima incluso de las personas que la crean –*podrá no haber poetas, pero siempre habrá poesía*–. Desde el principio, y a medida que avanza el texto, los lugares donde puede encontrarse la poesía crecen en profundidad respecto al ser humano. En primer lugar, aparece donde esté la belleza en la naturaleza, los elementos externos –las ondas de luz, el sol y las nubes, el aire, la primavera–; a continuación, la poesía se halla donde esté la incógnita para el ser humano –donde no alcance la ciencia, donde se resista el cálculo, el camino desconocido de la humanidad... –; en tercer lugar, la poesía aparece en las emociones humanas –la risa, el llanto, el corazón y la cabeza, la esperanza, los recuerdos–; y finalmente, es en el propio amor donde se encuentra la poesía, representado mediante diferentes signos –la mirada, los ojos, los labios, un suspiro, un beso, una mujer...–. En definitiva, la búsqueda de la poesía comienza desde la lejanía y, poco a poco, se va acercando al interior del ser humano hasta llegar a lo más íntimo y especial de él: el amor.

En la canción de LOVG, el tema se organiza siguiendo una estructura paralela, pero en este caso, la búsqueda no es de la poesía, sino de elementos esperanzadores que impliquen la existencia de amor. Inicialmente, el *yo* lírico se sitúa en el exterior del cuerpo humano, donde busca elementos que representen ese amor –una palabra, una mirada, una sonrisa–, para, a continuación, pasar a centrarse en aspectos más abstractos e inmateriales –una promesa, una razón para reír, un poema–. Finalmente, busca signos de amor en la propia relación, en elementos que representan el vínculo y la complicidad entre los dos –un secreto entre ambos, un beso para ir a dormir, dos cepillos en el vaso–. De la misma forma que en la *Rima IV*, aquí vemos un movimiento desde fuera hacia dentro, para culminar en el núcleo de la relación entre los dos amantes.

Por último, uno de los detalles más interesantes que relacionan esta canción con la *Rima IV* es que en los dos textos aparece el motivo del reflejo de uno de los amantes en los ojos del otro, como símbolo de una mirada amorosa entre ambos:

Rima IV
[...] Mientras haya unos ojos que reflejen
los ojos que los miran [...]
Mientras quede por decir una palabra
[...] Y es que, si me miras a los ojos,
ves lo más bonito que hay en mí:
un reflejo de ti [...]

En el caso de Bécquer, este es uno de los elementos donde se encuentra la poesía, mientras que, en la canción, este reflejo supone la máxima expresión del amor, ya que lo más apreciado por el *yo* lírico en sí mismo es algo que no está en él, sino que corresponde a la otra persona: su reflejo. Estos versos son los que se repiten a modo de estribillo, lo que muestra la importancia máxima otorgada a esta idea.

REFERENCIA A ANTONIO MACHADO (1875 – 1939)

Antonio Machado fue uno de los poetas con los que se produjo la renovación lírica española a principios del siglo XX. Su poesía fue, ante todo, un acto comunicativo, y la dotó de gran humanidad (Rodríguez, *Manual de historia de la literatura española 2. Siglos XVIII*… 274). En sus inicios, "Machado experimentó con diferentes estilos poéticos, desde el modernismo hasta el simbolismo, pero finalmente desarrolló un estilo propio, caracterizado por su sencillez, la musicalidad y la profunda reflexión sobre la existencia humana y la naturaleza" (REBAE).

Precisamente a esta temática existencialista pertenece uno de sus poemas más famosos, *Caminante no hay camino*, donde el autor hace una reflexión teórica sobre la vida, estableciendo una relación metafórica entre la vida y un camino. La reflexión principal del texto es que no existe el

camino antes de recorrerlo, sino que se crea al andar; es decir, que la vida únicamente existe cuando se vive, se va haciendo a medida que una persona progresa hacia sus objetivos. Esta idea se expresa con los famosos versos *Caminante no hay camino/sino estelas en la mar*, donde las estelas, el rastro dejado por un barco al navegar, son todo lo que existe: los recuerdos y las experiencias vividos.

Una referencia a dichos versos los encontramos en la canción *El tiempo a solas*, del disco *Cometas por el cielo* (2011). El estribillo dice lo siguiente:

No hay camino ya,
solo estelas en el mar
de mi vida dibujando su final.

Al igual que en el poema de Antonio Machado, el camino simboliza la vida, y la estelas son las experiencias pasadas y los recuerdos. Sin embargo, frente a la perspectiva teórica del poema original, los versos de la canción representan la situación real y actual del *yo* lírico, el momento final de su vida, cuando ya no le queda más que su pasado, no hay nada más por vivir y la muerte es inminente.

