

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
MÁSTER EN ESCRITURA CREATIVA

Trabajo Fin de Máster

Convocatoria: 2022-2023



PALABRA Y RUIDO: POEMAS Y CANCIONES

Poemario y Memoria de creación

Josué Campuzano Morales

Clara Marías

Vº Bº Tutor

Clara Marías Martínez

Self knowledge is a dangerous thing

The freedom of who you are

-Lou Reed



Enlace de las canciones que inspiraron al poemario: https://youtube.com/playlist?list=PL8NoUMIxzlfi_9HNwb7r50sbcd70KZqYJ

Enlace de canciones creadas para el poemario:

https://drive.google.com/file/d/1aStmfSS_Ioy7qL8qETE3g-rZTOCi0exr/view?usp=sharing

50s



Brown eyed handsome man

"To meet a brown eyed handsome man"- Chuck Berry

la guitarra resuena y resuena
ramifica y refleja dos mundos

los cuerpos arden, la voz burlona,
rueda el pasado bajo la lengua

el futuro puede ser ahora
si lo deseas, sí, si te atreves.

East St. Louis

cada cuerpo toma en sus manos
el desafío que la música antepone a la vida;
el cantante tiene un pie en el tren,
cuyas vías ondulan río abajo el Misisipi,
y el otro en el escenario pobremente iluminado

tras los ventanales, el barrio cuadrado desaparece
y largos puentes en llamas se alzan
del otro lado del río Misisipi
donde las voces aún suplican el paso
donde el blues aún no se está diciendo.

Esperando

“I heard church bells ringing”- Etta James

escuchó las campanas una última vez,
sola entre los cristales que robaron la vida

vio la noche, su infancia brillar entre sus joyas,
vio a la mujer que fue torpe fuerte y distante
crepitar a su lado

Se vio llorar, sin saber qué decirse a sí misma,
se vio amar sabiendo que amar era mortal,
y se dejó caer

amanece, después las campanas repican
y el arroz en el suelo, el coro, los amantes
parecen un sueño

Canción

Descargando...

descargando películas,
sobre el pasto, al borde del río
recuerdo una música
que mis labios sedientos añoran

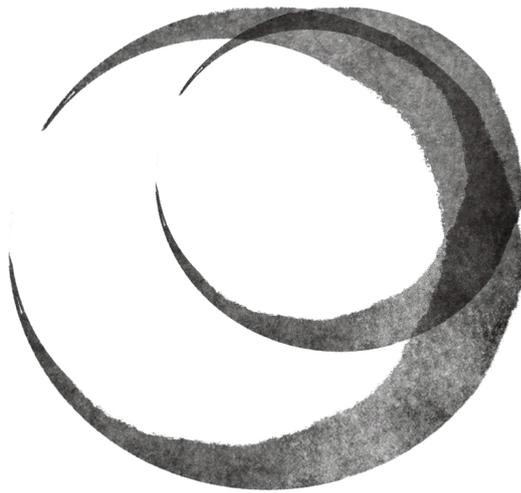
escucho tu voz sin ti
y en el viento una esfera sin nombre
me escribes voy a llegar
y los peces ocultan canciones

llegarás entre nubes
un amor envuelto en píxeles
llegarás desde fuera,
una espera que carga y carga

descargando películas,
y desde un arbusto espera inquieta,
recuerdo una música
que salpica mis labios de espera

conexión establecida
dios en la nube,
ningún elemento
corresponde a tu búsqueda
después de la muerte

60s



Avenida del ciprés

“Well, I’m caught one more time”- Van Morrison

la mirada fija sobre la muerte
desvela colores en el negro profundo.

Un joven artista sale de su cuarto
y ve un grupo de grullas hermosas
enterrarse en los cristales de un edificio abandonado,

las plantas afiladas sobre su piel
le hacen soñar el dolor universal
y lo desplazan a otro tiempo, otro lugar, otros cuerpos.

En un parking vacío
ve brazos y jeringas,
atisba los ojos perdidos
e ignora la distancia entre sus tiempos,
que son la frontera de una nación invisible
cicatrizada en su rostro perplejo.

Nothing left to loose

*“Freedom is just another word
for nothing else to loose”- Janis Joplin*

Si me siento en el borde,
siento el viento silbar entre mis dedos,
acariciar mis muslos,
liberar mi cabello.
Cinco pisos abajo
siento el cemento.
Si me muevo, aunque sea un poco,
mi cuerpo vuela
en plena libertad.

Canciones

Reflejo

en un jardín perdido
sueñan las palomas, sueño yo
que los patos ya están llegando

a mirar las estrellas
es verdad, me rodean
a mi lado, un charco estúpido,
es mi charco estúpido,
en su agua se posa un ruiseñor

y la sombra remueve su collar
la luna se mece como un mar
un día me marché de mi hogar
un día me fui sin mirar atrás
un día no soy, y luego soy
un día seré lo que seré

una calaquita cuelga de mis pies
canta la mañana y la pone al revés
las sombras se mueven y me pego a sus pies
solo la luna, solo la luna me ve.

Esa voz

hace tanto tiempo que no escucho esa voz
la última vez, la última vez, la última vez
que la vi
fue en aquel patio, aquel patio ,aquel patio
irrigado por el tiempo
me senté, no dije nada
levantó la mirada

hace tanto que no escucho esa voz

hoy me levanté, hoy me levanté, hoy me levanté
sin pensarlo
por la ventana, la ventana, la ventana
un sol llano
las cosas tienen su color
como ayer, como hoy
hace tanto que no escucho esa voz

ah, todo va a cambiar
ah, nada es igual
no, es igual, siempre igual

sentado en la calle, en la calle, en la calle
espero a verte
el frutero, el frutero, el frutero
me divierte
los faros van y ya no vuelven
los faros van y ya no vuelven

hace tanto que no escucho esa voz
hace tanto que no escucho esa voz.

70s



sha da do wop, da shaman do way

“Him and his daddy used to sit inside”-Patti Smith

conciencia de la voz como grabación
la capacidad de decir es un riesgo que debe tomarse.
millones de grupos punk grabaron una canción
inolvidable.
Se abre el espacio de un cuarto misterioso,
voces enmascaradas,
y nace un aullido que desemboca en palabras,
no importan las palabras, que son puentes a la histeria,
lo que importa es lo irrenunciable de la voz
que pareciera cantar un mundo
donde la gente se transforma en plena luz del día,
un mundo donde pedazos del Nilo, el Rhinm y el Misisipi,
que ahora solo se continúan
a través de su vidriosa memoria,
forman un camino sin horizonte
de Nueva Orleans a Jerusalén.
No importa lo que ella pudiera decir
lo que importa era su voz andrógina
entre hombre y mujer
entre coro y recital
entre discurso político y bufón público
entre la calle y la mente
una voz que parecía querer decirlo todo
sin tener miedo del terror de sus versos.

Rock and roll can never die

“And once you're gone, you can't come back”-Neil Young

Cuando lees y sientes
que la mente se cuelga
de cada verso
como lianas encrespadas
sobre la imagen que sostienen
o cuando salta
entre silabas
libre y lujuriosa
enrollándose entre postes
que clavan su cuerpo
de lengua y lenguaje
vida y muerte
sonido y palabra
rock n roll

entonces la poesía
se revela en todo su placer burbujeante
que siempre es
un poquito más
frustración que satisfacción.

Canciones

Blues del corrido

era una tarde larga
a un año de tu muerte
amarga como tantas
perdida en mi frente
entre olvido y memoria
deseé volver a verte
y no me acuerdo ya
de por qué temblaba al verte
reflejada en lo oscuro
de la calle y mi mente
de la calle y mi mente.

Pueblo

Lejos se avista un pueblo
engullido por la tierra
pasaba cruza aquel cabizbajo
bajo el nevado y la niebla

¿tú que vienes, a qué vienes?

Gritaba al que se fuera
de la mañana a la noche
siempre con una botella

nadie, nadie respondía
nadie le quería cerca
nadie, nadie respondía
en aquella plaza desierta

caminaba solito
solito por la ladera
y se decía a sí mismo:
no queda nadie en la tierra

en aquel pueblo lejano,
engullido por la tierra,
ahí no pasan los años,
no queda nadie en la mesa

ahí no pasan los años
no queda nadie en la mesa
ahí no pasan los años
no queda nadie en la mesa
ahí no pasan los años
aunque las voces despiertan

cuando se escucha la noche

las ves bailar sin cadenas
bailan, bailan como fieras
porque ya traen la miseria

si tú te pones a un lado,
si intentas bailar tú con ellas
sentirás ese desdén
que tienen por esta tierra

y ya no querrás volver
y ya no querrás volver
y ya no querrás volver
al lugar en que naciste

80s



Cover me

“Turn out the light, bolt the door” - Bruce Springsteen

nuestro hogar: un mercedes negro
que conducimos por la negrura
de la noche sin piedad
tú y yo,,*no retreat, baby, no surrender,*
como queremos, cuando queremos
derrapamos los semáforos rojos
directo al corazón, el motor quemándote
los tobillos como ruedas desgastadas
con sus resortes que se disparan
de tus sesos a la nada...
comprimiendo espacio y tiempo
en un simple latir de pedales
se clavó la máquina
 en la garganta del mar.
fuera de la línea horizontal de cuerpos celestes
en una honda languidez de olas redondas
el sol parpadea su resuello, ordena
la furia de mil almas sedientas,
por fin hemos llegado,
nuestro hogar: un mercedes negro.

Should I stay or go?

“Close your eyes and make believe”- Kim Gordon

me muevo en un jardín vacío.

Sin dolor, sin gozo,

fuera el bullicio ajeno,

los trenes, la gente

se multiplican

se olvidan.

