

---

# CANCIÓN DE AUTOR Y POESÍA: LA OBRA MÚSICO-POÉTICA DE QUIQUE GONZÁLEZ

---

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Oviedo  
*Universidá d'Uviéu*  
*University of Oviedo*

Elisa González González

Tutora: Araceli Iravedra Valea

Grado en Lengua Española y sus Literaturas

Universidad de Oviedo  
Curso 2019-2020  
Julio 2020

# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	2
2. LA CANCIÓN DE AUTOR ESPAÑOLA: CONCEPTO, DELIMITACIÓN GENÉRICA Y ANÁLISIS DE SU EVOLUCIÓN	
2.1. ¿Qué es la canción de autor?	3
2.2. La «nueva juglaría»	4
2.3. Problemas de delimitación genérica	5
2.4. Análisis diacrónico: la evolución temática	9
3. QUIQUE GONZÁLEZ, CANTAUTOR	
3.1. El cantautor <i>peleando a la contra</i>	19
3.2. Evolución músico-poética	22
4. ANÁLISIS POÉTICO DE LAS LETRAS DE QUIQUE GONZÁLEZ	
4.1. Un estilo reconocible	27
4.2. Atmósferas, paisajes, personajes, símbolos	28
4.3. Hacia una clasificación temática	29
4.4. Examen de un caso singular: «Kamikazes enamorados»	34
5. CONCLUSIONES	37
BIBLIOGRAFÍA	39
OTRAS FUENTES	40
ANEXOS	42

## 1. INTRODUCCIÓN

Partiendo de la consideración de la naturaleza híbrida de la canción de autor, en el presente Trabajo de Fin de Grado trataremos de someter a juicio literario la trayectoria músico-poética del cantautor español Quique González, cuyo último trabajo ha realizado precisamente en conjunción con Luis García Montero: un álbum musical compuesto a partir de textos que el poeta granadino ha creado ex profeso para que él los musicalice. Este hecho, sumado a que reiteradamente en nuestra historia reciente algunos cantautores han obtenido reconocimientos o han sido galardonados por su aportación literaria, abre el debate sobre la relación interdisciplinar que en la canción de autor se da entre música y literatura y sobre el componente poético de las letras o los textos.

Sin ánimo de formular asertos definitivos —puesto que las fronteras entre las artes, y hasta los componentes que determinan la artísticidad de cada una, constituyen asuntos de inagotable discusión—, llevaremos a cabo un análisis crítico de la cuestión tomando como base las más consolidadas y solventes reflexiones en torno a la «canción de autor» y su estudio diacrónico en el territorio nacional en la época contemporánea. Esta es la antesala de los capítulos más personales y creativos de nuestro trabajo, en los que se estudiará la figura de Quique González como cantautor teniendo en cuenta su conciencia autoral y su compromiso con la calidad textual. Ello implicará el examen de su trayectoria, en el que arriesgaremos una división de su obra en etapas que tomará en cuenta diversos criterios, como la evolución de los temas y el tono de sus composiciones. Por último, abordaremos el análisis del componente poético de sus textos: desde el estilo a los temas y motivos, pasando por los escenarios, las atmósferas, los personajes y los símbolos más recurrentes, y culminando el trabajo —a modo de síntesis e ilustración práctica— con una propuesta interpretativa de la letra de la canción «Kamikazes enamorados».

Tanto la elección del marco general de este trabajo (los nexos entre canción de autor y poesía) como del objeto concreto de estudio (la obra músico-poética de Quique González) obedecen a marcadas inclinaciones personales. Por un lado, se nos imponía el interés académico por indagar en la naturaleza de una clase de composiciones musicales en las que el autor cuida especialmente la elaboración de los textos, cuya importancia equipara o incluso antepone a la melodía que los acompaña, dando lugar a un subgénero de canción que es producto de su hibridación con la literatura. Por otro lado, la elección de la obra de Quique González como objeto de análisis se funda en el estímulo que supone la escasez de trabajos

que hasta ahora ha generado un cantautor que no forma parte de la letra grande del canon, pero que podría no tardar en hacerlo, a la luz de la prometedora trayectoria creativa que ha desarrollado hasta el momento en el que se elabora el presente Trabajo Fin de Grado.

## **2. LA CANCIÓN DE AUTOR ESPAÑOLA: CONCEPTO, DELIMITACIÓN GENÉRICA Y ANÁLISIS DE SU EVOLUCIÓN**

### **2.1. ¿Qué es la canción de autor?**

En primer lugar, y para no entrar en ambiguos circunloquios acerca de la cuestión, es preciso dejar clara la definición del término «canción de autor», a partir del cual comienza el planteamiento de este trabajo. Para evitar un análisis erróneo basado en ideas vagas, recurro al rigor de las citas textuales, en este caso de Marcela Romano, quien en «Canción española del 60: denominaciones, prácticas, imaginarios» (1996), propone una explicación de la evolución de dicho término: en sus inicios remitía a «la funcionalidad eminentemente testimonial» de la «práctica cancioneril», pero con el tiempo se comenzó a poner en relación con «el esfuerzo de creación individual y artística, fundamentalmente en lo verbal».

La autora hace referencia también a otro término acuñado: «canción de texto». Y es que no debemos pasar por alto el matiz de significado que, según recuerda, establece Washington Benavides entre «letra» y «texto»:

Eso de «letras», siendo tan hondamente hispánico, y tan nuestro sin embargo, nos dice de una forma inferior o menor de considerar el texto de la canción [...] La «letra», si bien puede acceder a la poesía, se mueve en una atmosfera menos trascendente, casi funcional, la mayoría de las veces. El «texto» define una búsqueda mayor, una penetración más íntima de la melodía y el ritmo de la música (en Romano, 1996: 104).

Y concluye la argentina con una definición en contraste con los términos o expresiones «juglar» y «lo popular»:

«Canción de autor» remite tanto a la noción de «individuo creador» emergente con la modernidad como a la de «divo» impuesta desde los medios. «Juglar», por su parte, trae a la «aldea global» la resonancia de una práctica pre-moderna, en la que hoy se cruzan oralidad y escritura (artefacto, esta última, de la modernidad) en una extrafina —e inquietante— síntesis cifrada ejemplarmente en la grabación sonora «posmoderna». Finalmente, «lo popular» de la canción se construye solidaria y encontradamente con las otras denominaciones [...] (Romano, 1996: 111).

En cuanto al concepto de «cantautor», podemos inferir del propio significante que se refiere a aquel que se involucra tanto en el proceso autoral —escritura del texto y composición musical—, como en el interpretativo —puesta en escena y *performance*<sup>1</sup>—.

## 2.2. La «nueva juglaría»

La música probablemente sea una de las maneras de comunicación humana más primitivas y, como señala Víctor Claudín (1981), un vehículo para expresar las emociones más íntimas y los pensamientos, para deshacer las tensiones internas o pulsiones humanas; además, si se piensa en las canciones, nos hallamos ante un medio enriquecido y reforzado gracias al aporte de las palabras. Los orígenes de la canción como manifestación cultural no tienen una datación precisa, pues es algo tan antropológico como el mismo lenguaje verbal que se utiliza para transmitir el mensaje, las historias o las emociones. Si reparamos en la historia de la literatura española, la fusión de música y literatura nos remonta al inicio de la lírica. Pero la canción es una forma genuina que aúna ambas artes, y a la que se le otorga una vasta extensión que nos obliga a tener que delimitarla: entre otras, podemos reconocer la «canción trovadoresca», originada en el Medievo; la «canción petrarquista», que vino de Italia en el Siglo de Oro; y la «canción tradicional», vinculada a la oralidad (Leuci, 2010: 1).

En una entrevista realizada por Marcela Romano a Paco Ibáñez y José Agustín Goytisolo, el poeta hace referencia a la naturaleza de la canción como forma expresiva relativa exclusivamente al ámbito religioso y explica por qué se popularizó:

[...]Hasta que a la gente se le infló el gorro y se dijo: «¿Por qué nosotros no podemos cantar otra cosa?» Y así salieron de la Iglesia para hacerlo, y realmente tuvieron suerte en muchos países [...] Por lo demás, el trovador y el juglar eran la gente más apreciada de la cultura medieval, se los disputaban en los palacios. Decían bonito empleando palabras del pueblo [...] (Romano, 1994: 326).

Esto nos introduce en un debate comparativo entre canción de autor y mester de juglaría desarrollado por Marcela Romano. Ambas expresiones líricas tienen rasgos en común y por ello a la primera se la ha denominado también «nueva juglaría», como evocando esa génesis medieval. No obstante, presentan naturalmente notables diferencias, tanto en el

---

<sup>1</sup> «La “poslirica” y/o “no lírica” implicaría un desmarcamiento del texto escrito hacia la volubilidad anómala y hondamente experiencial de la “performance” y las escrituras virtuales, superadoras tanto de la magnificación del sujeto “lírico” de raíces románticas como de las restricciones de la grafía, aquella forma de “pensamiento lineal” de la que habló alguna vez McLuhan. (Romano, 2010: 406).

modo de circulación y difusión de las obras como en su recepción<sup>2</sup> por parte del público.

Otro aspecto que las aleja es el modo de producción:

[El] juglar repite en base a una memoria colectiva automatizada en un lenguaje oral de usos formularios. El autor de canción escribe primero, y luego canta, y gran parte de su escritura resulta, mayoritariamente, de su contacto visual (no auditivo) con la tradición de la literatura institucionalizada. En consonancia con este modelo, existe en estos autores una intención deliberada que no siempre se traduce en los frutos finales de su tarea de neutralizar hasta el límite posible el uso de estribillos, clisés y fórmulas varias, que, si bien alcanzan su saturación en la canción de tipo «comercial», constituyen las matrices esenciales (por sus cualidades mnemotécnicas) del repertorio cancioneril tradicional. Esta intención parece poner en contradicción la canción del 60 con sus raíces históricas, pero en esa grieta se adivina, entre líneas, el estatuto híbrido que la define: situada en la encrucijada de «oralidad» y «escritura», esta canción contemporánea puede prescindir del andamiaje formulario, dispositivo de la memoria en las tradiciones no escritas, en la medida en que cuenta con dos tecnologías específicas para ser archivada: la escritura propiamente dicha y, en segunda instancia, la grabación sonora, la nueva «escritura» de la posmodernidad [...] (Romano, 1996: 106).

La invención de la imprenta supuso un hito ya en su momento para el paso de la tradición oral a la escrita. Pero en los últimos siglos y, más aún, en las últimas décadas, el desarrollo de las tecnologías lleva consigo un profundo cambio en el paradigma en cuanto a medios de producción, difusión y recepción se refiere. La «naturaleza anfibológica de este género [la canción]» contribuye a ese paso «de la letra a la voz (y al cuerpo), del libro al disco (y, consecuentemente, a los medios y al escenario), de la soledad de la lectura silenciosa a la recepción grupal» (Romano, 2010: 413).

### **2.3. Problemas de delimitación genérica**

El ser humano es un animal clasificador, aficionado a las taxonomías y con un pensamiento relacional. Quizás sea por esto por lo que a la hora de categorizar la canción de autor pensemos automáticamente en asociarla a un concepto más amplio, que nos lleva a considerar los géneros musicales y literarios. Pero las ramas del gran árbol del conocimiento a veces presentan «mutaciones», nudos de los que salen dos cañas: música y letra, en este caso, nacen como expresiones conjuntas —simultáneas o no— de una misma pulsión interna del cantautor. Las taxonomías que hacemos tienden al rigor científico, a la perfección

---

<sup>2</sup> La canción contemporánea está vinculada a un nuevo modo de recepción caracterizado por la individualidad. Se trata de un modo más cercano a la lectura, lo que también favorece su aproximación a la literatura.

matemática, a la simetría, a disolver las anomalías, pero no debemos olvidarnos de que se crean a partir de la observación de la realidad, una realidad que presenta esas pequeñas «mutaciones» tan difíciles de comprender por nuestra mente totalizadora.

Lo que sí parece indiscutible es que todas las formas de expresión artística se centran en retratar el mundo desde un ángulo subjetivo: a través de una voz o estilo personal, de un *yo* que media entre la realidad, su propia percepción de esa porción de mundo que observa, el sentimiento que le produce, el vehículo que utiliza para crear y el posible receptor. Lo que realmente las diferencia a todas ellas son los instrumentos que emplean para elaborar su «retrato» del mundo y las formas que adquiere su creación (Villanueva, 2014: 186).

Por su parte, a la canción no le basta ser un mero espejo mimético de la realidad, sino que se afana en pasar esa realidad por el filtro del subjetivismo y por los aportes de creatividad y ficción; a continuación, se presta a una manipulación artesanal, como en cualquier otro tipo de menestralía en la que la materia prima debe ser pulida y refinada de impurezas. Para culminar el proceso, se somete al juicio del que presencia o admira tal creación, que la debe procesar intelectual y emocionalmente aplicando, además, su criterio estético.

Pero las artes no solo están muy próximas unas de otras<sup>3</sup>, sino que se encuentran profundamente ligadas a las sensibilidades creadoras de los artistas, lo que nos lleva a recordar el tan habitual polifacetismo, personificado en figuras como Lorca, Carpentier, Wagner, Miguel Ángel, Blake, Dalí. Y no hace falta irse a ejemplos de indiscutible renombre: si buscamos en nuestros círculos de amistades seguramente encontremos músicos-pintores, escultores-pintores, escritores-músicos, bailarines-actores... Que una misma mente sea tan a menudo capaz de expresarse a través de diferentes vehículos y que un mismo receptor se emocione a través de los diferentes envoltorios que adquiere el mensaje —pinturas, sonidos, movimientos, palabras— puede llevarnos a pensar que, tal vez, la versatilidad expresiva y receptiva de los sujetos se deba al mismo hecho de que las artes no tracen líneas divisorias entre sí ni se sitúen en compartimentos estancos, sino que conformen entre todas un mismo lenguaje: un lenguaje artístico, sensorial, estético.