REFERENCIA A LOS POETAS MÍSTICOS

Durante el siglo XVI se desarrolló la poesía mística en España, que intentaba relatar mediante la lírica la experiencia y el proceso de la unión entre el alma humana y Dios (Rodríguez, *Manual de historia de la literatura española 1. Siglos XIII*… 231). Dos de los mayores representantes de dicha poesía son Santa Teresa de Jesús (1515 - 1582) y San Juan de la Cruz (1542 – 1591). Ambos tenían una estrecha relación, y escribieron sendos poemas que contenían los siguientes versos similares:

Santa Teresa de Jesús
Vivo sin vivir en mí,
y tan alta vida espero
que muero porque no muero.
San Juan de la Cruz
Vivo sin vivir en mí,
y de tal manera espero
que muero porque no muero.

En la canción de LOVG Día cero, del álbum Cometas por el cielo, podemos encontrar un estribillo que se inicia con los siguientes versos:

[...] Y vivo sin vivir en mí,
y muero cada hora que
se escapa sin saber de ti [...].

Se puede apreciar la clara referencia a los textos místicos originales, repitiendo el primer verso de forma idéntica y modificando la parte que menciona la muerte. Mediante esta referencia se expresa la desesperación y el dolor que siente el *yo* lírico tras haberse peleado con su pareja y haberse marchado esta. Dicha ausencia le causa un profundo sufrimiento, principalmente debido a la incertidumbre sobre su paradero, la culpa y el arrepentimiento, los cuales le obsesionan tanto que su mente está más fuera de su cabeza que dentro, *vive sin vivir* en ella, y *muere* durante todo el tiempo que no sabe nada de su pareja.

REFERENCIAS A CALDERÓN DE LA BARCA

Este dramaturgo del siglo XVII escribió una de las obras teatrales más representativas del Barroco español, *La vida es sueño*, donde expresa el sentimiento de desengaño y decepción característico de la sociedad de su época (Rodríguez, *Manual de historia de la literatura española 1. Siglos XIII*… 501). El propio título ya hace referencia a la falsedad de lo que se considera auténtico, y dicha idea llega a su cumbre en la parte final del monólogo de Segismundo, donde se describe la vida como una ilusión, una sombra, una ficción y un sueño, de manera que todo es completamente falso. El dilema entre predestinación y libre albedrío se resuelve "a favor de este último a través de

un penoso camino de autonegación y desengaño" dando lugar a "la típica constatación barroca de que en efecto la vida es sueño" (Blanco y otros 343):

¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño:
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.

Unos versos parecidos encontramos en el estribillo de la canción *Soñaré*, de LOVG, incluida en su primer álbum, *Dile al Sol* (1998):

Como dijo aquel genio,
esta vida es un sueño.
Y soñaré.

En primer lugar, se hace una referencia implícita al propio Calderón –*aquel genio*– a modo de autoridad, de manera que la idea principal transmitida no solo es defendida por el *yo* lírico, sino también por alguien conocido y respetable, lo cual le da importancia y validez a la reflexión.

Sin embargo, la banda ha transformado el significado de *sueño* desde su sentido inicial de 'falsedad' e 'ilusión' a un sentido optimista, de algo especial, maravilloso y esperanzador, lo cual otorga un significado opuesto a la frase y a todo el concepto del *sueño*: ahora, el hecho de que la vida sea *un sueño* es algo positivo. Mientras que Segismundo muestra una actitud de resignación y pesimismo cuando dice *Y los sueños, sueños son*, estos versos son reformulados en la canción mediante el verbo *Soñaré*; de manera que, si la vida es un sueño, ahora *soñar* es 'vivir', y eso es justo lo que desea el *yo* lírico.

Otra referencia a este mismo fragmento de Calderón de la Barca lo encontramos en la canción *Canción desesperada*, incluida en el álbum *Más guapa* (2006):

Me enamoré de ti buscando el cielo,
y desperté agarrada a una ilusión.
Ahora eres cenizas de mis sueños,
porque, al final, los sueños, sueños son.

En los dos textos se produce una rima entre el sintagma *una ilusión*, al final de un verso, con *los sueños, sueños son*. LOVG está utilizando el poema de Calderón para transmitir la misma idea de desengaño y decepción, aunque, en este caso, no lo asocia a la vida, sino a una relación amorosa.