En una tienda resuena

su miseria. resuena

en sus manos. resuena

la mirada de ayer sobre hoy.

resuena en los billetes de 10

20 y 50, en sus rostros llenos de mañana.

resuena en la tarde también.

resuena cuando te duermes

y resuena cuando ya no existes.

me muevo en un jardín vacío

sin dolor, sin gozo,

lo nuevo es lo mismo

de siempre,

sin dolor, sin gozo,

se desliza suavemente. entre

las alas de los patos asustados,

se pierde, se olvida

lo de siempre.

*

Otra vez las pestañas encierran tu rostro

otra vez llueve. otra vez la ciudad se ennegrece,

otra vez otro signo reemplaza otro lugar

y la plaza de ayer
agujerea otros niños otra vez.
otros labios otros brazos encadenan otro cuerpo
sin tocarlo. y en este reflejo de otredad:
el signo rechina en sus goznes
y como jabalina en llamas me pone
entre
el humo y la mentira
cociendo mi carne
sin saber darle un nombre.

Teenage riot

El aburrimiento circular
acumula exclamaciones incoherentes,
la voz las desparpaja sin cuidado
formando un camino a la estridencia.

Canción

Otra noche

Otra noche
sé que vamos a quedar
en tu porche

tu padre esconde
el dinero que
nunca tuvo

y es estúpido el dolor tu futuro
a donde sea que voy
veo extraños

no somos amigos no more
ya nadie en la calle
y gritas y gritas y gritas.

90s



If you could talk what would you say?

“Send it up on fire”- Liz Phair

tienes enfrente un monstruo
tómate tu tiempo, dilata tus ojos
escucha su latir anormal y sus huesos jadear
siente la aberración natural, la broma
que solo la naturaleza
podría hacerse a sí misma,
siente pena, siente vergüenza
que inevitablemente se convertirá en orgullo
hacia tu propia salud, tu propia inteligencia
platónica, elevada, más allá de la carne
y la mentira.

en un muro alguien escribió en grande
Deaf Before Dumb,
con un corazón en la segunda en cada D

pero tú no lograste comprender lo que quería decir.

Turning Time Around

“If I had to I’d call love time”- Lou Reed

homosexual poliamoroso
travestido drogadicto
excéntrico malhablado
gafas oscuras.

Se vio trazar la trayectoria de un siglo errante
de mentiras, traiciones, asesinatos indescifrables,
de infantes lobotomizados
expulsados allá, en rincones sucios
donde nadie podría verlos.

música alienante
nihilismo afeminado
literatura masoquista
gafas oscuras.

No tengo personalidad propia
cómo te amo, Nueva York
gritó en el teatro intemporal del pop
y sabía que había rasgado su rostro.
En cada esquina
reconocía los lugares
donde había olvidado.

Icono desgastado
cicatrices amadas
ruido palabra
gafas oscuras

Cuando la imaginación tiene demasiado que decir
se dijo .y escuchó el silencio de los brazos amados,
entonces tienes que dejarlo ir.

Canción

Canción del perdido

ya sé que me perdí ya sé
de camino a casa me equivoqué
pero una cosa llevó a otra
ya no puedo volver
siempre espero a que el mundo gire
ahora yo lo voy a hacer

giro sobre mí mismo
y brilla un faro azul
fue aquí allí o allá
adonde fui a caer
y cómo retroceder

espero
sentado en la calle
cuanto tiempo habrá pasado ahí fuera

en la esquina
cubierta vasos
pone en mi rostro una mueca.

y forja una imagen detestable
como yo
que mira desde todos lados
hacia ti
ya sé que me perdí ya sé
de camino a casa me equivoqué
pero una cosa llevó a otra
ya no puedo volver
siempre espero a que el mundo gire
ahora yo lo voy a hacer
giro sobre mí mismo

00s

Rag a bone

“Lookin' for techniques, turntables, to gramophones”- Jack White

rock es el reciclaje de cada cosa
que tiembla, se agita, da vuelta y hierve la vida.
Rock es el reciclaje de cada cosa

Feels like the end of the world

“Beautiful people, Beautiful Girls

I just feel like it’s the end of the world”- PJ Harvey

Cualquiera que fuese mi crimen,
perdido en algún disco duro incinerado,
he sido odiosamente borrado.

Ahora, imposible el suicidio en el océano,
imposible ser en el dolor o en el sacrilegio;
suspendido entre las heces y las olas
de anfibios sin rostro, nocturnos,

pienso en aquel supliciado
ÁNGEL de todos los hombres, y su sonrisa
de agua en noches de insomnio, fantasmas,
sus piernas que son picos de la tierra
y su brazo que aplana la tierra,
construye casas, crema sueños y nutre la tierra,

pienso en su sonrisa llena de sedosa
indiferencia, no silencio, no callar,
solo un suicidio de la palabra,
pienso en su pena cuando vio a sus hijos
comerse a todos los demás y a todas
las demás fronteras,
entre la frente y el ano,
solo hay
un ojo.

Pienso en todo eso y en todas
las patadas que le metí entre
sus dos alas, pienso en lo gratuito de

mi acto, como Dios, blasfemar
como todos, olvidar
como nadie.

Canción

Nueva carretera

sales a la carretera ya está atrás
la ciudad con todo su clamor, amor,
la verdad sueñas un rosal
un vapor que cubra tu visor

sales a la carretera, ya está atrás
aquellas noches buscando una verdad
en la luna dulce como un hogar
sin , recuerdas un lugar
que sigue en tu cielo
que enmarca hasta tus huesos
lidiando, lidiando con espejos.

recuerdas unas manos cobija
soñar marcha atrás
seguir hasta morir

anoche soñé:
las estrellas cantaban
una mentira
yo me maldecía
nacer morir
nacer hasta morir

sales a la carretera, ya está atrás
la ciudad con todo su clamor, amor
la verdad sueñas un rosal
un vapor que cubra tu visor.

Partir

sentado en los
últimos escalones

la mente en blanco
abruma la espera

y hasta el muro blanco
anuncia tu ausencia

y si en un cruce nocturno
una voz al fin

en mi puño
guardaría
su partir.

Hoy



Lights off

“Nobody cares if you're dying 'til you're dead”- Ezra Furman

el silencio en que se baña mi cuerpo
pasa otra mañana afilada
cerca de mi yugular
el silencio en que se baña la calle
ese que no sabes cuando chiflará
ese silencio que se acomoda
de garganta en garganta
cuando toca pronunciar aquel nombre
incómodo.

Ese silencio con que caminan
los tacones altos de cuclillas
esa realidad que te agarra
del pescuezo.

Mientras te crece la barba o te mueres
ese silencio que necesitas cuanto antes
apaga las luces apaga el sol
apaga las luces apaga el sol
ese silencio pues
juega con las fichas de tu tiempo
número perfecto
te saca de tu cuerpo y te dice
nunca fue tuyo.

From Nowhere to Nowhere

Allá donde las balas no nos alcancen
allá donde nuestras lágrimas
dibujen el contorno de nuestro cuerpo
plástico
allá, vamos allá,
mi ángel y yo,
lejos de ese gran rostro
lejos de la vida a 45 yoes por hora
lejos del sol seco un domingo
en que rebota su luz sobre muro
y muro hasta mis hombros
lejos del exilio en la mente propia
lejos de la familia que solo
ve hijos e hijas y no ve
ángeles y maestros
cuerpos desnudos
deslices y roses de hombros
cuerpos vibrantes
deseos y muerte.
Vamos acercando y ya asoman las cejas de lo incierto
que se extiende en cada canción
como el nombre de héroes
o amores en llamas
o un dolor indecible en la garganta
fruto de tu propia voz
que nunca quisiste oír
o tu pelo
que nunca te atreviste a tocar
o las imágenes en tu teléfono
cuerpos de amor, de guerra
desaparecidos.
Nunca los supiste leer
sus rostros enterrados en el olvido

de quince segundos de vida.
Y si vamos es porque solo queda ir
y enfrentarnos a lo que somos
despertar en medio de la nada
entre pueblos alienígenas y mercenarios de los sueños
funcionarios eróticos
organizadores de organismos
que nacen muertos y
¿qué puedes decirle a eso?
Naciste donde tenías que nacer
Vamos allá, vamos,
vamos hasta que nos maten
y las palabras se vuelvan
jeroglíficos del miedo
allá donde las balas no nos alcancen.

Sugar Baby

bajo tus paredes de roble un rostro
oculto. un placer secreto que cantar
bajo la noche eterna de tu fuente.

Es tu rostro de muerte sobre muerte
que sigue bajo la canción sonámbula
del matricidio amoroso, la cuna
vital del cantor.

¿quién arrullará la cuna ahora que te has ido?

yo la arrullaré madre, yo lo haré.
yo arrullaré la cuna hasta el olvido.

Bleeding heart disease

“If you lost your mind, you'll find it there”

El tren jala por las praderas
y yomiro atrás

anclando puntos interrogativos
en los dos versos que soy

mi nombre y mi otro nombre
un paso adelante un paso atrás

así, meciendo recuerdos
la memoria me sienta bien derecho
retuerce la tierra y demanda:
nombre y destino, por favor.

Mi rostro entre mis pies:
ninguno.