Cuando hablamos del género «canción», es habitual asociar «texto» con «mensaje» y «música» con «vehículo», es decir, considerar que la música está al servicio del texto en el

---

<sup>3</sup> Oskar Walzel acuña en 1917 la expresión «iluminación recíproca de las artes» para explicar las relaciones entre las distintas disciplinas artísticas, y el sintagma «talentos dobles» para referirse al polifacetismo (Villanueva, 2014: 185).

cometido de difundir su mensaje verbal. Pero intentar escindir la canción de autor en música y letra es un error, dado que ambas se influyen y condicionan mutuamente: muchas veces se modifica la sintaxis o el léxico en virtud de un esquema musical —ya sea melódico, rítmico, o estructural— y, al revés, se ajusta la música en función de la letra. Por otra parte, si partimos de una canción y le quitamos la música o el texto puede que aún quede una obra estéticamente aceptable según los cánones o según nuestros gustos individuales, pero lo más habitual es que lo que comúnmente llamamos «letra» nos parezca insuficiente como para elevarla a la categoría de poema y que la música nos quede vacía de significado. No obstante, muchos son los casos en los que los textos de las canciones parecen verdaderos poemas. En todo caso, puede que aquellos no se eleven siempre al estatus de poema, pero que sus palabras sí lleguen a conmover o evocar del mismo modo y, por tanto, cumplan con su cometido artístico más primario. El problema es que si tratamos, entonces, esos textos como una entidad artística, ¿dónde los clasificamos? Atendiendo a su forma escrita son literatura, pero se transmiten por vía auditiva y no a través de la lectura, como acostumbran los géneros literarios.

Cuando leemos uno de esos textos y nos parece carente de expresividad poética, podría deberse a la atmósfera que genera en torno a él el peso de lo coloquial. La forma canción tendemos a calificarla como «popular» —un concepto, por su parte, tan polisémico— y, en efecto, se podría considerar tal por su vinculación con los usos coloquiales del lenguaje —o, en boca de Goytisolo, con las «palabras del pueblo»—. No obstante, como analiza Marcela Romano (1996: 110),

estos procedimientos [los coloquialismos] son introducidos como mediaciones, es decir, como estrategias discursivas<sup>4</sup> que pretenden crear un efecto de «espontaneidad» de la que en realidad carecen, pues detrás de ellas se encuentra la escritura como artificio y como imaginario. Al mismo tiempo, una buena parte de las producciones se vinculan con prácticas poéticas más herméticas que las «sociales» [...]

En efecto, no podemos dejar de considerar otra clase de canciones, como las «surrealistas» de Silvio Rodríguez, Lluís Llach o Luis Eduardo Aute, «que requieren por parte del lector la posesión de una enciclopedia muy específica para alcanzar una correcta decodificación» (Romano, 1996: 110).

---

<sup>4</sup> Se podría considerar, por tanto, lo coloquial como un recurso premeditado —tal vez literario— que acerca la obra al público renunciando a la vía más elitista de algunos tipos de arte. De este modo, tiene sobre la canción un efecto «populizador» que la hace más accesible, pública, para los diferentes colectivos de receptores.



En suma, la poesía es parte de la columna de ADN de la canción autoral: en origen, antes de que comenzaran las primeras manifestaciones de literatura escrita, se transmitía oralmente y adquiriría la forma cantada para facilitar su memorización. Además, apoyándonos en el concepto de «transmutación intersemiótica», acuñado por Jakobson, podemos concebir el proceso por el que el poema pasa a canción como una traducción de un sistema de signos (lenguaje verbal) a otro más complejo (lenguaje musical más lenguaje verbal). En ese traslado del texto escrito al cancioneril, las nociones de subjetivismo y simbolismo también mutan. En este sentido, *yo* ya no es «un pronombre, una ficción, un personaje verbal, para volver a ser (o a parecer) un hombre». El proceso por el que la palabra se convierte en voz con un cuerpo que la emite en el medio físico (en el escenario, en la televisión, en la radio...) descubre una necesidad de crear una construcción identitaria saturada en un contexto, el del recital, donde la *proxémica* y la *peroratio*, relacionadas con el carisma del artista como ser autobiografiado en sus canciones, influyen en la recepción del mensaje poético. El espectáculo, por tanto, está cargado de una serie de simbolismos que acompañan a los ritos laicos de nuestra época (Romano, 2010: 416).

Esta compleja forma de definir la canción de autor como género híbrido se deriva de la dificultad de la delimitación de las artes anteriormente referida: sus fronteras son difusas en tanto que a menudo unas se apoyan en otras para conseguir incrementar la capacidad expresiva, la cantidad de cosas que «se dicen», dando lugar a géneros mixtos o compuestos por varias ramas artísticas. Esto no solo ocurre con la canción, sino también con los caligramas de Apollinaire, en los que se fusionó la literatura con el arte pictórico; y lo mismo sucedió mucho antes con los *carmina figurata* latinos; o con los *tejnopaijnía*, poemas pintados griegos (Villanueva, 2014: 188).

Todo ello nos demuestra que la literatura no siempre se encuentra encerrada en un libro o en una página, sino que puede aparecer eventualmente en una canción, en la radio, sobre un muro o donde sea, porque la poesía está donde están las palabras, tal y como dejó escrito Blas de Otero en *Historias fingidas y verdaderas*:

[...] la imprenta se torna de pronto el alguacil que emprisiona las palabras entre rejas de líneas. Porque el poeta es un juglar o no es nada. Un artesano de lindas jaulas para jilgueros disecados.

El disco, la cinta magnetofónica, la guitarra o la radio y la televisión pueden — podrían: y más la propia voz directa— rescatar al verso de la galera del libro y hacer que las palabras suenen libres, vivas, con dispuesta espontaneidad. Mientras haya en el mundo una

palabra cualquiera, habrá poesía. Que los temas son cada día más ricos y acuciantes (en Romano, 2010: 410).

#### **2.4. Análisis diacrónico: la evolución temática**

El conjunto de rasgos comunes que determinan la adscripción de una serie de autores a una determinada corriente músico-estética está indudablemente condicionada por el momento histórico en el que las canciones se gestan. Este interviene en el componente melódico y, por supuesto, también en el mensaje verbal de las composiciones. Atenderemos en este apartado a la evolución diacrónica de la canción en España, hasta situarnos en el nacimiento de la canción de autor, para poner particular atención en su dimensión textual y en el desarrollo de su vertiente temática.

Si nos situamos en las dos primeras décadas del siglo XX, debemos pensar en ritmos y formas folclóricas que varían de región a región según el acervo cultural de los diversos territorios (chotis, fandangos, sevillanas, jotas, boleros, pasodobles, muñeiras, sardanas); y tales formas tradicionales se continúan en los años treinta en conjunción con nuevas creaciones influenciadas ideológicamente por los dos frentes de la Guerra Civil. Todo ello culminaría en el silencio coaccionado de los años cuarenta. En este oscuro periodo de aislamiento, el folclore se sometió a una manipulación ideológica que obró en detrimento del lenguaje creador: durante la primera posguerra, las escasas manifestaciones artísticas que surgían cobraban tintes patrióticos, religiosos y castizos. Se impuso entonces una canción popular que Claudín (1981: 21) definió como «ratonera, evasionista, vulgarota», bautizada por el flamencólogo Francisco Almazán como «nacional-flamenquismo», lo que vendría a ser el fascismo aplicado a la canción tradicional andaluza: una mezcla de romance, seguidilla, jota, sevillana... En el otro lado del espectro ideológico, emergen escritores y cantantes callejeros dispuestos a invertir políticamente el mensaje de las composiciones; su mayor arma fue la elipsis: las medias palabras y los calculados silencios eran las precarias estrategias mediante las que dar todavía muy limitado cauce a esa libertad expresiva que no se les permitía.

Y no se trataba solo, aunque sí fundamentalmente, de represión: tras la debacle de 1939 hubo una generalizada necesidad de olvidar —casi de negar— el reciente trauma, de calmar la ira, y se optó por una profunda evasión. En este momento la llamada canción nacional se hace con el protagonismo, ya sea en su vertiente propagandística o en su forma

más sentimental. Y, frente a ella, como una vertiente opuesta a lo nacional, afloró la música folk tradicional para defender las diversas idiosincrasias culturales de cada región.

Entre el «pan y circo» al que fue sometida la sociedad de estos años, y una voluntad de aislamiento reforzada por la neutralidad en la Segunda Guerra Mundial, se fortaleció el rígido patriotismo. Un elemento clave durante este oscuro período que repercutió decisivamente en todas las manifestaciones artísticas fue el lastre de la doble censura: había que contar, por un lado, con la actuación rigurosa de ese gran organismo represor que recortaba con sus tijeras todo cuerpo de ideas o estímulos novedosos que no comulgaran con los estrictos y selectivos valores del régimen y de la Iglesia; por otro lado, no debe olvidarse la autocensura que los propios autores se imponían a la hora de crear, con el fin de evitar la censura *a posteriori* o, incluso, las posibles represalias. Con todo, en estos años de cerrazón y hermetismo, debemos reconocer el soplo de aire fresco que supuso la canción cubana y mexicana, con sus nuevos ritmos y motivos —Antonio Machín, Agustín Lara...—. A su vez, aparecen en este momento en el panorama nacional cantantes de enorme éxito popular como Antonio Molina, Antonio Maya y Marisol, entre otros.

Sin embargo, no es hasta el año 1957 cuando ubica Víctor Claudín el tímido inicio de una canción distinta y la aparición del primer cantautor español: José Luis Martínez Gordo «y su guitarra». En esta época, aunque muy lentamente, el país había comenzado a abrirse a influjos extranjeros, siendo muy bien absorbida en España la canción francesa, estadounidense, inglesa e italiana. Cobra especial relevancia como órgano difusor el Festival de San Remo, al que siguió en el ámbito nacional la organización del Festival de la Canción de Benidorm o el de la Canción del Mediterráneo. Todo ello en un contexto de *boom* turístico, corrientes migratorias, luchas universitarias, ingreso de España en la ONU, popularización del disco y surgimiento de nuevas discográficas, olas huelguísticas de Asturias, País Vasco y Cataluña, llegada de la televisión y del Seiscientos... A partir de entonces, la industria discográfica se dispara convirtiendo la canción popular en objeto de consumo y, paralelamente, se crean programas televisivos y radiofónicos para su difusión.

Al mismo tiempo que se potencia esta canción industrializada y comercial, de mensaje generalmente banal y anodino, brota una canción responsable y comprometida que se constituirá en un arma de lucha contra la injusticia. La temática de la esperanza como derecho y deber de todos fue fundamental para encender y mantener viva la canción de autor en un contexto como el de la posguerra, al aportar alguna luz que ayudase a vislumbrar un futuro

mejor. Rompe con el «criminal silencio» (Lucini, 1986, I: 16) en la época de la represión, mueve las mentes abotargadas y los cuerpos conformistas. La canción de autor es ahora equivalente de la «canción social» o «canción protesta»<sup>5</sup>: un arma arrojadiza comprometida no solo con la problemática colectiva del momento, sino también con la calidad estética, que pretende denunciar y protestar, además de animar a la acción, pues su objetivo último es el de promover un cambio. Esta canción, que ya asoma en los años cincuenta y eclosiona con fuerza en la siguiente década, se manifiesta con mayor ímpetu en los países hispanófonos, donde actúa como un reactivo contra esa canción establecida y comercial que imperaba hasta entonces. Cuando menos se trataba, para decirlo con Blas de Otero, de construir una conciencia social basada en *la paz y la palabra*, en un contexto político en el que reinaba el miedo, el castigo, el autoritarismo, la violencia y la injusticia. Y extraordinariamente consiguió hacerse hueco un canto de libertad y lucha pacífica, pero, como apunta Lucini (1986, I: 17-18), «desde una muy profunda fe en la persona y desde la esperanza en un deseado, nuevo y luminoso amanecer; un amanecer en el que brotara el verdadero amor y la alegría y en el que los derechos humanos fueran seriamente respetados».

En estos años —hablamos ya de la década de los sesenta— se pasa de las maracas de Machín a la guitarra eléctrica. Además de llegarnos la música yanqui a través de versiones traducidas de Elvis, Chuck Berry, Little Richard, Paul Anka o Cliff Richards, destacan cantautores hispanoamericanos como Chavela Vargas, Víctor Jara, Atahualpa Yupanqui, Carlos Puebla y Mercedes Sosa, o la Nueva Trova cubana de Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola. Este impulso músico-poético también se dio en Europa con nombres como Édith Piaf, Léo Ferré o Georges Brassens en Francia; José Mário Branco o José Afonso en Portugal; y Domenico Modugno, Adriano Celentano, Rino Gaetano, Marisa Sannia, Fabrizio de André, Franco Battiato, Lucio Battisti, Renato Carosone o Nicola di Bari en Italia. En España afloran por la misma época las canciones de Joan Manuel Serrat, Lluís Llach y Francisc Pi de la Serra con la *Nova Cançó* catalana, así como Luis Eduardo Aute, José Antonio Labordeta o el gran musicalizador de poemas Paco Ibáñez. Todos estos artistas se involucran políticamente en la búsqueda de un cambio pacificador.