REFERENCIAS A PABLO NERUDA (1904 – 1973)

El poeta chileno Pablo Neruda ha "atravesado todas las corrientes y acontecimientos literarios de los tres primeros cuartos del siglo XX" (Ruiz): el posmodernismo, el vanguardismo, la poesía del compromiso y de la crónica histórica, el canto épico y el realismo solidario (Ruiz). Este Premio Nobel de Literatura (1971) es una de las figuras literarias más influyentes de toda la historia de la poesía hispanoamericana, lo que se refleja en la cantidad de influencias y referencias que ha generado en la producción cultural hispana, tanto de América como de España. Y la música no iba a ser menos. Especialmente para los músicos chilenos, "Pablo Neruda ha sido una fuente que solo puede compararse con la influencia que ejerciera el otro de nuestros Premios Nobel de Literatura, la insigne poetisa Gabriela Mistral" (Merino 57). Por otro lado, David Palenzuela (26-34) hace un interesante estudio sobre la influencia de la poesía de Neruda en el rap y el hiphop hispanos contemporáneos, en intérpretes como Nach, Sharif o Canserbero. Incluso la internacionalmente famosa cantante estadounidense Taylor Swift ha utilizado los populares versos de Neruda *Es tan corto el amor y tan largo el olvido* como introducción de su álbum *Red* y del videoclip de la canción *All too well*. En definitiva, la influencia de este poeta ha trascendido fronteras, épocas y estilos musicales, y, por supuesto, no faltan sus referencias en las canciones de LOVG.

En la última canción del grupo mencionada, *Canción desesperada*, además de a Calderón de la Barca, también aparecen varias referencias al libro *Veinte poemas y una canción desesperada*, de Pablo Neruda. El estribillo de dicha canción contiene los siguientes versos:

Dime tu nombre, tú fuiste un sueño sin cumplir.
Veinte poemas y una historia de amor que ya tiene canción. [...]
Veinte poemas y una historia de amor que Neruda escribió.

Esta canción y el poeta chileno están conectados mediante una serie de recursos intertextuales y metaliterarios especialmente interesantes y complejos que explicamos a continuación.

En primer lugar, el propio título de la canción –*Canción desesperada*– es ya una referencia al título del libro escrito por Neruda –*Veinte poemas y una canción desesperada*–, de manera que el texto de LOVG se configura como la propia *canción desesperada* del poeta.

En segundo lugar, en el estribillo se menciona el título del libro de Neruda, sustituyendo *canción desesperada* por *una historia de amor que ya tiene canción*. Esta última *canción* mencionada es la propia canción de LOVG; por lo que, por un lado, tenemos aquí una autor-referencialidad al propio texto, y por otro, se confirma que la canción de LOVG y la de Neruda son la misma: según el *yo* lírico, la historia de amor del poeta (la *canción desesperada*) ya tiene canción, que es precisamente la que han compuesto LOVG.

Finalmente, en la última parte de la canción, se sustituye *que ya tiene canción porque Neruda escribió*, haciendo explícita la intertextualidad entre ambos textos mediante una referencia directa al poeta, lo que muestra la clara intención por parte del grupo de homenajearlo, y volviendo a dejar patente, esta vez de forma definitiva, que esta canción es, a su vez, la que aparece en el título del libro.

También encontramos otra referencia a Pablo Neruda en la canción *Inmortal*, incluida en el álbum *A las cinco en el Astoria* (2008), la cual contiene el fragmento siguiente:

Después de ti entendí
que el tiempo no hace amigos.
Qué corto fue el amor
y qué largo el olvido.

Los dos últimos versos son una inspiración directa del *Poema XX* del escritor chileno, que dice *Es tan corto el amor y tan largo el olvido*. La diferencia entre ambos radica en el cambio del presente *es* por el pretérito indefinido *fue*, lo cual transforma por completo la intención del texto. En el poema original, el *yo* lírico está haciendo una reflexión teórica, una descripción general del proceso (des)amoroso, mientras que, en la canción, ese *fue* indica que la protagonista está narrando una situación real vivida por ella misma en el pasado.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos establecido varias conexiones intertextuales entre algunas canciones de La Oreja de Van Gogh y varios poetas y obras clave de la literatura hispánica. Las más abundantes son las referidas a Bécquer, especialmente a su *Rima LIII*, la cual aparece en dos canciones de LOVG, y la *Rima IV*, que se recrea prácticamente entera en la canción *Mientras quede por decir una palabra*. Otros autores en los que se inspiran varias canciones del grupo son Calderón de la Barca y Pablo Neruda, y, en menor medida, Antonio Machado y los poetas místicos.

Lo interesante de estas referencias no son solo las fuentes en sí mismas, sino la forma en que se han creado las intertextualidades. En general, se reutilizan algunos versos famosos con alguna pequeña modificación gramatical, pero hemos visto cómo en las canciones *Mientras quede por decir una palabra* y *Promesas de primavera* se recrean los poemas originales tomando como base su estructura y parte de su contenido, y que en *Canción desesperada* hay un complejo juego metaliterario donde la canción se menciona a sí misma y dialoga constantemente con la obra de Neruda, así como con el propio autor.