Calaca plateada*

acérquese gente y escuche la triste noticia que les voy a cantar
era el primer domingo del año y nadie esperaba lo que iba a pasar
allá por la estación de tren más lejana se encontró un cuerpo sin nombre
colgaba de una cadena más larga y oscura que sus dos ojos negros
de ellos salía una baba viscosa que aún cuelga de mis dedos
todos sus tatuajes tenían rostros que me son ajenos
la gente buscó un poco pero la curiosidad como siempre es fugaz
y al tercer día ya nadie recordaba esa triste verdad
calaca plateada arranca la cara metralla atada al pedestal
calaca sácate ya así ¡ah! me vas a matar
desde esa noche yo ya no puedo dormir
tengo trabado en mi sueño esos dos ojos dementes
así que me acordé para siempre dese lugar y de esa gente
de como los rostros circulaban a mi alrededor tristemente
el viento refutaba con mis ideas con desgana
y la luz sobre el estanque a sus pies permanecía intacta
así que de un grito me saqué del vientre
excepto por ese cuerpo intacto que traigo dentro
a veces se me sale a veces se me mete a veces desaparece
a veces se me sale a veces se me mete a veces desaparece
pero cuando yo canto y yo muero pero cuando yo canto y yo muero
pero cuando yo canto y yo muero sé que él está aquí presente.

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
MÁSTER EN ESCRITURA CREATIVA
Trabajo Fin de Máster
Convocatoria: 2022-2023



Palabra y Ruido: Poemas y Canciones

Creación

Josué Campuzano Morales

Vº Bº Tutor

Clara Marías Martínez

Sumario

- I. **Punto de partida de la creación. Objetivos y Fundamentos.**
- II. **Influencias, intermedialidad e intertextualidad**
- III. **Estructura del poemario.**
- IV. **Técnicas y estilos ensayados.**
- V. **Dificultades y soluciones.**
- VI. **Resultados**
- VII. **Bibliografía consultada y aplicada**

I. Punto de partida de la creación: objetivos y fundamentos.

El poemario *Palabra y Ruido: Poemas y Canciones* tiene como objetivo el darse la vuelta y examinar los iconos del rock, sus imágenes más comunes, desde un ángulo diferente al del sonido, desde la página. Este pasaje de un medio al otro pone la transmedialidad en el centro del poemario de dos formas, desde la referencia verbal y la traducción sonora, dos aspectos que se verán en mayor profundidad en la siguiente parte. El objetivo de este poemario está fuertemente inspirado en los libros de Federico García Lorca, *Poema del Cante Jondo* (1921) y *Romancero Gitano* (1928), por su relación con la música popular. El poeta no solo referencia el cante jondo, lo visita desde diferentes ángulos sensoriales y simbólicos, dando lugar a poemas que no solo imitan o recrean las imágenes del discurso verbal de las canciones populares, sino que juegan con las propias limitaciones de la página y se alimentan de la imaginación propia del poeta. De esta forma, el objetivo de este poemario es ahondar en el imaginario, necesariamente familiar, sensorial y simbólico del rock y regresar con imágenes poéticas que no solo formen parte de esta gran tradición, sino que también tengan un ángulo íntimo, de la propia poética del autor.

Este objetivo desvela otro, que es el de establecer un puente entre la poética (si se le puede llamar como tal) del rock anglosajón, con sus propios mitos fundadores, y la del lenguaje español en que los poemas son plasmados. Por tanto, hay casi una labor de traducción, no tanto a nivel lingüístico, sino más bien de las imágenes y los símbolos que en el rock pueden tener todo el sentido del mundo y en la página de la poesía en español, no tanto. Este elemento de traducción realmente muestra otra faceta de la relación intermedial entre el poemario y las canciones del rock en que se inspira. Esto se debe a que el procedimiento ya no es solo de transposición del discurso verbal del rock y traducción de los efectos sonoros, pero de combinación o diálogo entre los dos medios. Finalmente, conforme se escribía el poemario, se tuvo la idea de enlazar la poesía con canciones que serían grabadas posteriormente. Dichas canciones toman un ángulo diferente al de los poemas, pues su objetivo es, más bien, dar un paso fuera de la gran retrospectiva del poemario, manteniendo como sea un pie dentro de la tradición del rock. Así, dependiendo de la canción, sus temas pueden ser más actuales y su forma híbrida propia de otros estilos, como la milonga y el corrido. Así, el poemario podría verse como una oscilación entre la palabra y el ruido, entre el pasado y el presente.

Otro de los objetivos de este poemario era la escritura de un conjunto de poemas en relación con canciones del rock sin que estos sufrieran el peso de la referencialidad y la intermedialidad, que puede ser contraproducente para la poesía. Escribir un poema sobre un tema u objeto preciso es algo muy difícil y que puede dar resultados vacuos: metáforas rebuscadas, referencias obtusas y una visión simplista del objeto en cuestión. Esto, según el autor, se debe a que un poema es irreductible, su significado es múltiple e imposible de explicar en un tema o un objeto preciso. Así pues, escribir poemas sobre rock podía parecer contraproducente, pero para esto tuvo que cambiarse la óptica: no se escriben poemas sobre el rock, sino poemas del rock. Es decir, poemas que no solo reproducen, sino que vuelven nuevos y mantienen la multiplicidad de significados que el rock ya tenía en su sonido.

Aunque la inspiración más clara de este poemario son los ya citados libros de Federico García Lorca, los fundamentos teóricos son más vastos. Para la labor de “traducción” ha sido necesario una investigación de cada uno de los cantantes tratados, el mundo en que nació su música y también de la tradición a la cual hacen referencia. Para esto fue importante el ensayo de Fernando Ainsa, “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana” (Ainsa, 1991: 13) visto en clase de Prosa de Ficción. En este ensayo, Ainsa investiga las diferentes maneras en que la novela histórica contemporánea aborda la Historia y la reconstruye en sus páginas y fue útil para encontrar diferentes perspectivas desde las cuales abordar las historias del rock más allá de una retranscripción literal de lo acontecido. Así, se descubrió, por ejemplo, la utilidad de hacer convivir sucesos y personajes históricos con momentos ficticios creados por el autor o sacados de canciones, como es el caso de “Esperando”, donde se entrecruza la historia de la canción *All I could do was cry* (1960) y la vida de quien la canta, Etta James. Esta reescritura o pastiche de la vida de Etta James y de la canción fue inspirada de esa escritura paródica de la novela histórica latinoamericana que Ainsa describe (Ainsa, 1991: 30)

Esto permitió un primer fundamento de investigación histórica donde fueron importantes libros como *Chuck Berry: An American Life* (SMITH, 2022) o *Born to Run* (Sprignsteen, 2016) y otras biografías y autobiografías de las figuras del rock que fueron tratadas. Todo esto no tanto con la idea de recrear en los poemas las condiciones que dieron lugar a las leyendas y las canciones del rock, sino para encontrar nuevas formas de transformar las situaciones que dieron lugar a esta música. Por ejemplo, en el segundo poema, “East St. Louis”, se hace referencia al río Misisipi de diferentes formas: por su importancia en la migración afroamericana que traería el blues y la cultura sureña al norte de

los Estados Unidos, como raíz del rock de Berry, pero también como fantasma de la matanza que tuvo lugar en East St Louis, donde los puentes fueron quemados o bloqueados por Policías para que las víctimas no pudieran escapar la violencia de los grupos racistas. Aquel trágico evento tuvo lugar en 1917 pero, como P.J Smith lo explica en su libro, dejó una gran cicatriz en la comunidad de St. Louis, a tal punto en que tuvo como resultado la planificación total de la urbe por distritos en función de las “razas” (Smith, 2022: 27), cosa que nunca había pasado en Estados Unidos y que tuvo un impacto enorme en la vida de Berry y toda la gente que vivió en el barrio angosto de *The Ville*. Todo el imaginario ligado al Misisipi es invocado en este poema para mostrar la profunda herida que yace al fondo del artefacto mestizo que es el rock. No es la simple armonía de la cultura blanca y negra, más bien es una relación conflictiva y extraña que da como resultado personajes como Chuck Berry, que parece querer ignorar por completo las injusticias del racismo y la pobreza, pero que en algunas canciones muestra como sea cierto desdén por las barreras que impone la sociedad blanca a la gente negra y su paradójica obsesión con la cultura de sus víctimas, como es el caso de *Brown Eyed Handsome Man* (1957) .

También ha de constatar que dentro de estas investigaciones fue necesario leer teoría y crítica del rock. No bastaba con leer la biografía de los cantantes, se necesitaba una visión más crítica y con un sentido estético. Además, los críticos de rock ofrecen una visión etnomusical, conectando al rock con una multitud de tradiciones recónditas de los Estados Unidos profundos de una forma que hubiera sido imposible de entender si nos hubiésemos limitado a las biografías y el conocimiento anecdótico del rock. Desde estos libros pudieron nacer versos mucho más finos que ya no se limitan a la vida de los cantantes y alcanzan las raíces del rock en su totalidad. Además de que ayudaron en la elección de canciones y artistas que tratar. Por ejemplo, en el caso de Chuck Berry, fue tras leer la mezcla en su guitarra de la rapidez del country con los solos del blues, así como su manera de cantar que se deshace de mucho del acento afroamericano (para atraer más a sus seguidores adolescentes blancos) (Christgau, 2018: 161), que nos convenció para elegirlo como punto de inicio.