---

<sup>5</sup> De hecho, había tenido su precedente literario en la poesía comprometida o *engagé*, en la que el poeta se asemejaba a un predicador de la paz y la palabra: «tras esta verdad que preexiste al poema hay un sujeto confesional que la expresa, que la enuncia y la denuncia» (Iruvreda, 2010: 323).

No debemos pasar por alto tampoco todo lo que supuso el movimiento de la contracultura originado en Estados Unidos en la década de los sesenta y que evidenciaba una necesidad de cambio como respuesta al mundo en guerra que las nuevas generaciones heredaban. El franquismo, aunque filtró gran parte de ese movimiento internacional incluso prohibiendo no pocas manifestaciones en todos los ámbitos artísticos, fue el idóneo caldo de cultivo para que la canción de autor arraigase en el pueblo español divulgando masivamente esa literatura musicalizada o esa palabra entonada, y enriqueciendo en los años posteriores y hasta la actualidad el acervo cultural del país. La juventud también sentía la necesidad de poner freno al clima todavía imperante de guerra civil, que no era otro que el que se vivía en unas calles donde el miedo impedía a aquellos jóvenes algo tan fundamental como sentirse libres. La esperanza —utópica y real al mismo tiempo— que cada individuo experimentaba acabaría desembocando en una conciencia colectiva y solidaria que emergió en los últimos años sesenta.

La esperanza activa es sentida como aspiración a la libertad —individual y social—, a la solidaridad en todo su amplio espectro, al amor como motor y única vía hacia esa nueva sociedad, a la no-violencia y el antibelicismo, al resurgir de la sensibilidad y la autenticidad, intensificadas por una visión positiva del porvenir y una reafirmación de la vida, movida por la fe y la confianza, por la constancia y el trabajo diario, por unos valores «transcendentes». Esta era la temática de la canción de autor del tardofranquismo, que se verbalizaba a través de algunos símbolos arquetípicos. Así, la esperanza se representó, en general, mediante imágenes lumínicas y con amaneceres asociados al advenimiento de un nuevo tiempo en consonancia con la vida. Recurrentes fueron el símbolo del sol, que ilumina pero también quema, y el de las estrellas, los astros que guían al hombre en su camino. Otros símbolos que expresan el «principio esperanza» son el de la primavera y todo lo que esta connota (floreCIMIENTO, claridad, siembra, fertilidad); la lluvia, asociada a limpieza y purificación, pero también a riego y humidificación; la mar, símbolo de liberación y ruptura con el pasado, aunque también evoque la posibilidad de naufragar; y, en fin, los sueños —entendidos como proyectos o metas humanas— se asocian asimismo a la visión utópica de la esperanza. Toda esta simbología no solo enriquecía los textos con recursos poéticos, sino que lograba burlar el acecho de la censura, por lo que fue una forma de expresión necesaria.

La esperanza, como hemos dicho, aparece en los textos asociada al sueño de la libertad. Según recuerda Lucini (1986, II: 21), la libertad es «esencia de la identidad personal»

del hombre, es una «realidad o aspiración latente en la interioridad de la persona» y está relacionada con su misma existencia: algo que no se le puede arrebatar. Este tema será el más visitado por la canción social, en la que se manifiesta a través de símbolos que evocan altura y libre movimiento, como las aves o el viento, vinculados a la idea de hombre-pájaro que abre sus alas para volar. En el contexto de la dictadura, esta libertad intrínseca del ser humano se concretaba en las canciones en el logro de ciertas libertades coyunturales o parciales. Cualquier mínimo gesto liberador funcionaba como motor para la conquista de esa otra gran aspiración. Pero la libertad no se logra a cambio de nada, sino que implica desligarse de las viejas seguridades de las que somos dependientes. En este sentido, entraba en juego el atreverse a *ser*, salir de la comodidad, romper con los convencionalismos sociales<sup>6</sup>. Por todo ello, la libertad se convierte en una suerte de «aprendizaje», que haría madurar la canción de los años posteriores a la muerte del dictador.

La cara inversa de la libertad, y otro motivo recurrente, es la represión, que constriñe esa libertad pero que también se combate con compromiso, amor, solidaridad, esperanza y conciencia. «Para la libertad sangro, luchó, pervivo» diría Serrat, que ilustra a la perfección esa idea en un verso, por otra parte, nada hiperbólico, pues por el ansia de libertad se sufrió censura, amenaza, tortura y muerte.

La recién nacida industria discográfica acaba por ser un lugar donde van a parar todas las formas de música más comerciales, tanto nacionales como extranjeras. La canción es a partir de entonces un producto sometido a la efímera temporalidad de las modas, por lo que se imponen la rentabilidad y las ventas a la calidad artística. Esto lleva a que la música deje de ser un medio de expresión libre y espontáneo, y a que las casas de discos especulen con el material que tienen entre manos. En 1976, algunos cantautores del momento acuden a una asamblea para plantear las condiciones laborales que debían exigir con respecto a su actividad: entre ellas, supresión del impuesto de lujo sobre instrumentos y equipo, absoluto control artístico del disco por parte de los autores frente a las discográficas, libertad de expresión<sup>7</sup>, apoyo a los músicos nacionales, revisión de la normativa respecto a la Seguridad Social...

---

<sup>6</sup> El inicio del franquismo, tras una breve etapa política republicana, supuso una vuelta pendular hacia los modelos anteriores a la ley de sufragio universal, sistema que puede relacionarse con lo que Kant entendía como el paso del hombre hacia su mayoría de edad. En el contexto de una dictadura nadie elige a sus dirigentes, puesto que estos se imponen utilizando la fuerza. Cuando la conciencia colectiva despierta movida por el deseo de libertad, se atreve a *ser*, ansía independencia, exige emanciparse asumiendo las responsabilidades que ello requiere.

<sup>7</sup> No nos olvidemos del peso de la censura aún durante esta década.

Por aquel entonces toda composición que se alejase de los cánones impuestos por esas modas transitorias o por la comercialidad del momento estaba destinada a la postergación y al ostracismo; y surgen numerosos intentos por defender una canción alternativa con la que se identifique un amplio sector de público:

Por parte de la izquierda hay un intento de ir estableciendo notas de identidad a partir de unas canciones de carácter testimonial, resistencial y elípticas porque no se podían expresar con un lenguaje directo. Se va creando una canción de protesta hermética que cada vez va conectando más con amplios sectores de la población. [...] Casi todas las figuras que han dado nombre y apellidos a esta canción están en un período de resituación. [...] es necesario encontrar una identidad similar con respecto a los nuevos tiempos en que nos encontramos [...] (Claudín, 1981: 46).

El desarrollo de la nueva canción entroncaba con el cambio de conciencia que surgía para combatir los últimos años de la dictadura y para acompañar en la Transición a un nuevo modelo. Esta canción, apartada de la comercialidad, se convierte en la voz del pueblo, que busca expresar con libertad sus anhelos y reivindicaciones, tanto a nivel individual como colectivo.

Aunque una gran parte del folclore que antes defendía la libertad identitaria de los pueblos ahora habría degenerado en un tipo de música tradicional para turistas, típica y tópica, ese acervo aún conservado de las diferentes nacionalidades españolas que estaba cayendo en el olvido constituyó uno de los ingredientes que nutrían la nueva canción. Y junto a este componente autóctono, las formas que traían la libertad artística en este mismo momento eran las que venían de fuera, de los movimientos de la contracultura americana: Jimi Hendrix, Bob Dylan, Atahualpa Yupanqui. La radio y la televisión contribuyeron a la difusión de esta influencia extranjera.

En la canción social de los años setenta también tiene gran importancia el concepto de identidad vinculado a preguntas de carácter ontológico. Tras cuatro largas décadas de represión, se empieza a atisbar la posibilidad de cambio, de ingreso en esa edad adulta en la que el hombre decide su destino libremente. Pero antes se ha de pasar por las zozobras de la adolescencia, etapa marcada por la incertidumbre, tensión, insatisfacción y confusión que se resuelven en un vacío, una desrealización y una despersonalización. Ello, junto con el deseo de una libertad futura que rompa con la uniformidad dictatorial, conduce a que los temas y las formas de la canción se centren en la búsqueda de una nueva identidad. En este camino hacia el reconocimiento de nuestra identidad es imprescindible la «regresión», esto es, la evocación de una infancia que nos condicionó; de ahí que muchos cantautores revivan

momentos y detalles de su pasado con positiva añoranza o melancolía (el pueblo natal, las amistades y amores adolescentes, las noches de San Juan, los columpios; pero también la represión en las aulas y el miedo generalizado). Una vez que el contexto político hace posible la libertad y se reconquista esa identidad personal, se abren los horizontes y se mira al futuro con diferentes perspectivas, pero desde las mismas raíces de una historia todavía cercana. El *yo* es consciente de que es fruto de un pasado y semilla de un futuro, un *yo* maduro que se reconoce en una sociedad a punto de alcanzar la mayoría de edad.

Y, en este retorno de la canción al universo íntimo, halla un lugar importante el amor. El amor es el gran tema universal de las artes, ya que responde a una de las necesidades y vivencias más profundas e importantes de la vida; es motivo de alegría y placer, de equilibrio y sensibilización hacia lo otro, es lo que nos mueve en paz hacia la libertad y la esperanza. Es algo vital para nuestra existencia y perpetuación, un «eco del paraíso» (Lucini, 1986, II: 162). Nos permite encontrar sentido a los problemas cotidianos. El amor se opone a la violencia, al miedo, al egoísmo, a la desesperanza y a la falsedad. Los cantautores tratan de definirlo y de responder a sus interrogantes, y, en tanto transforma los sentimientos y actitudes negativos en sus opuestos positivos, lo relacionan con la transformación y la capacidad de cambio. Es, así, símbolo revolucionario, motivo esperanzador, fuente de compromiso hacia una realización social.

Al igual que ocurría con la búsqueda identitaria, el tema del amor, cuando encuentra dificultades y desilusiones en el presente, regresa al pasado en busca de evocaciones de infancia y adolescencia: se recuerda el amor perdido y se desea esperanzadamente que vuelva, renovado, para devolverle sentido a nuestra existencia. El amor juvenil es un refugio para la imaginación que se manifiesta en la canción antropológica a través de motivos como el inicio de la sexualidad, la pureza y sinceridad del primer romance, la confusión de sentimientos y el romanticismo más esperanzador. Los autores cantan a un amor inocente y sencillo que se opone a la visión analítica adulta, y lo hacen con ternura y sin someterlo a juicios racionales. Esta vivencia del primer amor aparece a menudo lastrada por el autoritarismo de una figura paterna que se opone a las juveniles ansias de libertad, aventura, independencia, experimentación..., lo que lleva a un choque y posterior distanciamiento. En las canciones que tratan el tema desde esta perspectiva, se expresa un divorcio con la generación de los padres, aludiendo al machismo de las estructuras domésticas tradicionales, a la inconsciencia paterna respecto a la realidad, a las deserciones de los hijos que abandonan el núcleo



familiar... La actitud de los hijos es no obstante positiva, dispuesta a encontrar la armonía mediante el diálogo y abierta a la comprensión y a la libertad de todos.

Otra vertiente de esta temática es la representación del amor de pareja basado en el mutuo acuerdo, apoyo, compañía, esfuerzo... Se reiteran las referencias al nombre de la persona amada, a la capacidad del silencio para expresar la grandeza de los sentimientos, al cuerpo como refugio y realidad en la que el amor cobra dimensión física. Lucini repara en el escaso ahondamiento en el aspecto sexual por parte de las cantautoras frente al tratamiento desinhibido por parte de ellos, atribuyendo el contraste a una sociedad machista que reprimía los comportamientos femeninos e imponía a la mujer sus propios roles. También se aborda la relación entre amor, dependencia y libertad: la fidelidad no es vista como un contrato impuesto por el concepto tradicional de pareja que impide ser uno mismo y coarta libertades, sino que es un acto responsable y coherente que se asume gustosa y voluntariamente. Ahora bien, a medida que la problemática social aumenta, este amor se convierte a menudo en un búnker donde la pareja, insensible a la realidad, se cierra en sí misma aislándose del mundo; de ahí que los cantautores insten en sus letras a salir de ese encierro y comprometerse con los problemas colectivos.

También se abordarán los temas de las crisis y rupturas, concebidas como el naufragio de un sueño utópico. El amor se representa entonces como una costumbre monótona que anula la creatividad, y la voz lírica lamenta la indiferencia y el abandono de la relación, la «soledad compartida» derivada de la incomunicación, el machismo imperante, las relaciones que limitan o impiden la realización de los sueños y coartan la libertad, los caminos que se separan porque se vuelven incompatibles, «la muerte del amor por la sustitución de la persona amada» y «el encuentro de un renovado amor». Ante toda esta problemática aparece la «toma de conciencia de la realidad por parte de los amantes y la búsqueda conjunta de una posible salida» (Lucini, 1986, II: 263-271).

Aparece también el tema de la amistad como necesidad humana vinculada a la solidaridad, a la ternura, al apoyo y al equilibrio: esto es, una clase de relación basada en la donación, concebida como refugio y prácticamente nunca asociada a la fiesta.

Todos estos asuntos contribuyen a una visión humana del hombre, potenciando el valor del corazón frente al racionalismo que castra sentimientos y sensibilidades, y que incluye

el elogio de la locura como actitud que arriesga y crea su propia realidad, sumiendo al sujeto en un mundo espiritual donde hallar la paz.