En cuanto al tema y contenido, en muchos casos se reescribe algún verso referido a una idea existencial, una reflexión sobre el amor, la vida, el tiempo, etc., modificándolo para referirse al propio *yo* lírico de la canción, de forma que adquiere un significado más personal. También encontramos, en *Promesas de primavera* o *Soñaré*, una inversión en el sentido original del texto, que pasa de tener un significado negativo y pesimista a uno alegre y optimista.

Con todo ello esperamos haber demostrado el proceso magistral de La Oreja de Van Gogh a la hora de componer sus canciones, su habilidad para recurrir a obras muy alejadas de nuestro

tiempo o que tratan temas muy distintos a los habituales en la actualidad para extraer y crear significados nuevos aplicables nosotros mismos, y la genialidad con que tejen conexiones entre varios autores, textos y épocas para crear canciones llenas de múltiples niveles de significado. Otra intención de este análisis ha sido demostrar la calidad lírica y literaria de las canciones del grupo, que, en nuestra opinión, son dignas de diversos estudios académicos.

Como reflexión final, consideramos que estas canciones, y otras con características similares, tanto del mismo grupo como de otros, podrían ser de gran utilidad para cualquier contexto de enseñanza de literatura, donde la motivación es un elemento primordial; por ejemplo, en los estudios de secundaria, universitarios, etc. De esa manera, no solo se fomentaría el interés de los estudiantes mediante la música, sino que comprobarían por sí mismos que la literatura es algo muy presente y vivo a su alrededor.

BIBLIOGRAFÍA

Blanco, Carlos, Julio Rodríguez y Iris M. Zavala. *Historia social de la literatura española (en lengua castellana). Vol. I*. Madrid: Akal, 2000.

Cantizano, Blasina. "Poesía y música, relaciones cómplices", *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 30 (2005). Fecha de consulta 30/05/2024. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1209861

Guervós, José María. "Bécquer y el lenguaje musical", *Ritmo. Revista musical ilustrada*, 127 y 128 (1936): 3-5. Fecha de consulta 27/05/2024. https://prensahistorica.mcu.es/arce/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1000203202&presentacion=pagina&posicion=3&registrardownload=0

LOVG [La Oreja de Van Gogh]. "Biografía". 2023. Fecha de consulta 13/12/2023. https://www.laorejadevangogh.com/biografia/

López, Carlos. "Canciones españolas para voz y piano sobre textos de Lope de Vega: catalogación, estudio y propuesta de interpretación". Tesis doctoral (2012). Universidad de Murcia. Fecha de consulta 28/05/2024. https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/28768

Merino, Luis. "Fluir y refluir de la poesía de Neruda en la música chilena". *Revista musical chilena*, 123-124 (1973): 55-62. Fecha de consulta 31/05/2024. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8019664

Palenzuela, David. "Entre versos y ritmos: la intertextualidad entre Neruda, Cortázar y el hiphop actual". Trabajo de Fin de Grado (2023). Universidad de Alicante. Fecha de consulta 31/05/2024. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/135317/1/Entre_versos_y_ritmos_La_intertextualidad_entre_Nerud_Palenzuela_Lopez_David.pdf

Penna, Mario. "Las rimas de Bécquer y la poesía popular", *Revista de Filología Española*, 52 (1969): 187-215. Fecha de consulta 30/05/2024. https://xn--revistadefilologiaespaola-uoc.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/view/800

REBAE [Red de Bibliotecas de los Archivos Estatales]. "Antonio Machado (1875-1939)" (2024). Fecha de consulta 30/05/2024. https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/red-bibliotecas-archivos-estatales/difusion-rebae/guias-lectura/generacion-98/autores-vida-obra/antonio-machado.html

Rodríguez, Lina. *Manual de historia de la literatura española 1. Siglos XIII al XVII*. Barcelona: Castalia, 2016.

Rodríguez, Lina. *Manual de historia de la literatura española 2. Siglos XVIII al XX*. Barcelona: Castalia, 2017.

Ruiz, Carmen. "Neruda, perfiles de un siglo", *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 690 (2004). Fecha de consulta 13/12/2012. https://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA%20690.htm

Tormo, Candela. "Las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer (Sevilla, 1836 – Madrid, 1870) en la canción lírica: una revisión bibliográfica", *Música oral del Sur*, 16 (2019): 193-208. Fecha de consulta 30/05/2024. https://www.researchgate.net/publication/340549083_Las_rimas_de_Gustavo_Adolfo_Becquer_Sevilla_1836_-_Madrid_1870_en_la_cancion_lirica_una_revision_bibliografica