Más allá de los fundamentos teóricos fueron importantes los fundamentos formales de la poética para poder expresar con mayor profundidad este recorrido en el imaginario del rock. Para esto fueron importantes los cursos de Fundamentos de Poética del Máster de Escritura Creativa. En el poemario se usaron diferentes metros, desde el alejandrino, el endecasílabo, el heptasílabo hasta el verso libre. Siempre se intentó mantener una coherencia con el uso del metro y el ritmo cuando estos fueron utilizados. Por ejemplo, para intentar reflejar una

ausencia, en el caso del poema “Esperando”, donde el pasar de un alejandrino a un heptasílabo da la sensación de que falta algo, de que algo fue arrebatado. Los fundamentos sobre las figuras de contenido de este curso también fueron importantes, pues una parte de los poemas se basan en dualidades simbólicas que se apoyaron mucho en el sistema de regímenes diurno y nocturno de Durand (Durand, 1980) Pero gran parte del contenido también se apoya en el estilo surrealista del verso libre. En este punto fueron importantes *El arco y la lira* de Paz, por su ayuda en la conceptualización de lo que es una imagen poética, el libro de Utrera, *Estructura y teoría del verso libre* sobre el verso libre y también la escritura de Lester Bangs que, aunque no es poesía, retoma el estilo desenvuelto de la poesía Beat uniéndolo al rock de los sesentas. El libro de Greil Marcus, *Invisible Republic* también fue de gran ayuda en la manera en que enlaza diferentes épocas y personajes bajo una misma voz y salta del análisis de una voz externa a una narración de algo que pareciera estar pasando en el momento. Aquellos fragmentos que parecen más líricos nos hicieron entender que se puede decir mucho sobre la música sin necesidad de describir el sonido o lo que está pasando en la canción.

II Influencias, intermedialidad e intertextualidad

Para la escritura de *Palabra y Ruido: Poemas y Canciones* se optó por estructurar el poemario de forma cronológica desde el inicio del rock hasta la época actual. Como se ha comentado en la primera parte, para explorar y transformar la poética del rock en la página fue necesario adentrarse en el mundo de esta música. De esta forma, cada uno de los poemas tiene como punto de referencia un momento del rock. Este momento está anclado a una voz (todos los artistas elegidos son cantantes) y a una canción. Sin embargo, como se verá más adelante, la relación intermedial entre los poemas y las canciones que referencian varían mucho: en algunos casos, la relación se establece retomando versos de la canción, pero en otros se retoma solamente la premisa, el estilo o la sensación que la canción produce.

Para elegir los momentos en que los poemas tomarían su punto de partida se tuvo que escuchar muchos álbumes, en la búsqueda de aquel instante que por un lado pareciera definir en su totalidad lo que es el rock y que a la vez fuera un punto de interrogación, algo totalmente único y fuera de lo que uno esperaría del rock. Evidentemente, esto necesitó la escucha de múltiples discos aunque las lecturas fueron de igual importancia, como se verá a continuación. A continuación se presentarán los artistas elegidos junto con una explicación de por qué fueron elegidos. Después se presentarán las canciones elegidas junto con una explicación de su elección y cómo el poema establece la relación intermedial con estas. También ha de notarse que a partir de la elección de Etta James en la década de los cincuenta se decidió elegir por cada década un cantante masculino y uno femenino.

Chuck Berry

El poemario empieza con la década de los cincuenta, momento en que generalmente se considera que el rock nació. El primer cantante elegido fue Chuck Berry. Esta decisión fue difícil porque generalmente se considera a Berry, Richards, Presley y Lewis como las primeras figuras del rocknroll después de los precursores como Sister Rosetta Tharpe. La figura de Chuck Berry nos pareció la indicada por múltiples razones. En primer lugar, como se había comentado con anterioridad, por la mezcla de géneros musicales que su música expone (R&B y Country), el todo junto a la amplificación de la guitarra que sería fundacional para la música rock. Tal fue su fuerza que el repetitivo *Chuck Berry lick*¹ pasó de ser la espina dorsal de su música a la de cualquier grupo seminal de los sesentas (Christgau, 2018: 161).

1 Un *lick* es un arreglo en la guitarra que consiste en una secuencia corta de múltiples notas. El *lick* de Chuck Berry consiste de un uso repetitivo de dos cuerdas que combina partes de R&B con un punteo de guitarra estilo Country.

La creatividad que en cuenta en ese sonido tan repetitivo es parte esencial de lo que el rock significa, es un estilo fácil, conciso y repetitivo que seduce gracias a esa simplicidad bruta y la repetitividad frenética.

A través de ese sonido único suyo Berry también encontró qué decir. Su música no solamente fue hecha para adolescentes, sino que en parte ayudó a crear la imagen del adolescente impetuoso fanático del rock n roll. Las letras de sus canciones, renovaron y amplificaron el deseo adolescente sedado del joven estadounidense; sus canciones hablaban, como él mismo lo dijo, de lo que le importa a la gente: la escuela, el amor y los coches (Hackford, 1987).

El repertorio de Chuck Berry no es muy grande, pero tiene muchas canciones icónicas que marcaron el rock para siempre. Sin embargo, *Brown Eyed Handsome Man* (1956) brilla por lo diferente que es. Su narración es mucho más abstracta, no es un aquí y un ahora como “School Day” o “Sweet Little Sixteen”, donde las imágenes son más coloquiales y parecen describir el día a día de sus protagonistas. En esta canción Berry abandona las premisas costumbristas, el mundo en que sus personajes viven parece algo similar a *Highway 61* (1965) de Bob Dylan, donde conviven figuras e imágenes sin aparente coherencia y donde todo está al revés. Es una canción con un mensaje político, pero el mensaje aparece de forma irónica y surrealista, sobretodo si se considera la época, como salido de *El fantasma de la Libertad* (1974): frente a la duda de una joven entre un abogado y un doctor su madre le recomienda casarse con un afroamericano. Como era de esperarse dicha canción no tuvo tanta suerte frente a sus canciones más adolescentes (Christgau, 1972). Es por esto mismo que nos pareció interesante esta canción, porque aquí Berry todavía duda en la forma que su máscara deberá tomar, su voz es todavía demasiado áspera, sus situaciones demasiado lejanas a las de sus oyentes. Es el punto de cruce, donde la máscara del rockero, ese héroe de la vida cotidiana, nació.

El poema establece la relación intermedial primero a través del título. Esto es porque el título de la canción destaca mucho dentro del repertorio de Chuck Berry, ya que es el único que hace hincapié en su identidad negra; además, en la canción misma reaparece constantemente al final de cada estrofa, lo cual enfatiza su importancia. Los primeros versos hacen referencia al estilo repetitivo de Berry a la vez que muestran el choque cultural entre la cultura blanca y negra estadounidense. El cuarto verso “rueda el pasado bajo la lengua” hace referencia a la actitud de la canción, donde se crítica el racismo, no directamente como lo

haría una canción de protesta, pero desde la ironía y la inversión, una mama burguesa le recomienda a su hija casarse con un hombre negro. Así, pareciera que la canción incitara a reescribir la Historia, o más bien a deshacerse de ella, darle vueltas y jugar con su absurdidad, en el espacio de la canción.

El segundo poema sobre Chuck Berry, “*East St. Louis*”, no toma ninguna canción como punto de referencia. Su punto de partida es más bien el ambiente general de los inicios de Berry en *The Ville*, que pudimos visionar gracias a la película *Hail! Hail! Rock and Roll!* (Hackford, 1987). En un momento del filme Berry camina por la calle en la que se encuentra el bar donde empezó a tocar, va cantando *Maybellene*, la canción que lo inició todo, y la canta con una simpleza que pareciera que acaba de escucharla en la radio y se le quedó en la cabeza. Aquella actitud infantil contrasta con el local polvoso y el discurso del cantante que, como siempre, habla de dinero. Este conjunto de elementos produce una especie de amalgamación de tiempos, el pasado, el presente y el futuro de Berry, del rock and roll, parecen convivir en la pantalla. El cantante se muestra y se esconde bajo su máscara de vendedor ambulante, es a la vez un eterno niño y un viejo empresario audaz. Así, el rock es a la vez música adolescente y con muchos viejos trucos bajo la manga. Esta dualidad se puede ver reflejada en los dos poemas: el primero mucho más sensual, enlaza lo sensorial con la negación del pasado (“rueda el pasado bajo la lengua”), e incluso incita a fijar la mirada en el futuro en los últimos versos; el segundo poema, en cambio, lanza una mirada hasta el otro lado del Misisipi, ahí donde se originó el grito que dió inicio al blues.

Etta James

La segunda artista elegida para la década de los cincuenta fue Etta James. Al igual que Berry, James utiliza una máscara, que es el reverso de su identidad original, Jamesetta Hawkins. Sin embargo, la cantante parece más cercana a los personajes de Berry que él mismo. Empezó a grabar a los quince años (James, 1995: 46), cuando Berry apenas iba a sacar *Maybellene* con treinta años de edad. James era casi una niña, pero su infancia ya había quedado detrás suyo para entonces. Entre fiestas nocturnas, rebeldía, y un viaje a Los Ángeles en el que se alejaría para siempre de su madre, la cantante personificó mucho más el lado pasional, errático y adolescente del rock que Berry y sus letras minuciosamente calculadas. Este lado de descontrol total, como con Elvis y Little Richards, está estrechamente ligado a la Iglesia de su infancia (James, 1995: 17). Ahí aprendió a cantar con esa voz poderosa voz que la define y que tanto cuesta describir (Christgau, 2018) que ella

misma describe como “*go-tell-it-on-the-mountain voice of glass-shattering force and hell-to-heaven-range*” (James, 1995: 18).

Etta James presenta la otra cara del rock que la figura de Berry no muestra enteramente, en parte por su edad y su clase social (Etta James era prácticamente huérfana y pobre mientras que Berry gozaba de mayor estabilidad económica que la mayoría de afroamericanos de la época), pero también por el rango de su voz y su expresión artística. La diferencia de género es algo que también marca una diferencia con Berry, y con el resto de grandes figuras masculinas del rock de los cincuenta. La figura del rock and roll de los cincuenta es masculina y ya desde el principio de la carrera de James se ve como esto le afecta, como cuando en la iglesia su familia no parece comprender que quiera cantar como un hombre porque las mujeres del coro eran relegadas a las partes más suaves y monótonas (James, 1995: 18). Etta James incorporó una rebeldía y vulgaridad que las figuras populares femeninas hasta entonces no parecían poder expresar, como se ve en *The Wallflower* (1955) y siempre mantuvo en su rango de voz y sus letras la expresión desinhibida del rockero así como las partes más tranquilas y dulces típicas de las cantantes femeninas.