El ingreso temático de la canción en el universo íntimo no anula la presencia de la problemática colectiva, sino que lo privado y lo público, lo individual y lo social, aparecen indisolublemente ligados en unos textos que asumen la fatal interdependencia de ambas dimensiones. Así, la despersonalización, la pérdida de la propia identidad, de los valores y de las posibilidades de realización ocurren cuando la persona se siente anulada, percibe el sinsentido de la vida y su incapacidad de actuación en una realidad masificada, alienante y automatizada. Entonces es cuando se produce un choque entre las aspiraciones más profundas del ser y las posibilidades que se le ofrecen en la realidad. Las mencionadas emociones y experiencias negativas pueden relacionarse con una educación recibida basada en valores falsos, la soledad y la rutina vital que solo puede ofrecer una sociedad teñida de gris, la explotación laboral o la frustración de aspiraciones y sueños a causa de crisis personales o de lastres sociales (por ejemplo, el machismo). En muchas ocasiones los cantautores han encontrado en la sátira la fórmula idónea para expresar su descontento en este sentido.

Otros temas directamente ligados a problemas colectivos muy habituales en estas canciones son, por último, el de la emigración (sus causas, el drama que supone romper lazos afectivos, la situación de los que se quedan, la adaptación e integración en el nuevo lugar, la añoranza del regreso) y la violencia en todas sus formas: la brutalidad de la guerra, la tortura, la pena de muerte, la represión, la cárcel... Se canta a menudo a la figura del soldado, aunque, paradójicamente, para denunciar el militarismo y defender el antibelicismo; y, en un sentido semejante, la cobardía del desertor se celebra como una virtud frente al comportamiento obediente e irreflexivo.

Claudín caracteriza con suma belleza y precisión los dos principales tipos de cantautores reconocibles en aquel momento: uno, el anónimo, el callejero y más cercano a la gente, el cantante espontáneo, con guisa de maleante y hambriento —y prejuizado por ello—; otro, al que se le auguraba un gran éxito en el mundo de la canción comercial, pero que abandonó esa dirección en aras de su compromiso con la lucha ideológica y la construcción de un futuro colectivo. Sin embargo, tras la muerte del tirano parece aflorar una nueva modalidad de canción popular que relaja o pierde los tintes políticos y gana en profesionalidad. La figura del cantautor comienza a identificarse con la de una especie de

cantor cercano (incluso físicamente) al público, favoreciendo la realización de conciertos en pequeñas salas en las que se promovía la simbiosis entre espectador y artista.

Mientras que la canción perdía su cometido como arma arrojada contra un régimen ya inexistente, se iban diferenciando cada vez más claramente dos estéticas: por un lado, la canción intimista y, por el otro, la canción comercial o pegadiza. Ello no significa que desaparezca la canción de denuncia, aunque reformule ahora sus temas para orientarse hacia nuevos problemas sociales. La canción de autor, una vez iniciada la Transición, había entrado en un replanteamiento de la «protesta» en función de nuevos y más exigentes desafíos (Romano, 2010), íntimamente relacionados con el poso que dejaron esas cuatro décadas de injusticias sociales. Aparecen los temas de la pobreza, la marginación social, la lucha de clases, las deplorables condiciones de los trabajos, la crítica al mundo burgués. Paralelamente, se dirige la mirada hacia la naturaleza: la contaminación, la industrialización, la nuclearización, las extinciones, la crisis del mundo rural... hacen que aparezca un importante sentimiento ecologista en los cantos de esta etapa que, además, hacen frente a la hipocresía y el inmovilismo precedentes que imposibilitaban la conquista de los sueños y la consecución de metas en todos los ámbitos de la vida humana. La nueva conciencia pretende acabar con la pasividad social a que conduce la insensibilidad y la indiferencia ante los problemas, o el hecho de anteponer egoísta e insolidariamente lo individual a lo colectivo.

Frente a la contaminación que la dictadura había introducido en la vida social y que había dado al traste con la armonía y el equilibrio democráticos (muy precarios, con todo) del régimen republicano, se plantea el tema de la solidaridad como una vía para reconquistar un *statu quo* lastrado por cuatro décadas de tiranía. Los símbolos mediante los que se expresa la solidaridad son la «calle» donde la gente se reúne y la «mano» que nos tendemos unos a otros. Ese canto a la solidaridad, asociada al compromiso y a la responsabilidad, que ya se manifestaba en décadas anteriores como un modo de combatir el inmovilismo, la hipocresía y el individualismo de la sociedad de la posguerra, cobra si cabe más fuerza ahora, del mismo modo que los ataques a la dictadura pueden expresarse sin tapujos a medida que se va recuperando la libertad de expresión. Por supuesto, tampoco dejan de estar presentes las dos temáticas universales que, junto con la del amor, se han desarrollado a lo largo de toda la historia de la humanidad: la vida y la muerte, en toda la amplitud de sus sentidos.

En los años ochenta nuevas influencias extranjeras invaden la escena española. Todos los géneros que en Europa y América se venían desarrollando en los últimos años, como el

punk y el rock, acaban imperando también en nuestro país, aunque nunca llegando a asfixiar las canciones surgidas de la esperanza y las ansias de libertad germinadas en los años sesenta. Es más, incluso ambas corrientes —la extranjera y la autóctona— convivieron y se integraron hasta llegar en algunos casos a fusionarse. Ahora bien, mientras se les daba gran visibilidad en los medios a los citados géneros musicales de ascendencia foránea, así como al pop nacional, el fenómeno de la canción de autor quedaba en un segundo o hasta tercer plano, y pocos fueron los espacios destinados a su difusión —salvo el caso aislado de Radio 3—, lo que contribuyó al arrinconamiento de una de las formas de canción nacional con mayor calidad estética, en tanto se esforzaba por incorporar el componente lírico a sus letras.

### **3. QUIQUE GONZÁLEZ, CANTAUTOR**

#### **3.1. El cantautor *peleando a la contra***

Como apuntaba Marcela Romano, el *yo* de las composiciones cantadas pasa de ser un pronombre para identificarse con una construcción identitaria. Es difícil determinar en qué medida debemos considerar los datos biográficos de un cantautor para una interpretación de sus letras o un análisis de su figura de artista. Probablemente sí sean precisos algunos de esos apuntes personales, pero tampoco sería conveniente caer en mitificaciones, dado que aquí se pretende analizar al cantautor como un artesano de la canción y no como un constructo multideterminado en busca de la proyección de una personalidad «en venta».

La conversión de la música en un producto de mercado, su industrialización y masificación han hecho que en las últimas décadas haya aflorado una vasta corriente de grupos y cantautores independientes, entre los que es a veces difícil discernir quiénes realmente se alejan del pensamiento competitivo, del *marketing* y de los *singles*, y quiénes utilizan precisamente esa imagen «indie» con fines lucrativos colaborando así a la desvirtuación de esa figura de autor.

Quique González no deja lugar a dudas cuando se refiere a la música como un oficio que respeta y toma en serio. En 2003, a punto de grabar su cuarto disco y tras varias experiencias poco satisfactorias en el mundo de las discográficas, publica en su página web

una carta abierta, a modo de manifiesto, titulada «Peleano a la contra»<sup>8</sup>, y en ella se posiciona ideológicamente en contra de los derroteros por los que está llevando la industria a la música en nuestros tiempos. Comienza su carta de este modo:

En un artículo sobre Luis Cernuda, el poeta granadino Luis García Montero venía a decir que en un mundo en el que todo es fácilmente homologable, incluso las personas somos susceptibles de ser carne de hipermercado, así que es muy importante que predomine la conciencia individual sobre el pensamiento globalizador. En estos días, tratar de seguir tu propio camino, de ser coherente con tus convicciones, se convierte precisamente en la única manera de actuar en el mundo en un sentido global. Yo siempre he encontrado respuestas en poetas como García Montero. Creo en él (González, 2003).

La canción de autor independiente, entendida como género híbrido que aúna música y literatura y que, además, lo hace anteponiendo en ambas disciplinas criterios estéticos a la mera moda y comercialidad, preserva su calidad precisamente gracias a la libertad compositiva de los cantautores. En este sentido, Quique González también nos aclara su conciencia autoral y la importancia que él da a la creación de unas condiciones que contribuyan a que las canciones alcancen la independencia y la calidad que se propone:

No quiero participar de esto [...] Ante la posibilidad de firmar por otra compañía me vería en la obligación de renunciar a mi libertad. Y yo quiero que mi libertad sea el motor principal de actuación en mis próximos proyectos [...] Esto es lo que pienso y solo puedo defender mi postura desde la independencia [...].

[...] En conclusión, voy a intentar editar mis propios discos, sin grandes pretensiones, con el espíritu de un artesano que pule sus propias piezas y las vende en su pequeña tienda. Algo sencillo. [...] No me importa que me veten, que me nieguen ciertos medios, porque no me da ningún miedo acabar tocando en el metro o en la calle, siempre habrá alguien que quiera escuchar una canción, ¿o no? Nos educaron con la idea equivocada de relacionar músico con millonario, si no vendes mucho, o si no te venden mucho, sobrevuela la idea del fracaso. No hay que llegar a ningún sitio. Para mí el único fracaso sería hacer una puta mierda de disco.

[...] ni soy empresario ni quise serlo nunca. No pienso en grandes objetivos. Voy a necesitar mucha ayuda para sacar adelante este nuevo proyecto. Usaremos la imaginación. Nuevas vías para autogestionarnos y grabar música con calidad y sin interferencias.

(González, 2003)

---

<sup>8</sup> Toma el título de una recopilación de cuentos, relatos autobiográficos, novelas y poemas de uno de sus referentes literarios, Charles Bukowski.

Este firme posicionamiento ante el oficio contribuye a conformar su identidad como cantautor y demuestra un compromiso responsable con el resultado de su obra. En varias ocasiones ha defendido el peso de las letras a la hora de componer, considerándolas incluso más importantes que la dimensión melódica. En una entrevista para *Jot Down Magazine* en 2013 deja clara su posición a este respecto: «[...] Por lógica se debería decir que es el cincuenta por ciento, pero yo creo que la letra es como mínimo el sesenta por ciento de una canción»; y a continuación añade que «una buena letra puede hacer que una canción tenga un valor añadido, pero creo que una buena melodía y un buen arreglo no pueden llegar a trascender. Pueden llegar a tener éxito, pero no pueden llegar a ser una gran canción» (en Lorenzo, 2013).

La manera de componer también habla de en qué medida el cantautor le otorga valor a sus melodías y a sus letras. No es lo mismo partir de un arreglo musical repetitivo y buscar patrones verbales pegadizos que encajen en él —sin atender a su carga semántica o cualidad retórica— que tomar un texto ya escrito —que aspira a contar con un valor estético en sí— y darle forma para adaptarlo a una melodía; y nada de esto es lo mismo, a su vez, que construir simultáneamente ambas cosas. La tarea compositiva no es una ciencia exacta y, por ello, no existe un único método válido. En 2013, para la misma revista *Jot Down Magazine*, Quique González declaraba:

Intento siempre que la letra y la música vayan en paralelo. Creo que cuando vas escribiéndolas simultáneamente, una parte ayuda a la otra. [...] La verdad es que nunca he tenido un método patentado para escribir canciones. Y creo que tampoco existe el método correcto. El misterio es más importante que el método (en Lorenzo, 2013).

Del mismo modo, la lengua por la que ha optado siempre el cantautor a la hora de componer es el castellano —llegando a traducir canciones del inglés—. Muchos músicos eligen, sin embargo, otras lenguas distintas a la materna: en estos casos es probable que se esté anteponiendo la divulgación del mensaje a la propia riqueza expresiva. Ante la posibilidad de cantar en otra lengua más «global», como el inglés, González señala que el idioma en el que vive y piensa «tiene una riqueza lo suficientemente importante como para no prescindir de él» (en *El Mundo*, 2005). En este debate también defiende el uso de otras lenguas nacionales: «Me parece un drama que de pequeños no nos enseñaran una noción

mínima de euskera [...] o de catalán. [...] Para mí es más crucial que aprender inglés, de hecho, hablamos inglés fatal» (González, 2019).

Otro de los elementos que hacen de Quique González un autor comprometido con la calidad estética de su obra son sus referentes. Entre los musicales, se encuentran varios cantautores españoles y extranjeros: José Ignacio Lapido, Antonio Vega, Joaquín Sabina, Enrique Urquijo, Joan Manuel Serrat, Kiko Veneno, Diego Vasallo, Leiva y César Pop, entre los primeros, y Bob Dylan, Neil Young, Bruce Springsteen, Andrés Calamaro y Fito Páez<sup>9</sup>, entre los segundos. Pero González demuestra asimismo intereses literarios que nos pueden dar pistas sobre sus influencias estéticas a la hora de escribir las letras. Y, aunque no por leer poesía uno se convierte en poeta, frecuentarla afecta sin duda al modo de sentir y expresar el mundo, además de contribuir a crear un mundo propio. En los textos de Quique González dejan su impronta poetas como Luis García Montero<sup>10</sup>, Ángel González, Mario Benedetti, Rafael Alberti<sup>11</sup>, Óscar Aguado o Charles Bukowski, pero también lo hacen novelistas como Juan Marsé, Vila-Matas, John Connolly o Don Winslow.

En fin, la canción «Es tu amor en vano» es un ejemplo definitivo del interés del cantautor por el componente textual. Se trata de una adaptación del tema de Bob Dylan «Is your love in vain». La versión de Quique González surge de su descontento al leer las traducciones de un libro de letras de Dylan<sup>12</sup>: tras ponerse en contacto con los traductores y percatarse de su desinterés por la calidad de las versiones en español, decidió traducir él mismo una de sus canciones. Con este trabajo consiguió mantener el sentido del texto original, reduciendo gramaticalmente algunas oraciones para sintetizar las principales ideas de su referente<sup>13</sup>.