La canción que inspiró el poema “Esperando” es *All I Could Do Was Cry* (1960). Fue después de la lectura de la autobiografía de Etta James que la escucha de la canción tomó más peso, apareció como un momento intenso del rock. Un momento en que “toda la vida de la cantante, su futuro y también su pasado, parece flotar tras sus ojos” (Marcus, 2014: 87) donde, con tan solo veintidós años parecía que Etta James hablaba desde su futura persona de setenta y tres años. En realidad la canción parece flotar fuera del tiempo, como dice Greil Marcus, no sabemos si la voz cantante relata algo que está pasando ahora, que pasó hace mucho, o que el simple hecho de imaginar que podría pasar le induce tal desesperación (Marcus, 2014: 88).

El poema retoma la historia que la canción narra. Para esto, se retoman varios elementos de los versos de la canción, como las campanas (“*I heard church bells ring*”), el coro (“*I heard a choir singing*”) y el arroz (“*Rice, rice has been thrown over their heads*”). Esto podría catalogarse, según la tabla de Eric de Vos, como transposición de la parte verbal de la canción a la página del poema (González, Cruz y García, 2021: 11). El poema refleja, en paralelo a las referencias transmediales, la vida de la propia Etta James, difuminando la barrera entre la voz narrativa de la canción y la cantante. El poema transforma la narración de la canción en diferentes puntos. Primero que nada, el poema utiliza la tercera persona del singular, lo cual sustrae la cercanía de la canción que hace uso de la primera persona del

singular. A este cambio se añade un cambio en la relación que la voz poética tiene con su entorno. En la canción la voz poética describe lo que escucha y ve, las campanas, las sonrisas ajenas, todo el mundo concreto se siente como una apuñalada en la espalda. Tanta es la importancia de lo que se ve y se siente en la canción que esta arranca con el verbo oí (“*I heard...*”) seguido de un silencio que ya contiene toda la amargura de la canción. Sin embargo, en el poema las campanas, la noche, los amantes y el arroz llevan todos hacia la vida interior de la voz poética, los versos que exponen esto con mayor evidencia son los últimos dos: “y el arroz en el suelo, el coro, los amantes/ parecen un sueño”. Este cambio de paradigma de la canción al poema hace que este último se lea no solo como una retranscripción literal de la canción, pero una adaptación que en cierto modo le da la vuelta a la situación: lo que produce todo el dolor no es solo el mundo externo, es el mundo interno de la voz poética.

El poema también contiene un segundo grado de relación transmedial. La canción de Etta James brilla por los silencios inesperados como el que arranca la canción. Dichos silencios expresan la impotencia e incompletitud en que se encuentra la voz poética. Es un efecto sonoro que no puede traducirse en palabras. El poema intenta recuperar esta ausencia que se siente en los silencios por medio de un recurso similar: el poema se construye en versos alejandrinos, pero el tercero de cada estrofa solo cuenta con siete sílabas, dejando una sensación de vacío, de que algo debería seguir y completar el verso. Esta construcción de la métrica responde a algo que la música hace en su propio medio, pero con sus propios recursos. Este tipo de referencia no explícita, donde una obra utiliza sus propias herramientas y limitaciones para traducir el efecto estético de otra se acerca a la manera en que los llamados *tableaux vivants* recrean el efecto de una pintura o fotografía a través de cuerpos reales o incluso a lo que hace una adaptación cinematográfica (González, Cruz y García, 2021: 22).

Van Morrison

Para la década de los sesenta fue difícil elegir un artista con quien empezar. Se trata del momento clave en la explosión del rock. Figuras que incluso hoy en día siguen creando obras con una gran influencia como Bob Dylan aparecen en aquel momento, y también surgen todos los grupos icónicos del rock. De entre todos estos Van Morrison no parece la figura más destacable ni mucho menos, gran parte de los sesenta se resumen en intentos fallidos por su parte de entrar en la arena del pop, y periodos tumultuosos de silencio (Marcus, 2010: 17). En efecto, Morrison nunca tuvo el carácter de una estrella pop o rock, era demasiado distante,

amargo y su música estaba llena de dudas, miedo y pérdida en un momento en que el rock se concentraba en la exaltación, la celebración e inmediatez (Marcus, 2010; 15). Todo esto parece hacer de Morrison un paria del canon del rock, que se aleja de todo lo que el rock se supone que tenía que ser en ese momento. Nos pareció interesante tratar tal figura en vez de volver a aquellas que ya han sido tratadas hasta la saciedad.

Entre los dos álbumes representativos de la década de los sesenta que Van Morrison grabó, *Astral Weeks* (1968) fue aquel que elegimos, dentro del cual la canción *Madame George* y *Cypres Avenue* fueron aquellas que inspiraron este poema. El texto sobre el álbum de Lester Bangs, intitulado *Astral Weeks*, fue de gran ayuda para entender la visión de lo cotidiano en la música de Van Morrison, donde el sufrimiento que se ve en cualquier rincón de la calle es también la puerta a la compasión que la música de Morrison quiere que crucemos (Bangs, 1988: 20)

El poema establece la relación intermedial en un primer momento a través del título, que toma el nombre de *Cypres Avenue*, “La avenida del ciprés”. Este nombre es clave en el álbum de Van Morrison porque, a su vez, es de los pocos indicios de la infancia del cantante en Irlanda. La canción de Morrison expresa una visión de la infancia como un momento en que el sujeto todavía no se acostumbra a la monotonía (marcada por la repetición insistente del verso “*way up on Cyprus Avenue*” (Bangs, 1988: 22) de la vida en sociedad ni al dolor que como adultos aprendemos a ignorar. Así, a través del poema se intentó expresar esa visión del dolor desvestido de todo efecto dramático o moralista, como algo que pasa y que es irreductible. La imagen de las “grullas hermosas” enterrándose en un edificio, a la vez muestra aquel fatalismo sin volverlo en algo profundamente nihilista o con implicaciones holísticas, el artista sale y ve estas cosas y al final no tiene una respuesta más que contener todo este dolor dentro suyo.

Janis Joplin

Janis Joplin se perfila como la figura opuesta a Van Morrison. Representa todo lo que el rock de los sesenta buscaba ser y quiso vivirlo hasta sus extremos. Fue elegida en este poemario por su capacidad para expresar el deseo de libertad central en la música rock en todas sus facetas, incluso las más desastrosas, como lo que se fue convirtiendo el movimiento hippie de los años sesenta (Willis, 1992: 61), que basaba su reinterpretación de la libertad en el estilo de vida *rich and famous* de sus ídolos culturales. La muerte de Joplin también es parte de por qué se eligió a la artista, es un episodio trágico que desenmascaró mucho de la hipocresía y la institución que el rock se estaba convirtiendo, como lo describió Bangs en su

artículo “In Concert” (1972), y fragmentó en lo más profundo al rock, pues marcó el fin de ese primer momento comunitario marcado por los Beatles del cual el movimiento Hippie se nutrió.

El poema se intitula “Nothing left to loose”, retomando uno de los versos de la canción “*Me and Bobby Mcgee*” (1971): “*Freedom is just another word for nothing left to loose*”. A pesar de no ser una canción de la época, se eligió por lo esclarecedor que resulta el verso para la concepción de la libertad de Joplin. Al borrar la primera parte del verso el poema borra toda pista de la libertad a la que aspiraba Joplin y nos encierra en sus concecuencias más nihilistas. La palabra libertad solo aparece en el último verso, cuando se asume la muerte inminente. Al igual que el poema dedicado a la canción de Etta James, este poema establece una mezcla referencial entre la vida de la artista y sus canciones, mezclando la referencia de la canción, su sensación placentera de libertad, con el final abrupto de la cantante.

Patti Smith

En la década de los setenta se eligió a Patti Smith. Se trata de uno de los primeros exponentes del punk en sus ambiciones más literarias, tomando muchas inspiraciones del movimiento Beat y del surrealismo, especialmente de la escritura automática, como Richard Hell y otros músicos de la escena neoyorkina (Warner, 2015). Su música se caracteriza por su forma libre y la repetitividad típica del rock se reinterpreta como un ejercicio de escritura automática, donde las palabras van saltando en asociaciones libres.

El poema se intitula “*shada do wop, da shaman do way*” retomando el verso que se repite al final de la canción *Birdland* (1975). Este verso muestra el intento de Smith por empujar el lenguaje a los límites de su existencia y la conexión que ve con una de las tradiciones del rock, el *doo wop*, que conciste en un tipo de cante donde la voz abandona la palabra en búsqueda de sílabas placenteras sin aparente sentido. Además, con el uso de la palabra *shaman* en medio del verso, que en si mismo ya es un verso estilo *doo wop*, conecta la tradición de este estilo con algo místico, como si su pérdida de sentido abriera las puertas a otro de mundo. El poema entonces parte de este momento en que la canción de Patti Smith se acaba y expande aquella visión del *shada do wop, da shaman do way*. Así, el poema sigue con la manera en que Smith construye sus versos, entre fragmentos de cosas que solo continúan porque se asocian a otras (“no importan las palabras, que son puentes a la histeria/ lo que importa es lo irrenunciable de la voz”) en una carrera desenfrenada. Por eso mismo en este poema se referencian múltiples canciones y objetos culturales más allá de la canción de

Patti Smith, como es el caso del verso “de Nueva Orleans a Jerusalén”, que referencia la canción de Bob Dylan “*Blind Willie Mctell*” (1983).

Neil Young

El siguiente artista de los años setenta es Neil Young. Es quizás una de las figuras más grandes del rock junto con Lou Reed y Bob Dylan que aparecen en este libro. Sin embargo, fue elegido por la manera en que estructura y canta sus canciones, que siempre parecen inacabadas y cuya voz encuentra su belleza en la manera en que la fuerza sin alcanzar las notas deseadas, como en “*Tired Eyes*” (1975), donde el ligero inciso entre *tired* y *eyes* en el verso “*Open up your tired eyes*”, muestra la desesperación y la imposibilidad de ser visto en un mundo que ya te ha catalogado de inútil.

El poema toma su nombre de la canción “*Hey, hey, my,my (Out of the Blue)*” (1979), del álbum *Rust Never Sleeps* del mismo año, donde Neil Young intenta revitalizar el rock que pronto se volvía una parodia interminable de sí mismo. Por lo tanto, el poema es un intento de regreso a la esencia del rock, tanto sensorial como culturalmente. Sensorialmente el rock es ruido y palabras transformándose mutuamente, los versos de “*Like a Rolling Stone*” nunca hubieran existido sin la batería que marca el disparo de partida de la canción y el “*rock, rock, rock!*” de Elvis nunca hubieran existido sin el increíble solo de guitarra que iba a arrebatarse la voz. Así mismo, dentro del espacio del rock las palabras mismas son ante todo sonido, pero eso sonido inevitablemente acarrea imágenes mentales que aparecen en nuestra cabeza cuando escuchamos las canciones. Por lo tanto en el rock el ruido es indisociable de la palabra.

Bruce Springsteen

En la década de los ochenta se eligió a Bruce Springsteen por la importancia que tiene el álbum *Born in the U.S.A* (1984), que logró plasmar una nueva identidad estadounidense llena de rabia y miedos frente a las mentiras y traiciones de su propio país. El poema se inspira de múltiples canciones de Bruce Springsteen: toma su nombre de la canción “*Cover Me*” procedente del álbum antes mencionado, utiliza motivos de las canciones “*Born to Run*” (1975), por la romantización de la carretera, la velocidad y los motores como destino último de una pareja representativa de la juventud que lucha por la libertad de sentir algo, y finalmente el destino trágico de dicha pareja, sacado de “*Racing in the Street*” (1978). El poema también contiene un verso (“*no retreat, baby, no surrender,*”) de la canción “*No Surrender*” (1984). La canción sirve como un punto de encuentro entre todas estas canciones, donde la historia de una coliciona con la otra y se muestra su movimiento común: frente a un

mundo amnésico y sedado la voz poética encuentra su fuego en un acto que termina de separarla completamente de este último. Este acto es, de una forma u otra, el suicidio. En *Born to Run* y *Racing in the Street* la idea del suicidio se expresa como algo literal, mientras que en *Cover me* se trata simplemente de nunca volver al mundo externo y resguardarse en los brazos de un amante que con su abrazo haga desaparecer a la voz poética de la vista del mundo. En cualquier caso, las tres canciones muestran una desesperación al saber que este mundo no tiene lugar para aquella juventud que busca algo sin saber muy bien qué. Una carretera se abre y parecen brotar más preguntas que respuestas, en *Born to Run* el cantante parece buscar el amor, pero nunca sabemos si lo encuentra. En *Racing in the Street* los dos amantes buscan algo al tirarse al mar, algo que salve a la chica de su dolor permanente, pero no sabemos tampoco qué podría ser. El grito desesperado de *Cover Me* puede parecer una búsqueda del amor al principio pero conforme avanza la canción se muestra la desesperación y la verdadera intención de simplemente desaparecer. En el caso de “*No Surrender*” el cantante vuelve a abrir una esperanza (“*Well maybe we’ll cut someplace of our own/ With these drums and these guitars*”) mostrando que talvez todavía haya algo que recuperar en esta tierra baldía a pesar de todo. El poema se presenta como una exploración de los diferentes símbolos que constituyen las canciones de Springsteen, especialmente el del coche que es a la vez el verdadero hogar y el Caronte de los protagonistas del poema.

Kim Gordon

Kim Gordon es el segundo artista que se eligió para la década de los años ochenta. En los ochenta *Sonic Youth*, la banda que lideró Gordon por gran parte de su vida y con la que hizo historia, todavía no alcanzaba su apogeo, pero sacaron *Daydream Nation* (1988) que es álbum que por fin pudo concretizar sus ambiciones y marcó la entrada de una nueva era del rock alternativo, fusionando los sonidos disonantes del No-wave, el gusto por el ruido y por las melodías enganchantes del punk estilo *Ramones*. *Daydream Nation* (1988) pinta un retrato del estadounidense algo similar al de Springsteen, como dice Howard Hampton: “*Daydream Nation, public spaces and individual personalities into a landscape of myth: “Schizophrenia” as the national anthem of a populace guided by reassuring voices.*” (Hampton, 2007: 84). De nuevo, se pinta un Estados Unidos donde el cantante crea para resistir a la desintegración de todas las emociones en algo completamente indiferente y sedado. Sin embargo, contrariamente a las canciones de Bruce Springsteen, las canciones de *Sonic Youth* no buscan revitalizar los lugares comunes del rock y sus canciones no tienen la intensidad que caracterizan las canciones de Bruce Springsteen. No obstante, la intensidad y

el ruido de Sonic Youth provienen de la facilidad con que rompen sus versos, los clichés del rock e incluso sus melodías con una distancia y un desdén que expresan esa “esquizofrenia” (Hampton, 2007: 84) de la que Hampton hablaba, donde todo se borra y solo queda el aburrimiento.

El poema entonces, juega con esa manera en que la parte verbal de las canciones de Sonic Youth se fragmenta y parece por momentos ilegible. Así, por ejemplo, los encabalgamientos forzados de los versos siete, ocho y nueve, donde el verbo “resuena” esconde lo que sea que haya detrás de ese ruido inconexo de palabras. La referencia intermedial aparece primero en el título del poema, retomando el verso “*Should I stay or go?*” de la canción *Cross the Breeze* (1988). A su vez, este verso es tomado de la canción de *The Clash* “*Should I stay or Should I Go*” (1982). El poema toma la estructura un tanto deshilachada de la canción, dando pequeños indicios de un horror que aparece en todas partes. En la canción se hace a través del cambio de los versos finales de cada estrofa que varían entre “*Should I stay or go?*”, “*I think I better go*” y “*Please let me go*”, cada variación cambiando la lectura del resto de versos ¿La voz poética está ponderando si debería simplemente abandonar a su amante (como en el caso de la canción de *The Clash*) o pide con miedo si puede irse? En el poema se recupera el aburrimiento y la distancia característicos de la actitud de Kim Gordon, así como esa aparición algo misteriosa de un posible horror, especialmente en el verso “agujera otros niños otra vez”, que cambia la lectura del poema que hasta ahora parecía concentrarse en el aburrimiento característico de la vida moderna.

El segundo poema inspirado en la música de *Sonic Youth*, es “*Teenage Riot*” que toma su nombre de la primera canción de *Daydream Nation*. Esta canción describe un mundo paralelo donde el rock (personificado por el cantante J.Mascis de *Dinosaur Jr.*) sería presidente de la nación y la rebelión simplemente un modo de vida. El poema, sin embargo, se concentra más bien en la manera en que Kim Gordon canta las palabras (“*Spirit desire/ We will fall*”), con una monotonía que resume a la vez la ambición de cambiar el mundo y el hecho de saber que todo necesariamente va a fracasar. Sus susurros se acumulan y crean un ligero muro de sonido, como diciendo que no importa que la rebelión fracase, que ya lo saben, lo que importa es el ruido que provocará.

Liz Phair

En la década de los noventa se eligió a Liz Phair como artista que abriría el capítulo. Phair simboliza en este poemario un momento muy importante del rock en los noventa que seguido se olvida. Se trata del resurgimiento de un movimiento *punk* protagonizado por

chicas adolescentes, fanzines (pequeñas revistas autogestionadas) y rock. Se trata del movimiento *Riot Grrrr!* Que azotó con fuerza la comunidad de rock alternativo y que hasta día de hoy permanece como un modelo de organización contracultural a seguir por su gran eficacia para comunicar ideas. Dentro de este movimiento se encontraban personas que pronto formarían grandes grupos como *Sleater-Kinney*. Aunque el movimiento tuvo lugar sobretodo en Olympia y Liz Phair no era necesariamente parte de este, sí que expresa el ímpetu general que se estaba viviendo entonces. Su álbum, que es el que elegimos para el poema, *Exile in Guyville* (1993) se estructura en relación con el conocido álbum de los *Rolling Stones*, *Exile in Main St.* Según Gina Arnold cada canción del álbum sería en realidad una respuesta a las canciones del álbum del grupo británico (Arnold, 2014: 90).

El poema retoma la manera en que el álbum narra historias de personajes masculinos que sin darse cuenta perpetúan un sistema de dominación patriarcal pero que además es el motivo de su propia soledad y desdicha. El álbum muestra hombres que, por diferentes motivos, no pueden ver más allá de su propia nariz, y aquí se quiso intentar algo similar. El poema narra lo que pasa en la cabeza de un hombre cuando ve algo en la calle que le molesta, un monstruo que puede ser un millón de cosas (una persona lgtb, una mujer que no es suficientemente mujer o un hombre que no es suficientemente hombre), porque en realidad no importa, lo que importa es lo que pasa dentro de la cabeza del que mira, como logra deshumanizar completamente al otro y solo le concibe como una manera de afirmar su superioridad. La relación intermedial aquí se establece con el décimo tercer verso del poema: “*Deaf Before Dumb*”, que viene de la canción *Canary* (1993). Se trata del último verso del coro de la canción que hace referencia a la vida de Liz Phair, donde, más joven, decía que prefería subir el volumen de la música para no escuchar las órdenes y regaños de sus padres y hermano, pero que luego volvió a retomar porque incluso años después sabía que seguía en la misma posición de inferioridad frente a la comunidad que la rodeaba (Trucks, 2008).