### 3.2. Evolución músico-poética

Fernando Navarro nos sitúa al inicio de «Encuentro con Quique González (II). Ídolos en el último sprint» (2013) en el panorama de la canción de autor española cuando el madrileño da sus primeros pasos en el mundo de la música. Tras los estudios de Claudín y Lucini

---

<sup>9</sup> A este dedica Quique González su canción «Fito». Con varios de los mencionados tuvo trato, como con Urquijo o con Vega; y otros son directamente amigos suyos, como es el caso de Leiva o César Pop.

<sup>10</sup> El cantautor se inspiró en su poema «Aunque tú no lo sepas» para componer la canción homónima, popularizada por Enrique Urquijo. Para más información sobre esta canción, véase el documental de Charlie Arnaiz y Alberto Ortega, *Aunque tú no lo sepas. La poesía de Luis García Montero* (2016).

<sup>11</sup> A su obra hace un guiño en la canción «Salitre»: «Te acariciaba un *marinero en tierra* / pero esta vez no era yo».

<sup>12</sup> Se trata de *Bob Dylan. Letras 1962-2001* (Madrid, Alfaguara, 2004).

<sup>13</sup> Véanse ambas versiones en el anexo final.

—que concluyen a mitad de los años ochenta—, permanecen o surgen una serie de nombres que dieron vigor a este género músico-poético durante la misma década y en años posteriores. Algunos de los más destacados en el contexto madrileño, donde crece Quique González, son Serrat, Sabina, Krahe, Antonio Vega, Pablo Guerrero, Chicho Sánchez Ferlosio, Elisa Serna, Aute o Joaquín Díaz. A lo largo de los noventa se abrieron paso dos vertientes principales en el género cantautor: la de los «sabinistas» y la de los seguidores de Antonio Vega. En los últimos años, Navarro distingue dos nuevos rumbos: «la corriente del indie-rock, más permeable a la experimentación y a los sonidos *lo-fi*», que «ha tenido en [Nacho] Vegas<sup>[14]</sup> una especie de gurú desde que dejó Manta Ray»; y la que toma como referente a Quique González, «más deudor de las referencias clásicas de los sesenta y los setenta» (Navarro, 2013: II). Ambos músicos comienzan, curiosamente, apadrinados por Enrique Urquijo.

La primera etapa de la trayectoria del cantautor, que abarca el periodo 1998-2002<sup>15</sup>, comprende sus tres primeros discos. Él mismo, en su carta abierta «Peleando a la contra», describe los vaivenes de su carrera musical hasta el año de 2003: «repaso mi experiencia en la industria y desde que grabé mi primer disco, *Personal*, [...] he pasado por ser una promesa, un desecho, un retorno esperanzador y una tercera oportunidad». En 1998, de la mano de Carlos Raya, nace *Personal*: un disco de marcado carácter rockero lleno de alusiones a su identidad como músico («Personal», «Músico de guardia», «De tanto que lo intenté»), a historias de amor («Se nos iba la vida», «Con vistas al mar», «Fito») y a momentos de juventud ambientados en Madrid («Cuando éramos reyes», «Y los conserjes de noche»). Las canciones compuestas en los tres años siguientes ven la luz bajo el nombre de *Salitre48* (2001), en forma de maquetas que edita Polygram (a punto de fusionarse con Universal): este disco está atravesado por un intimismo que predominará en las etapas siguientes —tanto en lo musical como en lo textual—, con temas sentimentales como «Salitre», «Rompeolas», «La ciudad del viento», «Ayer quemé mi casa», «De haberlo sabido», «Día de feria», «Crece la hierba», «Carnaval», «Todo lo demás»...; no obstante, el músico mantiene su energía inicial más provocadora en otras composiciones como «Perdone agente», «Tarde de perros», «Jukebox» o «39 grados». Tras algunos titubeos por parte de Universal para fichar a González, la discográfica acaba publicando en 2002 *Pájaros mojados*, un trabajo en el que el cantautor deja

---

<sup>14</sup> Ha sido estudiado como cantautor, y prestando particular atención al componente poético de sus letras, en el Trabajo de Fin de Grado «La canción de autor como forma literaria: el caso de Nacho Vegas» (2019), defendido por María Esther Olivares Segovia en la Universidad de Oviedo.

<sup>15</sup> La clasificación que propongo a continuación atiende a criterios musicales, estilísticos, textuales y contextuales.



atrás el sonido acústico y opta por una orquestación más compleja —con sección de vientos y piano— que acompaña el tono alegre, esperanzador o desenfadado de las letras de «Fiesta de la luna llena», «Superman», «En el backstage», «Por caminos estrechos», «Pájaros mojados», «Torres de Manhattan», «Pequeño rock and roll», «Miss camiseta mojada»... y que contrasta con la emoción contenida de «Aunque tú no lo sepas», la canción inspirada en el poema de García Montero. A lo largo de este período inicial, Quique González configura un universo propio que lo acompaña hasta sus últimos trabajos, todavía caracterizados por la entrega a la exteriorización del sentimiento, a la melancolía, a las actitudes rebeldes y a la predilección por los escenarios urbanos.

*Kamikazes enamorados* inaugura en 2003 nueva etapa y discográfica, que no es otra que el propio sello de González, Varsovia!!! Records. A pesar de la escasez de medios, el disco logra un sonido limpio y orgánico, y consigue una calidad que refleja el cuidado con el que se trata el material de las composiciones. El abanico de temas es amplio: amor en «Kamikazes enamorados», «Piedras y flores» o «Dos tickets»; evocaciones de juventud en «Palomas en la Quinta»; temática urbana en «Calles de Madrid»; o los introspectivos «Polvo en el aire» y «7/11». En 2005 vería la luz *La noche americana*, un trabajo también autogestionado. En este nuevo disco, Quique González vuelve a los sonidos eléctricos en contraposición a los acústicos que predominaban en *Kamikazes enamorados*, y cuenta con una serie de canciones procedentes de «un proyecto desistido» que consistía en «publicar un disco conceptual alrededor de la figura de un púgil llamado Kid Chocolate»<sup>16</sup>. Además de los temas más intimistas («Vidas cruzadas», «Días que se escapan»), los recuerdos de infancia («73») y la crítica a la industria musical a través de una sátira de los ídolos juveniles actuales («Justin y Britney»), se incluyen dos canciones que retratan los dos extremos de la vida del músico o los dos polos opuestos de un mismo mundo (la fama y el exceso de «Hotel Los Ángeles» frente al anonimato y las dificultades económicas de «Hotel Solitarios»). Además, incorpora la versión de una canción argentina de Manuel J. de Castilla y Eduardo Falú popularizada por Atahualpa Yupanqui, «Alhajita». Por último dentro de esta etapa, en 2006 se edita *Ajuste de cuentas*, un disco CD/DVD recopilatorio a partir de un acústico en el que actuaron, junto al cantautor, artistas invitados como Jorge Drexler, Miguel Ríos, Enrique Bunbury e Iván

---

<sup>16</sup> Véase la web de Quique González: <https://quiquegonzalez.com/2019/10/03/la-noche-americana-varsovia-records-2005/>

Ferreiro. El disco cierra esta etapa con un lenguaje que se aleja de la narración, se aproxima a la lírica cinematográfica y cuenta con un importante repertorio de imágenes novedosas.

La tercera etapa de la trayectoria de Quique González corresponde a uno de los momentos más álgidos de su carrera musical, integrada por trabajos llenos de energía, aunque muy diferentes entre sí. Abre este ciclo, en 2007, *Avería y redención #7*, un disco experimental que se compone de canciones de lo más variopintas en temas y estilo, con letras más espontáneas y abstractas que las anteriores: desde las más pausadas, cargadas de emoción, en las que cobra especial relevancia la instrumentación («Vete con cuidado», «Número 7», «Doble fila»), hasta una serie de composiciones desenfadadas («Pequeñas monedas y grandes mentiras», «Avería y redención», «Hay partida», «Trucos fáciles para días duros», «La vida te lleva por caminos raros»). En 2009 González graba *Daiquiri Blues*, álbum con el que se embarca en una gira internacional. Se caracteriza por un lirismo cargado de imágenes y algunos juegos conceptuales («Tengo que luchar con la cabeza / y pensarlo con el corazón», «Necesito un amor / que no cueste trabajo / para seguir de pie», «Lo perdimos tan fácil que valió la pena», «Pusiste en el crucigrama la ‘P’ de poema y puñal»); todo ello bajo un halo de nocturnidad en el que se respira la atmósfera de carreteras y bares, tan característica en toda su obra. En 2013 sale a la venta *Delantera mítica*, otro éxito de esta etapa y un álbum más crudo y menos aterciopelado que el anterior: utiliza un lenguaje directo en la primera parte («Tenía que decírtelo»), irónico y a veces mordaz («¿Dónde está el dinero?»); y un tono más reflexivo en la segunda parte. El tema principal es la amistad, con su lealtad y traición, que se percibe en «No encuentro a Samuel» o en «Delantera mítica»; pero también aparecen el (des)amor y las decepciones que nos causan los ídolos («Viejos capos»), todo ello enmarcado en el contexto social del momento, afectado por una reciente crisis que influye en el ánimo que reflejan las canciones. Es en este disco en el que aparece la mencionada traducción de Dylan, «Es tu amor en vano», como *bonus track* independiente del resto de las canciones. Esta etapa evidencia un cambio con respecto a las anteriores: el estilo es más orgánico y la ambientación más cercana al mundo rural en el que González lleva sumido desde su mudanza a Villacarriedo (Cantabria). El sencillo «Clase media»<sup>17</sup> (2014) es el colofón de esta fase, un canto irónico impregnado de realismo: habla de una sociedad en la que no solo la economía está en crisis, sino también la política, el sistema judicial, los valores y hasta el amor. Se describe, en suma, la decadencia de una sociedad fácilmente identificable con la de hoy en

---

<sup>17</sup> Se incluye el texto en anexo final.

día, un contexto en el que pocas cosas funcionan como deberían, con lo que se configura un escenario notablemente apocalíptico. Es el momento, pues, de clausurar una etapa creativa e irse a dormir con la confianza de que el día siguiente permitirá alcanzar las expectativas deseadas. Ahora bien, ese nuevo amanecer supondrá un cambio en la deriva del estilo y de los textos de Quique González.

La nueva etapa surge con *Me mata si me necesitas* (2016)<sup>18</sup>, un álbum en el que los rayos del sol se abren paso a través de las nubes. A pesar de estar compuesto en un momento de luces y sombras en la vida personal del cantautor, triunfan el vitalismo y la emoción y los temas adquieren una importante función catártica. Una de las novedades en su estilo es «Charo», canción en la que González incorpora un segundo *yo* poético, una voz femenina que dialoga con la masculina. En todo caso, se trata de un repertorio con diverso contenido: tema metapoético o «metamusical» en «Los detectives», varias referencias al oficio de músico a lo largo del álbum, donde también sigue presente el amor, las decepciones y alegrías que nos brinda la vida, y un profundo sentimiento de dolor melancólico en «La casa de mis padres», con reflexiones demoledoras sobre el tema universal de la muerte proyectado en la figura del padre.

El trabajo más reciente de Quique González rompe con todo lo que ha hecho hasta ahora y supone una experiencia diferente en muchos sentidos. *Las palabras vividas* (2019) es el primer disco en el que el cantautor no escribe sus letras, ya que lo hace el granadino Luis García Montero, «poeta de la experiencia». Esta forma de componer abre el debate de la coautoría: cuando un escritor se encarga de los textos y el músico de la melodía, el resultado es más literario y complejo, pero ¿hasta qué punto es posible ensamblar ambas partes, ambas experiencias, ambas verdades? En el panorama de la canción española, todos reconocemos la labor de Paco Ibáñez difundiendo la poesía de Góngora, Quevedo, Antonio Machado, Alberti, Lorca, Miguel Hernández, León Felipe, Gabriel Celaya, Blas de Otero, Gloria Fuertes y Goytisolo; o la de Pedro Guerra cantando los poemas de Ángel González en el mismo espectáculo en que los recita el ovetense. Pero esta vez es diferente, porque Quique González no elige para su musicalización un repertorio de poemas de Luis García Montero ya publicados, sino que este concibe textos *ex profeso* para que su amigo les ponga música.

---

<sup>18</sup> Considero que la cuarta etapa creativa de Quique González comienza con este disco y todavía no ha concluido. Para determinar cuándo lo hace, será necesario analizar su producción posterior a *Las palabras vividas* (2019), que entiendo como un inciso en su itinerario creativo por tratarse de un trabajo en coautoría con el poeta Luis García Montero.

Esto es, le regala una serie de letras que el cantautor trata con sumo respeto, manteniéndolas intactas a la hora de encajarlas en las melodías, por lo que serán estas últimas las que se adapten a aquellas. El músico logra que las canciones no suenen a poemas musicalizados y crea, al mismo tiempo, un paisaje sonoro que sirve de lienzo para proyectar esas «palabras vividas». Además, en la parte musical se aleja del rock y el estilo anglosajón de otros discos y toma una senda más mediterránea, acudiendo a instrumentos propios de estos países y concediendo más importancia a los silencios y a las palabras. En lo que se refiere a la puesta en escena, deja los festivales para actuar en los teatros. El lenguaje de las letras no es rebuscado, sino que la poesía se vuelve accesible a todos los públicos («corazones sencillos o barrocos, aquí cabe cualquiera»<sup>19</sup>) gracias a una imaginería sencilla; los temas van de lo individual a lo común y se mira hacia un futuro colectivo que se confía a la educación. El resultado es un trabajo valiente y novedoso, una experiencia enriquecedora para cantautor y escritor, quienes nos regalan unas canciones muy reposadas, intimistas y con un elevado componente poético. Pero no serán comentadas aquí precisamente por tratarse de una coautoría: Quique González deja en este disco de ser cantautor para ser solamente cantante y músico, y ambos coautores ceden algo de su personalidad para condescender con el otro y darle libertad de vuelo, procurando que ambas voces —la física del cantante y la poética del escritor— se acoplen del mejor modo en el escenario.