Lou Reed

El segundo artista elegido para el capítulo de los noventa es Lou Reed. Se trata de una elección difícil porque en los noventa Lou Reed había estado fuera del escenario por mucho tiempo y ya no era considerado como relevante. Su época de mayor éxito fue con los *Velvet Underground* en los sesenta y con su álbum *Transformer* (1972). No obstante, queríamos intentar tratar su figura desde una época más tardía, desde *Ecstasy* (2000) y *Set the Twilight Reeling* (1996). Donde Reed, ya con distancia de su vida, empezó más que nunca a mezclar todas sus inquietudes de forma frenética, su extraña relación con su esposa, su

homosexualidad, su relación con las drogas, la violencia y misantropía, En estos álbumes tenemos a un Reed no muy diferente del que Ezra Furman describe en su libro sobre *Transformer*: “*It turns out to be an album about total freedom, a rejection of all terms and categories, a declaration of independence from anything and everything[...]*” (Furman, 2018: 3). Pareciera que su música entera busca ser indefinible, siempre saltando de una posición a otra.

Este poema establece una relación intermedial con dos canciones de Lou Reed, *Hang On to Your Emotions* (1996) y *Turning Time Around* (2000). De la segunda el poema retoma el título, pues es una canción clave para entender el poema y es quizás uno de los pocos momentos donde Reed parece expresar mejor la concepción que tiene de su música y su vida. De la primera se transpone al poema uno de los versos de la canción, además, los tres últimos versos del poema se basan en la resolución de la canción. De esta forma, el poema intenta ser un punto de encuentro de las voces de las dos canciones a través de su relación intermedial. El decimocuarto verso del poema (“¡No tengo personalidad propia!”) viene de una entrevista que se le hizo, donde Lou Reed dijo estas palabras (Furman, 2018: 9). Este verso, junto con las estrofas de versos más cortos y sentenciosos (por ejemplo, los primero cuatro versos), tratan más la visión de Lou Reed por parte de la sociedad y que el a veces fomentaba o desmentía. Estos versos entablan entonces otra relación intermedial con la percepción mediática del artista y no solo con su obra. Esto es importante porque Lou Reed fue en parte uno de los primeros iconos gay y lo controversial de su imagen contribuye al enigma de su persona.

P.J Harvey

Para la primera parte del siglo XXI, se eligió como primer artista a PJ Harvey. Antes que nada fue por su álbum, *Stories from the City, Stories from the Sea* (2000). Pues es un álbum que logra tocar la desesperación y la expectativa que el nuevo siglo significó en la cultura popular. El álbum de PJ Harvey es a la vez una esperanza de nuevos tiempos y una reflexión fatalista de sobre la humanidad. Esto se puede ver en la primera canción, que es también la que se utilizó para el poema dedicado a Harvey. Dicha canción hace chocar dos estados de ánimo de forma constante, y la velocidad del ritmo de la canción no hace más que enfatizar estos cambios repentinos. Este contraste, que ya se encuentra en el título del álbum (entre *City* y *Sea*), muestra una voz llena de inseguridades, fascinada por querer vivir y amar, sabiendo que estos actos conllevan sufrimiento y dolor.

El poema toma su título, “*Feels like the end of the world*”, de un verso de la canción *Big Exit* (2000). En este poema se intentó retomar la urgencia de la canción así como el choque entre lo bello y lo cruel, de ahí la figura del ángel, que entre belleza y crueldad, así como bondad y maldad, termina simplemente siendo el ritmo con que la tierra se construye y se destruye (“sus piernas que son picos de la tierra/y sus brazo que aplana la tierra/construye casas, crema sueños y nutre la tierra”). Así, la voz poética, como en el caso de la canción de Harvey siempre apunta hacia una violencia tácita, en el caso de Harvey se ve bien en los versos “*I see the children/as sharp as knives*” juntando la imagen inocente de un niño con un cuchillo afilado).

Jack White

El segundo artista artista a Jack White, músico que desde diferentes grupos y en solitario ha trabajado desde sus letras para retomar versos o imágenes de la cultura estadounidense más profunda. En varios de sus álbumes puede escucharse la fuerte influencia del Delta Blues (Nicholas, 2014: 111), estilo que originó gran parte de la tradición del blues, jazz y rock.

De su música se tomó la canción “*Rag a Bone*” del álbum *Icky Thump* (2007). El poema establece el lazo intermedial a través del título del mismo nombre, mientras que los versos son una reflexión sobre las manera en que la canción está escrita. Especialmente el momento más prosáico donde el cantante enumera con velocidad la basura que compraría y todos los lugares donde la encontraría, saltando de rima en rima sin parar juntando una plétora de artefactos inútiles cuya única función es servir de puente para la voz y la canción. El poema toma esta canción y la vuelve manifiesto de lo que el rock significa.

Ezra Furman

El último capítulo del poemario trata la época actual y toma en consideración la música desde el el 2010 hasta la actualidad. La primer cantante elegida de esta sección fue Ezra Furman. Furman es una cantante cuyo rock retoma el gusto por la melodía simple de los Ramones y las narrativas arquetípicas de Bruce Springsteen. Como él, Ezra ha escrito canciones de amantes que se fugan y conducen en la carretera por la noche, como en *Transangelic Exodus* (2018). La música de Furman aborda temáticas de género y de la exploración de su propio cuerpo cuando el mundo entero se lo impide. Sin embargo, su música mezcla estos temas íntimos con los lugares comunes del rock, como es la carretera, el deseo adolescente de fugarse de casa y el darle la vuelta al mundo en un cerrar de ojos.

Los dos poemas que se inspiraron de la música de Furman tienen títulos que hacen referencia a la misma canción, *Transition from Nowhere to Nowhere* (2019). La canción trata sobre la prisión del cuerpo en el que se nace y de la imposibilidad de intentar lidiar con ello por miedo a ser agredido por ello. El título hace referencia al uso común de la frase *transition from Male to Female/Female to Male*, pero al borrarse los dos géneros la canción subvierte esta frase para volverla en un verso con múltiples significados. Por un lado, el hecho de borrar los dos géneros parece criticar la concepción de la binaridad de los géneros, al fin y al cabo uno de los últimos versos pregunta “*what it means to be a man?*”, como indicando que de todas formas no existe una ley definida de lo que es y no es hombre o mujer. Sin embargo, el tono lúgubre de la canción y la letra parece apuntar hacia la idea de una transición sin principio ni fin, un estar congelado en el tiempo sabiendo que hagas lo que hagas tu cuerpo no te pertenece a ti, sino a la mirada de los demás. El verso “*Here I come again*” y “*turn em off, turn em off*” parecen indicar que se trata de una de muchas noches en las que la voz poética sufre por la soledad en que se encuentra.

El primer poema, intitulado “*Lights off*” (retomando el verso anteriormente mencionado), trata específicamente sobre el tema de la relación con su propio cuerpo y de lo que se espera de uno dependiendo de su género. El segundo poema retoma el título de la canción pero se llama “*From Nowhere to Nowhere*”. Este poema también se inspira de la canción *Suck the Blood from my Wound* (2018). Que narra la historia de una pareja (aunque no está claro si el ángel que sigue a la voz narrativa es real o no) que se escapa de casa sabiendo que a donde sea que vayan encontrarán la misma violencia. El poema se construye de la misma forma que esta canción, se trata de una escape junto con un amante donde la voz poética describe su huida a un lugar que no es ninguno. El poema también contiene referencias a Antonin Artaud, especialmente el verso que dice “organizadores de organismos” pues este artista también explora la idea de redescubrir el cuerpo como una herramienta sensorial cuyo orden preestablecido por la sociedad no tiene otro sentido que el de impedir la libre interpretación de la vida y del cuerpo humano (Artaud, 1974: 114). El estilo de Artaud, muy similar al de la escritura automática, es también fuente de inspiración de este poema, que tiene un ritmo frenético que subyuga las imágenes poéticas. Este es el caso de los versos quince al diecinueve, donde de pronto los versos se vuelven más cortos y siguen un ritmo desigual.

Bob dylan

El último artista del poemario es Bob Dylan. Al igual que con Lou Reed, esta elección algo incongruente con el canon del rock responde a la necesidad de no querer repetir lo que ya se ha dicho hasta el hartazgo de sus álbumes más conocidos. Sin embargo, también se ha elegido este periodo por la manera en que Bob Dylan ha vuelto a la vida pública a partir de la salida de su canción de diecisiete minutos *Murder Most Foul* (2020). En esta canción la voz poética mezcla un sinfín de referencias transmediales, hasta el punto donde cada verso parece marcar una línea en el tiempo a otra parte de los Estados Unidos. Por eso mismo esta canción parecía un buen punto con el cual cerrar el poemario, porque insiste en algo muy importante sobre el rock, su autoreferencialidad innata. En el espacio de la canción conviven signos y símbolos de la cultura popular que forman imágenes inauditas, Dylan mismo ha sido un especialista de esto. Greil Marcus, citando a Pete Townshend, lo dice así: “Coge toda la música pop, métela en cartucho, ciérralo y dispara [...] Es la maldita detonación que producen cuando disparas el arma. Es el hecho. Eso es el rock and roll”(Marcus, 2014: 20). Así pues, este poemario encuentra en su propio procedimiento intermedial, la base de lo que el rock and roll significa.