#### **4. ANÁLISIS POÉTICO DE LAS LETRAS DE QUIQUE GONZÁLEZ**

##### **4.1. Un estilo reconocible**

Quique González se caracteriza poéticamente por mantener un estilo muy personal y versátil al mismo tiempo. Aunque trate los mismos o parecidos asuntos, ninguna canción parece ser un calco de otra. Un recurso que contribuye a que los textos siempre ofrezcan esa frescura es la yuxtaposición de imágenes y su apertura interpretativa: «Soy consciente de que mis canciones no son narraciones lineales, sino que dejan abierto su significado [...] Me gusta esa manera de narrar, a través de imágenes y sensaciones. Yo me inspiro en lo cotidiano, en lo que me rodea [...]» (en Doménech, 2013)<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> De «La nave de los locos», canción que abre el disco.

<sup>20</sup> Dígase de paso que, aparte de lo cotidiano, dos fuentes centrales de inspiración para su universo imaginativo son el cine y la literatura: los personajes y las escenas de sus canciones muchas veces parecen sacados de películas o de novelas negras.

La comprensión de los textos de González se complica debido al elevado cripticismo de las claves personales, a las referencias imprecisas o a la ausencia de datos concretos que nos puedan ayudar en la exégesis. No obstante, gracias a la posibilidad de las lecturas abiertas, a la abstracción y a la libertad interpretativa podemos apropiarnos de los significados e imágenes llevándolos a nuestra propia experiencia como receptores. Como se ha dicho, a pesar de tratarse de contenidos altamente subjetivos, producto de un «trance extático»<sup>21</sup>, las letras del cantautor nos brindan una libertad interpretativa casi plena. Esto es sin duda una enriquecedora virtud cuando se trata de comunicar sensaciones, estados de ánimo, actitudes..., porque las podemos adaptar a las circunstancias y momentos vitales de cada uno.

#### **4.2. Atmósferas, paisajes, personajes, símbolos**

Los escenarios de las canciones de Quique González suelen corresponderse con ambientes nocturnos (bares, calles, plazas, hoteles, pensiones, apartamentos, habitaciones, carreteras, gasolineras, aparcamientos, coches, fiestas, conciertos, cines, casinos) descritos con tintes bohemios (con referencias a la vida de músico, a los tragos en las barras de bar, a los lugares llenos de humo, a las luces de neón...). Los retratos de lo cotidiano son en realidad fotografías del alma, esto es, una proyección de las emociones del sujeto en las descripciones de objetos como la radio y la televisión, que nos sacan de la introspección en la que estamos sumidos, el periódico y las portadas de revistas, las «maletas cerradas», las historias de las postales, las cartas, los «teléfonos rotos» o que «están ardiendo» por esperar llamadas, los cajones que esconden secretos o recuerdos, los «ceniceros que acaban por rebosar», los «buzones llenos de propaganda»...

Las descripciones de ambientes y lugares producen en unos casos sensación de movimiento eufórico, jovial, desenfadado; y, en otros, transmiten una estaticidad asociada a momentos de decaimiento. Por otra parte, a medida que va quemando etapas la obra del cantautor, los ambientes urbanos y nocturnos, cargados de movimiento, van siendo

---

<sup>21</sup> Empleo el concepto tal como lo entiende Josep María Fericgla (1998: 166): «[...]Para la psicología, el trance extático es una salida del ego fuera de sus límites ordinarios en virtud de nuestras pulsiones afectivas innatas y más profundas. Se trata de un estado extraordinario de consciencia despierta, determinado por el sentimiento y caracterizado por el arrobamiento interior y por la rotura parcial o total con el mundo exógeno, dirigiendo la consciencia despierta —entendida como “capacidad para conocer”- hacia las dimensiones subjetivas del mundo mental»

sustituídos por otros más serenos y diurnos, donde los elementos de la naturaleza —la luna, las estrellas, los paisajes de costa— adquieren cada vez mayor protagonismo.

En cuanto a la ambientación temporal, suelen prevalecer los veranos y las primaveras, tradicionalmente asociados en la historia de la literatura con los momentos más frescos de la vida y con el frenesí de la juventud. Los sábados por la noche, los «domingos cerrados» por la tarde o los lunes aparecen a menudo indicando el inicio y el fin de un ciclo —en este caso, semanal—, marcando de algún modo una decadencia transitoria de la que se sale con la llegada del lunes.

Los fenómenos meteorológicos o los elementos naturales contribuyen significativamente a la configuración de sentidos: la lluvia es un elemento importante en toda la obra de González y que ya aparecía en la canción social anterior como un símbolo de purificación; la mar se identifica también en esta obra con la ruptura o la libertad y también con la posibilidad de naufragar en nuestras aspiraciones («Sobre el humo del bar un mar de errores / y el hilo de nylon de mi caña de pescar», «Olas de mar, como se quiebran, / como si hubiera que mirar atrás, / como si fuera una lluvia de piedras, / como si no volviera ya jamás»); la luna se asocia a las dudas, a los estados transitorios, a la subjetividad y a la imaginación; y las estrellas son vistas, del mismo modo en González que en la canción social, como astros que guían al hombre en su peregrinaje por la vida (aunque a veces también generan dudas: «¿Sigo la estela de un cometa, / o sigo mi instinto animal?»).

Los personajes de las letras del cantautor se definen, por último, por la actividad que desempeñan y aparecen mencionadas desde las más inusuales profesiones hasta las más habituales: paracaidistas, malabaristas, soldados, taxistas, cantantes, criminales, detectives, peluqueras, abogados, limpiadoras, policías, músicos, actores y actrices, jugadores, autoestopistas. Mención especial merecen los camareros y las camareras, vistos como confidentes de los músicos y del *yo* poético. Por otro lado, las figuras femeninas emergen en mitad de las letras cargándolas de emociones muy diversas. También las imágenes de animales nocturnos, como los gatos, son muy habituales.

### **4.3. Hacia una clasificación temática**

Ofrecemos a continuación una tentativa de clasificación de los temas y motivos más recurrentes en las letras de Quique González, aun a sabiendas de que varios de ellos aparecen fundidos y no pueden desgajarse estrictamente.

*La ciudad.* Muchas escenas se identifican con las grandes ciudades, sobre todo Madrid y sus distintos barrios. La capital es retratada desde dos ópticas: la negativa —la «ciudad hostil» de *Personal* o el «Carnaval enrarecido» de *Salitre*<sup>48</sup>—, la de los ritmos frenéticos, del sinsentido, del exceso, el caos y el ruido, la que «palpita con horario de oficina»; y la positiva, recuperada por los recuerdos de niñez y juventud, y que incluye la vida de barrio, o es escenario en que se disfrutaban las amistades de toda la vida. Los medios de transporte aparecen de continuo (metro, trenes, coches...), denotando esa aceleración urbana que se contrapone a la violenta pausa que caracteriza a los veranos de Madrid («La luna se derrama los sábados / como la espuma de cerveza / y la ciudad de agosto es un kiosko cerrado, / un cementerio de coches abandonados»<sup>22</sup>).

*Los recuerdos de infancia.* La ciudad, ya se ha dicho, es un refugio de recuerdos, se regresa a ella en las canciones como el lugar donde se ubican esas regresiones a épocas pasadas que condicionaron nuestra edad adulta, a amores puros que González evoca con cariño, como sucedía en la canción de autor de los años sesenta y setenta. Del mismo modo, la «calle» en nuestro cantautor también aparece ligada al sentimiento solidario, a la camaradería entre amigos que empiezan a jugar y cuyos caminos, con el tiempo, a veces se distancian. Las viejas amistades son percibidas como realidades que dan cobijo, que conectan lo que somos con lo que fuimos y en las que —como contrapunto— corremos el riesgo de defraudar o ser defraudados. Un detalle simbólico que vincula a este cantautor con las evocaciones propias de la canción de los años sesenta y setenta es la asociación de la juventud con las noches de San Juan: «Volando sobre las llamas / la noche del veinticuatro / en la hoguera de San Juan / los chicos con mala fama / eran los primeros en saltar».

*El mundo rural.* Los últimos trabajos de Quique González se hacen eco del traslado de su domicilio al espacio rural cántabro. Y así las composiciones no solo están ambientadas, sino de nuevo también protagonizadas por lugares más serenos y ajenos al bullicio, en contacto con la naturaleza y donde el bosque y el prado desplazan al asfalto: como rezan las letras, el sujeto pasa de «las manos manchadas de barrio» («De tanto que lo intenté», *Personal*) a «los árboles flotando en la manada» («Me lo agradecerás», *Delantera mítica*). Y Quique González incorpora historias que escucha en el pueblo donde ahora vive («Me lo agradecerás»).

---

<sup>22</sup> Este último verso podría ser un eco de «Insomnio», de Dámaso Alonso: «Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres [...]».

*Los sueños.* La visión utópica de la esperanza en los años sesenta estaba vinculada al sueño de libertad, que se correspondía con una simbología llena de alturas, movimiento, aves, viento, hombres-pájaro... En Quique González encontramos algunos ejemplos de ese vuelo libre hacia los sueños, que a veces se ve truncado debido a las crisis personales y a los lastres sociales («Todos los pájaros estábamos mojados», «Estoy perdiendo altura», «Mi corazón como un avión en llamas», «Dónde iremos a parar / calculando el vértigo / de los sueños que quedaron detenidos», «Mirando las gotas estrellarse / como golondrinas en la noche, / como pequeños sueños con el ala rota», «Lo perdí, y ya no importa, / hay veces que lo bordas / y veces que lo tiras por la borda»); pero otras veces parecen cumplirse («Seré tu cable a tierra, / la estrella de un cometa por fin»). Los sueños, personales o colectivos, en las letras de González siempre arraigan en el amor («Yo sueño con la chica de los ojos tristes», «Subo y bajo Gran Vía como policía local, / como el autoestopista de sus sueños», «Mientras veo la ruta pasar, / mi madre ya no espera a nadie. / Mañana vuelvo a tocar en alguna parte y / necesito entrar en los sueños de alguien», «[...] que ahora es tiempo para disfrutar el vuelo / con palomas enganchadas a los dedos») y en la música («A veces se me olvida que solo soy espectador / a veces las canciones se convierten en ceniza / [...] presiento la luz dorada de un escenario /pero las cosas del alma no se adivinan», «[...]encantado de ser lo contrario de lo que soñé, / la guitarra debajo del brazo y sangrando los dedos / de tanto que lo intenté»). Por supuesto, no faltan las ocasiones en que tales anhelos se perciben como oportunidades perdidas («Hoy he visto un rey mordiendo la arena, / le llevaron preso en una limusina, / restos de stock, polvo de estrellas», «Es mejor un cielo acostumbrado a defraudar / que fábricas de anhelos esparcidas en la noche»).

*La melancolía.* Este motivo aparece a menudo asociado en las letras de Quique González a las tardes de domingo, antesala de un nuevo inicio, como antes apuntábamos. No es una emoción constante en toda su obra, pero sí aflora en muchos momentos.

*El compromiso social.* No se caracteriza este cantautor precisamente por sus cantos de protesta directa<sup>23</sup>, aunque en los textos siempre hay un poso de responsabilidad con el contexto. *Delantera mítica* es un álbum en el que sucede esto: sin pretender retratar el panorama político, económico o social, los estados de ánimo que exterioriza son un reflejo de «lo que pasa en la calle». En una entrevista para *El Diario*, preguntaban al cantautor sobre el poder de la música

---

<sup>23</sup> Veíamos que la canción de autor de la década de los ochenta no soslayaba, sino que replanteaba la protesta y tendía a volverse más intimista. Quique González seguirá esta senda, opuesta a la comercialidad, más introspectiva y que no deja de incluir una clase de protesta indirecta que surge a partir de la cotidianidad.



para crear conciencia ante la situación de crisis, a lo que este respondía que «puede ayudar a dar un contexto, a poner delante una realidad», pero que «lamentablemente la música ya no tiene el poder de mover a la gente como en los sesenta porque los grandes poderes prefieren artistas [...] domesticados» (en Alonso, 2019). En medio del intimismo que caracteriza la mayor parte de su obra, «¿Dónde está el dinero?»<sup>24</sup> es un ejemplo de la proyección de la problemática social en el universo creativo del autor, con una letra en la que se denuncia la corrupción con un lenguaje directo:

Era difícil escapar de todo lo que está pasando y no querer que las canciones no se contaminen de ello. *Daiquiri blues* era un disco de desamor y muy sentimental. No quería repetir un disco con ese tono porque yo no estaba emocionalmente en ese momento. Pensaba escapar de ese tema y buscar algo que saliese natural. La última canción que compuse fue *¿Dónde está el dinero?* y fue de las más rápidas que salió. Es que esto de la crisis está ahí. Podía haberla escrito ayer... Bueno, en España, podías haberla escrito hace 20 años porque somos un país muy ladrón (en Alonso, 2019).

*La industria musical.* Se trata de uno de los temas fuertes, presente en la mayoría de las composiciones. Durante los años setenta había surgido un rechazo a la masificación, alienación y automatismo de una realidad que limitaba la capacidad de actuación produciendo un choque entre los sueños y las posibilidades. Como músico, a Quique González le toca de cerca lo concerniente a la industria musical, cuyos inconvenientes para los artistas ya habían sido reivindicados en la asamblea de cantautores convocada en 1976. Casi medio siglo más tarde, el gran monstruo de las discográficas al que se enfrenta este gremio sigue actuando de manera abusiva e intransigente con las condiciones y los derechos de los artistas. Numerosas son las alusiones a ello en las letras del cantautor, en las que reconocemos motivos como los siguientes:

- La determinación de volar por libre («Me haré socio del viento, y digo yo que me irá bien. / Es más sincero cuando no hay contrato que firmar») y de ser fiel a los sueños («Ahora piensas rápido y tienes fe, / sueñas fuera del plástico»).
- La inseguridad a la hora de componer bajo presión («Lo escribes y lo rompes, / no sabes ni por dónde empezar [...] Lo envidias y lo escondes, / lo miras y lo cortas en vertical. / Mides mal al entrar a bloque»).
- El rechazo de las dinámicas de automatismo, despersonalización e insensibilidad («Llegas a la hora, / pero olvidas el material, / alguien te saluda, / pero no te

---

<sup>24</sup> Se incluye el texto en anexo final.

conoce. / Te rifan y te crujen, / te aburren, pero escuchas hasta el final [...] Algo no funciona / porque estás en las nubes»).

En «Orquídeas» (*Me mata si me necesitas*)<sup>25</sup>, Quique González acude a distintas imágenes para expresar este asunto: «amor» se identifica con *música* y «orquídeas» con *canciones* floreciendo en medio de ese «tráfico» (que implica insensibilidad, atasco, producción masiva). Y desarrolla la idea de que, aun siendo consciente de que un buen contrato lo puede llevar de cabeza al éxito cuando menos se lo espere, prefiere mantenerse fiel a su manera de trabajar; a pesar de que los «médicos» (mentes excesivamente racionales) le adviertan de «por dónde se descosen las velas», él se muestra indiferente a sus consejos, pues, como apunta en varias de sus entrevistas, no teme volver a tocar en el metro («Porque tú respiras en el metro y das / todo lo que tienes»).

*El amor.* Como ya se mencionaba anteriormente, música y amor van de la mano para Quique González y a veces es difícil separar ambas nociones. Soslayando ahora la expresión del amor-amistad, esta emoción casi siempre es tratada en su dimensión afectivo-sexual y se relaciona con la sensualidad, los primeros enamoramientos, las decepciones, la incertidumbre; y, como en la vieja canción social, tampoco se elude la relación entre amor-dependencia-libertad, reflexionando sobre los lazos que limitan, los caminos que se separan porque se vuelven incompatibles, el papel del corazón frente a la razón... Espigamos algunas imágenes que nos dejan las letras del cantautor para poetizar este tema: «El amor es la moneda que dejamos siendo niños en la vía del tren / y tu cama una autopista que incendiamos no tan jóvenes»; «Tengo en la memoria la estructura de los besos incorrectos»; «Necesito un amor que no cueste trabajo para seguir de pie»; «Tú tenías que hacer lo que había que hacer, / pero el mundo nunca era un pañuelo. [...] Lo tuvimos tan cerca que nunca lo vimos / lo perdimos tan fácil que valió la pena»; «No supe descifrar tus sueños [...] / Siempre tiramos de lo que perdemos. / Siempre perdemos lo que queremos. / Siempre tenemos lo que merecemos: estremecemos en los aeropuertos».

#### **4.4. Examen de un caso singular: «Kamikazes enamorados»**

Como complemento y culminación de este breve estudio de la «poética» de Quique González, trataremos de ilustrar algo de lo hasta aquí esbozado mediante el análisis de uno

---

<sup>25</sup> Véase el texto en el anexo final.

de los textos más representativos del cantautor, «Kamikazes enamorados», que constituye a nuestro juicio uno de los más logrados ejemplos de integración de los temas del amor y de la música ya comentados.

No hay vía libre, es una trampa genial.  
No hay vía libre, si se divide en un par.  
Te obligan a que rime en un verso crucial.  
Ávidos por descubrir, y nunca tienen límite.

Aún quieren más,  
no se permiten ir a medio gas.  
Crimen racional,  
siempre mide mal,  
causando desperfectos.

Como kamikazes enamorados,  
como pistoleros de sangre caliente,  
juégatela un poco, valiente...  
Kamikazes enamorados...

No es imposible, es un asunto trivial.  
No es imposible, solo hay películas sin  
[estrenar  
esperan a que culmine la escena mortal,  
antes de sobrevivir, pisando tierra firme.

Aún quieres más,  
estás a tiempo de volverte atrás.  
Fuego en el cajón,  
carne de cañón,  
heridas invisibles...

Somos kamikazes enamorados,  
somos pistoleros de sangre caliente,  
juégatela un poco, valiente.  
Kamikazes enamorados...

Para comenzar diremos algo sobre la estructura externa del texto. Parece evidente que el cómputo silábico está supeditado a la melodía, por lo que aparecen estructuras polimétricas. La rima no sigue patrones clásicos, pero sí contribuye a aportar una pauta sonora a la canción con una profusión de *-al / -ar* en palabras oxítonas, lo que suma una sílaba métrica en la elocución natural castellana y confiere una sensación de reposo a la cadencia que puede apreciarse en la canción al final de cada verso. No faltan rimas consonantes en palabras terminadas en *-aliente* y en *-ón*; así como sutiles rimas internas de tipo asonante que, sin ser tan evidentes como las otras, son percibidas en el acto de escucha pasiva, lo que redondea los finales aparentemente sueltos de las estrofas: «libre»-«libre»-«divide»-«rime» con el final «límite» e «imposible»-«imposible»-«culmine» con «firme». Dichas rimas internas siguen la secuencia vocálica *i-e* en palabras paroxítonas, siendo la excepción «límite», que, al ser proparoxítona, impone la síncopa de la sílaba interna *-mi-*.

Por supuesto, otros recursos contribuyen a la musicalidad —y a la mnemotecnia— del texto: en este caso, Quique González no escatima en anáforas («No hay vía libre...», «Como...», «No es imposible...», «Somos...») y en paralelismos («No hay vía libre, es una trampa genial» / «No es imposible, es un asunto trivial», «Aún quieren más» / «Aún quieres

más»), recursos muy característicos de la poesía tradicional o de corte popular que las letras de canciones acostumbran a imitar.

Pero nos interesa sobre todo arriesgar una lectura del contenido del texto. Este presenta a nuestro juicio dos interpretaciones posibles: una, la del enamoramiento romántico, apuntada en el propio título; otra, la del inconformismo creativo del artista, del que se ofrecen algunas pistas en las dos primeras estrofas («que rime en un verso crucial», «siempre mide mal»). Aceptando estas dos interpretaciones temáticas —la actitud ante el amor o ante el acto compositivo—, ambas se podrían integrar en una: la propuesta de una vida guiada por la fidelidad a nuestras convicciones o sentimientos, por más que estos nos conduzcan a actitudes propias de un kamikaze.

Tras sugerir tal vez el planteamiento de un mensaje abierto a dos vías interpretativas («No hay vía libre, es una trampa genial. / No hay vía libre si se divide en un par»), el texto ofrece el símil de los «kamikazes enamorados», a quienes describe como personajes impulsivos y apasionados con lo que hacen («Como pistoleros de sangre caliente»). Es en este momento donde por primera vez la voz poética incorpora a una segunda persona mediante un vocativo: en realidad, es el propio *yo* autoral desdoblado, a quien se incita («juégatela un poco, valiente») a arriesgar por aquello en lo que cree o de lo que está enamorado, ya que «no es imposible» alcanzar los sueños. No obstante, las vacilaciones íntimas persisten: si bien el *yo* anima a ese *tú* que no es otro que él mismo a actuar como un kamikaze, también le recuerda la posibilidad de «volver[se] atrás», pues la doble vía que se anunciaba al principio, esa que «se divide en un par», no es solo una vía textual, sino también vital. Tras esa invitación a la prudencia, el texto yuxtapone tres imágenes —«fuego en el cajón», «carne de cañón», «heridas invisibles»— que alertan de los peligros, pues describen a ese kamikaze enamorado como una persona que arde (en el fuego del amor) o se consume (en la cárcel estrecha en que se halla atrapado), que se expone al riesgo y que sufre heridas que no se ven, esto es, heridas en el alma. Las mencionadas referencias directas a elementos poéticos podrían conducirnos a entender que el «asunto trivial» es el acto compositivo y que el «crimen racional» es el error que cometemos al intentar racionalizar torpemente algo tan vinculado a la emoción como es —al igual que el amor— la expresión artística.

Finalmente, y como sugiriendo el encuentro de los dos *yo*s desdoblados, aparece por primera vez la primera persona del plural—«Somos»—, lo que apunta a la desembocadura de las vacilaciones previas en una decisión asumida por las dos voces (o posturas) litigantes:

«Somos kamikazes enamorados». A su vez, los anafóricos «como» que preceden a «kamikazes» (o a «pistoleros de sangre caliente») y solo expresan una relación de semejanza con los mismos, son sustituidos por los mucho más contundentes «Somos», que transforman la comparación en identificación y subrayan la firmeza de la opción vital finalmente elegida.

Frente a los morfemas verbales de persona ya mencionados, que, como hemos dicho, en rigor remiten a un mismo sujeto, la tercera persona del plural irrumpe como un agente externo que hace dudar al *yo* autorial de las propias actitudes ante la vida o ante la obra. Parecen ser terceras personas intransigentes, exigentes o inflexibles («Te obligan», «nunca tienen límite», «Aún quieren más», «No se permiten ir a medio gas», «esperan a que culmine la escena mortal») que, si en principio pudieran hacer pensar en los productores, el público o la crítica, son en realidad la voz de la propia exigencia del sujeto ante la obra o —según leamos— la vida. Es sintomática y probatoria a este respecto la transmutación que sufre la expresión «Aún quieren más» de la segunda estrofa cuando vuelve a presentarse en la quinta: «Aún quieres más». Según esta lectura, son en realidad la propia ambición autoexigente y el afán de perfección del protagonista lírico (a quien encubre otra vez la tercera persona) quienes tiranizan su existencia.

El examen atento del léxico de los versos contribuirá a completar la interpretación de la canción. A los campos semánticos de la poesía («rime», «verso», «mide») y del amor («enamorados», «sangre caliente», «fuego»), se une el del cine («películas», «estrenar», «escena»), que nos remite al tópico calderoniano de *El gran teatro del mundo* o al *Theatrum mundi* platónico. Ahora bien, sin duda lo más llamativo es la profusión de términos relacionados con la violencia o el dolor: «crimen», «kamikazes», «pistoleros», «fuego», «cañón», «sangre», «heridas», «mortal». Por ello, aun sin saber a ciencia cierta si el *yo* autorial canta el amor romántico, el oficio del artista o, más ampliamente, una manera de vivir arriesgando por aquello en lo que cree, sí parece obvio que está relatando una batalla, tal vez porque no resulta fácil la aventura de existir. En todo caso, y como siempre, las lecturas están abiertas y condicionadas por la experiencia de cada uno. Nos corresponde a nosotros, como receptores, llenar de un sentido y contenido particulares las estructuras de un continente ante el que Quique González sí parece querer dejarnos «vía libre».

## 5. CONCLUSIONES

El desarrollo de este trabajo nos ha permitido algunas veces conquistar, y otras confirmar, unas pocas certezas significativas que trataremos de resumir muy someramente en estas últimas líneas. Diríamos para comenzar que no parece tarea recomendable tratar de ubicar categóricamente la canción de autor dentro de los géneros estrictamente musicales o de los estrictamente literarios. La «iluminación recíproca de las artes» y la existencia de «dobles talentos», así como la «transmutación semiótica» por la cual los mensajes artísticos pueden ser traducidos a otros sistemas (de la poesía a la canción, por ejemplo), son algunos de los motivos que nos inclinan a categorizar este tipo de composiciones como un género híbrido que combina el signo musical con el signo lingüístico bajo una relación de interdependencia.

Dado que la canción de autor aún en su expresión el signo musical con el verbal, ello quiere decir que no puede escindirse en música y texto. Ambos se influyen e interpenetran en la búsqueda de un mismo fin, que no es otro que la transmisión de un mensaje donde la hibridación de dos lenguajes artísticos diversos actúa en aras de una expresión más completa y plena. Los textos de las canciones no son, naturalmente, equiparables a poemas y no pueden categorizarse como piezas del género lírico, pero ello no obsta para que en no pocas canciones de autor sea reconocible un componente literario y un grado relativamente importante de poeticidad. Por otro lado, no hay duda de que la canción es capaz, a través de la *performance* y de la materialización del *yo* enunciador en una persona física, de conmover y evocar con no menos eficacia que el poema. Y, por supuesto, a estas alturas de la historia literaria, cuando tantos autores y corrientes líricas se han esforzado en elevar a categoría poética el lenguaje común, resulta más que dudoso el argumento del coloquialismo y la sencillez expresiva para desacreditar la calidad estética de unas canciones que buscan la proximidad y la empatía con su oyente, cuando no son más que estrategias discursivas compartidas por tantos y tantos poemas que buscan asimismo la complicidad con su lector.

Hemos podido constatar que la canción de autor en los años cincuenta y sesenta se identifica en el mundo hispánico con la canción protesta, forma que no solo se compromete con la realidad social, sino también con la calidad estética para diferenciarse de la canción evasiva y de la facilidad comercial. En aquellos momentos tuvo como objetivo promover una visión humanizada del mundo a través de la difusión de valores solidarios y de un mensaje esperanzador. A partir de la década de los ochenta, la canción de autor se replantea el tipo

de protesta y adquiere una tonalidad más intimista: es solo uno de los elementos reconocibles que la siguen diferenciando de la canción comercial, caracterizada por el consumo masivo, la desatención de las cualidades artísticas y la primaria elaboración de temas banales.

En este contexto se sitúa la obra de Quique González, que emerge en el panorama musical de entresiglos y que se ha revelado como un cantautor decididamente comprometido con la calidad estética de sus textos y con la propia libertad compositiva, además de contar con firmes intereses e influencias literarias. Aunque leer poesía no convierte a nadie en poeta, sí condiciona la manera de apreciar y expresar el mundo y contribuye a la creación de un estilo personal. El examen de las letras de González ha desvelado una riqueza imaginativa que se traduce en la habilidad para la descripción de situaciones y ambientes y para la caracterización de personajes, así como una personalidad artística que se reconoce en la deliberada creación de significados vagos y de un universo críptico que invita al oyente a la libertad interpretativa.

El análisis también ha descubierto a un artista receptivo a los influjos de otros cantautores nacionales y con claras conexiones con algunos aspectos (temáticos, simbólicos, intencionales) propios de la canción de autor española de la segunda mitad del siglo XX. En este sentido, Quique González, un autor que se halla ahora mismo en plena efervescencia creativa, se presenta como uno de los últimos y más prometedores eslabones de una cadena genérica que, aunque en un segundo plano y siempre a la sombra de la producción masiva, sigue muy viva en el panorama musical español contribuyendo a la dignificación de la canción popular.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Rubén (2019). «Quique González: “La música ya no mueve a la gente como en los 60 porque los grandes poderes prefieren artistas domesticados”», *El Diario* (Cantabria), 2 de julio. Disponible en: [https://www.eldiario.es/cantabria/cultura/Quique\\_Gonzalez-grandes-poderes-prefieren-artistas-domesticados\\_0\\_916208681.html](https://www.eldiario.es/cantabria/cultura/Quique_Gonzalez-grandes-poderes-prefieren-artistas-domesticados_0_916208681.html)
- CLAUDÍN, Víctor (1981). *Canción de autor en España (apuntes para su historia)*, Madrid, Júcar.
- DOMÉNECH, Chema (2013). «En el valle con Quique González. Así será “Delantera mítica, obra completa”», *Esa canción me suena* (blog), 25 de septiembre. Disponible en: <https://esacancionmesuena.com/2013/09/25/en-el-valle-con-quique-gonzalez-asi-sera-delantera-mitica-obra-completa/>
- El Mundo* (2005). «Encuentros digitales: Quique González», 30 de marzo. Disponible en: <https://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2005/03/1493/>
- FERICGLA, Josep Maria (1998). «La relación entre la “música” y el “trance extático”», *Música oral del Sur (Revista internacional)*, 3 [Actas del Primer Coloquio «Antropología y Música. Diálogos I»], pp. 166-167.
- GONZÁLEZ LUCINI, Fernando (1984-1987). *Veinte años de canción en España (1963-1983)*, Madrid, Zero, 1986.
- GONZÁLEZ, Quique (2003). «Peleando a la contra», *Avería y redención* (blog), 9 de abril. Disponible en: <https://averiayredencion.wordpress.com/biografia/peleando-a-la-contra/>
- IRAVEDRA, Araceli (2010). «Trazado de fronteras: con y contra Blas de Otero», en *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, eds. Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre, Sevilla, Renacimiento, pp. 319-334.
- LEUCI, Verónica (2009). «La “canción” y sus múltiples rostros genéricos», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 42, s. p.
- LORENZO, Manuel de (2013). «Quique González: “Soy independiente porque me juego mi pasta cuando voy a tocar”», *Jot Down Magazine*, 8 de marzo. Disponible en: <https://www.jotdown.es/2013/03/quique-gonzalez-soy-independiente-porque-me-juego-mi-pasta-cuando-voy-a-tocar/>



- NAVARRO, Fernando (2013). «Encuentro con Quique González (I). Dios se ha largado sin pagar». Blogs cultura, *El País*, 28 de febrero. Disponible en: <https://blogs.elpais.com/ruta-norteamericana/2013/02/encuentro-con-quique-gonz%C3%A1lez-i-dios-se-ha-largado-sin-pagar.html>
- (2013). «Encuentro con Quique González (II). Ídolos en el último sprint». Blogs cultura, *El País*, 01 de marzo. Disponible en: <https://blogs.elpais.com/ruta-norteamericana/2013/03/encuentro-con-quique-gonz%C3%A1lez-ii-%C3%ADdolos-en-el-%C3%BAltimo-sprint.html>
- ROMANO, Marcela (1994). «Escribir, decir, cantar: una utopía empecinada (Charlando con José Agustín Goytisolo y Paco Ibáñez)», *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, IV, 4-5, pp. 323-331.
- (1996). «Canción española del 60: denominaciones, prácticas, imaginarios», *Revista de Estudios Hispánicos*, XXIII, pp. 103-113.
- (2010). «En canto y alma: poetas y cantautores tras la inmensa mayoría», en *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, eds. Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre, Sevilla, Renacimiento, pp. 405-430.
- VILLANUEVA, Darío (2014). «Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: música y literatura», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 22, pp. 185-293.

## OTRAS FUENTES

### OBRA MUSICAL DE QUIQUE GONZÁLEZ:

- Personal* (1998), Polygram.
- Salitre48* (2001), Universal.
- Pájaros mojados* (2002), Universal.
- Kamikazes enamorados* (2003), Varsovia!!! Records.
- La noche americana* (2005), Varsovia!!! Records.
- Ajuste de cuentas* (2006), Warner.
- Avería y redención* (2007), Warner.

*Daiquiri blues* (2009), Sony.

*Delantera mítica* (2013), Lasttour Records.

*Clase media* (2014), Lasttour Records.

*Me mata si me necesitas* (2016), Cultura Rock Records.

*Las palabras vividas* (2019), Cultura Rock Records/Varsovia!!! Records.

## ANEXOS

«Aunque tú no lo sepas»	«Aunque tú no lo sepas»
<p style="text-align: center;"><b>Luis García Montero</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>Quique González</b></p>
<p>Como la luz de un sueño, que no raya en el mundo pero existe, así he vivido yo iluminando esa parte de ti que no conoces, la vida que has llevado junto a mis pensamientos...</p> <p>Y aunque tú no lo sepas, yo te he visto cruzar la puerta sin decir que no, pedirme un cenicero, curiosear los libros, responder al deseo de mis labios con tus labios de whisky, seguir mis pasos hasta el dormitorio.</p> <p>También hemos hablado en la cama, sin prisa, muchas tardes esta cama de amor que no conoces, la misma que se queda fría cuanto te marchas.</p> <p>Aunque tú no lo sepas te inventaba conmigo, hicimos mil proyectos, paseamos por todas las ciudades que te gustan, recordamos canciones, elegimos renunciadas, aprendiendo los dos a convivir entre la realidad y el pensamiento.</p>	<p>Aunque tú no lo sepas, me he inventado tu nombre, me drogué con promesas y he dormido en los coches. Aunque tú no lo entiendas, nunca escribo el remite en el sobre por no dejar mis huellas. Aunque tú no lo sepas, me he acostado a tu espalda y mi cama se queja fría cuando te marchas. He blindado mi puerta y al llegar la mañana no me di ni cuenta de que ya nunca estabas. Y, aunque tú no lo sepas, nos decíamos tanto con las manos tan llenas cada día más flacos. Inventamos mareas, tripulábamos barcos, encendía con besos el mar de tus labios y toda tu escalera.</p>
<p style="text-align: center;"><b>«Is your love in vain?»</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>«¿Es tu amor en vano?»</b></p>
<p style="text-align: center;"><b>Bob Dylan</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>Quique González</b></p>
<p>Do you love me, or are you just extending goodwill? Do you need me half as bad as you say, or are you just feeling guilt? I've been burned before and I know the score, so you won't hear me complain. Will I be able to count on you? Or is your love in vain? Are you so fast that you cannot see that I must have solitude? When I am in the darkness, why do you intrude? Do you know my world, do you know my kind? Or must I explain? Will you let me be myself? Or is your love in vain? Well I've been to the mountain and I've been in the wind I've been in and out of happiness, I have dined with kings, I've been offered wings, and I've never been too impressed</p>	<p>¿Pero tú me quieres?, ¿o sólo esperas que me vaya bien? ¿De verdad me necesitas como dices?, ¿o te sientes culpable sin querer? Me he quemado y sé cómo está el percal, he perdido y no he dormido bien. ¿Seré capaz de confiar en ti?, ¿o me estoy engañando otra vez? Ahora vas tan rápido que no lo puedes ver Y te tienen que parar Cuando estaba a oscuras insistías en entrar, ¿por qué lo hiciste? Sabes dónde estoy, sabes cómo soy, no te lo tienen que explicar. ¿Vas a dejarme ser quien soy en realidad?, ¿o lo tengo que inventar? He crecido en el valle, me doblé con el viento, estuve arriba y abajo. Me ofrecieron de todo, me trataron como a un rey, pero no me impresionaron.</p>

<p>All right, I'll take a chance, I will fall in love with you If I'm a fool you can have the night, you can have the morning too Can you cook and sew, make flowers grow? Do you understand my pain? Are you willing to risk it all? Or is your love in vain?</p>	<p>Muy bien, lo intentaré otra vez Me enamoraré de ti Si lo estropeo, te daré las llaves ¿Cuidarás de mí? ¿Harás que crezcan las flores? ¿De verdad entiendes mi dolor? ¿Estás dispuesta a jugártelo todo O será tu amor en vano?</p>
<b>«Clase media»</b>	
<b>Quique González</b>	
<p>El abogado del Diablo exhibe su sonrisa galáctica, tiene una cita a ciegas con la viuda de Christopher Walker, mientras la clase media suspira en la sección de deportes y la bohemia sigue aburrida de pena. Suena la radio enferma, los chinos se lo juegan al póker, la juventud se quema y los que quedan se dirigen al Norte. Hay una chica nueva en la ciudad, hija de la vieja escuela: no confía en nadie ya. Un cuerpo a tierra, luz y gas, hambre para la nevera, no necesitaré más. El leopardo vuelve, los indies se organizan en bloque. Puedes pasar tu vida con gente que nunca conoces. El sindicato miente y tu sueño es conocer el <i>Moonwalker</i>, bajo la furia ciega derrapando en el portal. Hay una chica nueva en la ciudad, hija de cuarenta guerras: no confía en nadie ya. Un cuerpo a tierra, luz y gas, sangre para las banderas, no necesita ver más. Mira, está logrando escapar, tiene la cabeza fuera. Sigues ciega pero tienes que ir a trabajar. Sólo esperas coincidir en el tiempo a la hora de la verdad...</p>	
<b>«¿Dónde está el dinero?»</b>	
<b>Quique González</b>	
<p>Huelen el miedo de la calle, saben qué hacer con un poco de humo. Solo es un globo gigante deshinchándose, deshinchándose.</p> <p>Miran al techo cuando arde, pueden bailar sobre el canto de un duro. Los chicos siguen en el parque despertándose, despertándose.</p> <p>¿Dónde está el dinero? ¿Dónde está el dinero? ¿Quién será el primero en hablar? Se escuchó un tic-tac en el séptimo cielo</p> <p>Toman medidas policiales. Muerta la ley, la justicia es un lujo. Vive en un piso de alto <i>standing</i></p>	

entregándose, entregándose.

¿Dónde está el dinero?  
 ¿Dónde está el dinero?  
 ¿Quién será el primero en hablar?  
 Se escuchó un tic-tac en el séptimo cielo.

*Gangsters* y trileros,  
 todos hacen juego.  
 Nadie va a comerse el marrón,  
 aprendiendo a nadar bajo el aguacero

¿Dónde está el dinero?  
 ¿Dónde está el dinero?  
 ¿Quién será el primero en hablar?

Aprendiendo a nadar bajo el aguacero.  
 Los chicos siguen en el parque,  
 aprendiendo a nadar bajo el aguacero.  
 Los chicos siguen en el parque,  
 aprendiendo a nadar bajo el aguacero:  
 sólo es un globo gigante.

**«Orquídeas»**

**Quique González**

No pueden destrozar mi amor,  
 convertir aquella euforia en ira.  
 Orquídeas en el tráfico  
 y la piel de tu maleta herida.  
 El cambio es automático,  
 ¿quién sabe dónde gira su vida?  
 Pero tú lo tienes super claro  
 y dices todo lo que piensas.  
 Miras.  
 Tardas tiempo en contestar.  
 No te gusta esta ciudad.  
 Y te haces el fuerte.

Un cielo azul eléctrico  
 para el póster de la nueva estrella.  
 Lo dices tan en serio  
 que te tiemblan las piernas.  
 No te importa qué dirán los médicos,  
 por dónde se descosen las velas,  
 porque tú respiras en el metro  
 y das todo lo que tienes.  
 Miras.  
 Tardas tiempo en contestar.  
 No te gusta esta ciudad.  
 Y te haces el fuerte.  
 Tiras.  
 Sabes hacia dónde vas.  
 No te gusta esta ciudad  
 herida de muerte.  
 No puedes permitirselo...