El primer poema inspirado en la canción de Bob Dylan, retoma en realidad una vieja canción de Dock Boggs intitulada *Sugar Baby* (1927) que Bob Dylan ya había referenciado en otra canción. Según Marcus la música de Boggs despertó en Dylan un gran respeto y un interés en su música por la cultura más profunda del país (Marcus, 1997). Estas canciones raras del banjo de Boggs, ya tenían el gusto por lo mórbido y extraño sacado de las cosas más mundanas, que junto a la obsesión con el diablo y lo sobrenatural del blues, serían los predecesores más antiguos del blues. Por eso, nos pareció correcto que el penúltimo poema volviera a lanzar una mirada atrás, como el primer poema, a los inicios del rock. La canción de Dock Boggs es una *Murder Ballad*, un tipo de balada que narra asesinatos, a veces en forma de noticiero y a veces como cuento o leyenda. Las baladas son uno de los géneros más antiguos de música popular en Estados Unidos, similares a los corridos en México, cuentan historias cortas en un metro por lo general predeterminado y sin grandes florituras o puentes musicales (Stewart, 1990: 134). El poema reinterpreta la canción de Dock Boggs, el asesinato no dio lugar a la canción pero es la canción que da lugar al asesinato (“que sigue bajo la canción sonámbula/del matricidio amoroso, la cuna/vital del cantor”), y el asesinato da vida al cantor. Así, se revierte el orden preestablecido (primero tiene lugar el evento que inspira al autor que escribe la historia), para reflejar la manera en que el rock, en su eterna innovación,

se ha vuelto un ciclo referencial incesante: la música se referencia y recrea a través del mundo y de las bocas de quienes la cantan.

El segundo poema inspirado en la música de Dylan se inspira en una canción del último álbum del cantante, “*Key West (Philosopher Pirate)*” (2020). El título hace referencia a uno de los versos de esta canción (“*They can give you that bleeding heart disease*”). Aquel verso recuerda al que utilizaba Robert Johnson en su *Preaching Blues* (1939), “*is a achin’ old heart disease*” al intentar describir lo que el blues era para él. Este poema también se construye retomando una vieja canción de Bob Dylan grabada en *The Basement Tapes* (1975), llamada “*Lo and Behold!*”. No toma toda la idea de la canción, simplemente retoma un momento en particular, donde el revisor del tren le pide al protagonista su nombre y billete, y este por un momento guarda silencio y demuestra incomodidad (“*Then I hung my head in shame*”), la canción no desvela el por qué de esta incomodidad ni el nombre del protagonista, así que este poema es una especulación sobre estas dos cosas: el protagonista es innombrable, una máscara sin una identidad fija, como el rock.

Intermedialidad e intertextualidad.

Como se ha visto en el listado anterior, los poemas mantienen una relación intermedial con las canciones en que se inspiran muy diversa. El primer grado con que se establece esta relación es a través de una referencia en los versos o el título del poema. Esto es una transposición de un medio a otro que tiene su interés en ver como el verso es transformado por el cambio de contexto y medio. El segundo grado de transmedialidad aparece cuando el poema intenta sugerir un efecto similar al del sonido o recrearlo en el espacio de la página. Este efecto es más complicado de definir, por un lado pareciera una suerte de adaptación (como el de una novela al cine) verbal del efecto puramente sonoro de la música. Si fuese así entonces se podría considerar como una obra donde hay un cambio o transferencia entre los dos medios. Sin embargo, se asemeja más a una de las posibilidades de la relación transmedial que describe Irina Rajewsky como un medio que “simula la presencia de otro bajo sus propias reglas, una especie de ilusión basada en el “como si” (González, Cruz y García, 2021: 8). Otro elemento clave de la transmedialidad en el poemario es la ecfrasis, que se define como “la representación verbal de una representación no verbal, generalmente de tipo visual (Clüver 2017a). Aunque se pueden representar obras no verbales de cualquier tipo” (González, Cruz y García, 2021: 137). Así, podría tratarse de ecfrasis sonora los

momentos en que los poemas describen o parten de un sonido (como es el caso de “*Teenage Riot*”), una manera de cantar para escribir otra obra.

Las canciones son el último elemento del poemario que trae otra capa de intermedialidad a la obra. Estas fueron compuestas después del estudio de las canciones en que se basan los poemas y la escritura de estos últimos. Las canciones tienen como objetivo aportar algo nuevo basado en la reflexión sobre la historia del rock, sus herramientas más comunes y sus símbolos familiares. Pero estas canciones no buscan siempre imitar o recrear el estilo de las canciones en que se basan los poemas. Más bien buscan tomar aquello que hizo que el rock volviera a nacer en cada década y intentan ampliarlo al día de hoy. Por ejemplo, en el caso de la canción “Descargando...”, se tomó en consideración las temáticas que Chuck Berry trataba. De ahí se construyó una obra que también trata el amor y los medios de transporte que favorecen el encuentro amoroso (que ahora son los teléfonos). Así, se intentó jugar con el lenguaje, de la misma forma en que Chuck Berry lo hacía (por ejemplo en *You never can tell* (1964): “*The coolerator was crammed/with TV dinners and Ginger Ale*”), incorporando palabras de la nueva tecnología y haciéndolas parte integral de la canción.

La siguiente canción, “Reflejo”, sí que imita en cierta medida el estilo surrealista y desestructurado de las canciones de Van Morrison. La canción “Esa voz” hace lo mismo, e incluso añade las repeticiones constantes del cantante, esta vez reinterpretadas como ecos de la memoria de alguien que ya no está.

La canción “Blues del corrido” es una breve canción inspirada en el verso “*sha da doo wop da shaman do way*”, de Patti Smith. En este caso se utiliza el procedimiento de Smith, al reapropiarse de tradiciones cantadas de los Estados Unidos y añadirles una connotación mística y surrealista (en el sentido en que las conecta al subconciente del escritor), pero con otro estilo, que es el corrido proveniente de Latinoamérica. En este caso se utiliza un procedimiento del rock para intentar crear una nueva forma de música. Tanto la canción “Pueblo” como “Blues del corrido”, intentan narrar una tragedia utilizando métodos que se vieron en las canciones de Neil Young. *Tired Eyes* (1975), por ejemplo, la voz narrativa nunca desvela exactamente la causa de la muerte del personaje, pero hace pausas en los detalles, y en lo que la gente dice sobre su muerte (“*Full of old cars with bullet holes in the mirrors*”, “*I mean was he a heavy dooper or/was he just a loser?*”).

La canción “Otra noche” intenta hacer uso de la reverberación y el ruido de la misma forma en que Sonic Youth lo hace. Esto terminó impactando fuertemente los versos de la

canción porque la cantidad de reverberación y de textura en la canción impide la elaboración de versos demasiado largos, por lo que estos debían ser cortos y a veces fragmentarios.

La canción del capítulo de los noventas, intitulada “La canción del perdido” intenta utilizar una situación un tanto banal, como alguien perdiéndose en la calle, para dejar entrever en algunos versos algo mucho más complejo y doloroso, como lo es el sentirse estancado en un lugar y perdido. Esta canción hace eco con la manera en que Liz Phair construye sus canciones a base de situaciones muy típicas, pero elabora en la prisión mental de sus personajes.

“Nueva carretera” recobra el sentido de un nuevo mundo que se ve en la canción “Big Exit” de P.J Harvey, donde la belleza y el horror se combinan en una imagen múltiple pero llena de energía. La siguiente canción, “Partir” también retoma la manera de escribir de P.J Harvey, aunque combinándolo con un estilo de guitarra más bossa nova, que tiene un efecto algo dulce y étéreo a pesar de la amargura como el del álbum *Stories of the City, Stories of the Sea*. Finalmente, la canción “Calaca plateada” retoma la forma del corrido, cuya función histórica es muy similar al de las llamadas *murder ballads* que tocaba Dock Boggs. Dichas canciones sirvieron de inspiración para Bob Dylan porque tocaban partes de la identidad estadounidense muy profundas. Aquí se intentó hacer algo similar con el corrido, al buscar fondo de lo que estas historias de muerte significan y el impacto que han tenido sobre la cultura mexicana.

III Estructura de la composición.

La estructura del poemario tiene una base cronológica, que va desde los inicios del rock, los años cincuenta, hasta la actualidad. De esta forma, el libro se compone como una carretera, que traza una línea recta desde el primer icono del rock hasta sus últimos hallazgos. Para lograr esto, el poemario ha sido estructurado por décadas, partiendo desde los años cincuenta. Por cada década se seleccionaron dos artistas, un hombre y una mujer, cuyas canciones de la época, los acontecimientos o la situación en que el artista se encontraba, inspiraron la escritura de los poemas. El número de poemas por apartado es libre, pues varían mucho en longitud y temática, así que se juzgó que sería más interesante tener varios poemas que visitaran al mismo artista o la misma canción desde diferentes ángulos, en vez de un solo poema que lo englobara todo. Al final de cada apartado de poemas, está el apartado de

canciones (cuyo enlace youtube estará al principio del poemario). Así, después de leer los poemas el lector puede enfrentar estas visiones a las canciones que siguen.

Se decidió mantener un orden cronológico y lineal porque esto mantendría la sensación de una travesía a través del territorio del rock, aunque los poemas como tal no sugieran ninguna sensación de continuidad o narrativa subyacente. Se puede ver como una travesía a través de pequeños fragmentos, momentos, que cambiaron definitivamente la trayectoria de la música. Estos momentos pueden ser históricos, pero también pueden ser pequeños instantes en una canción que el autor sintió tienen un poder que transforman al que los escucha.

De este modo, la estructura del poemario puede ser lineal y cronológica pero también mantiene cierta cercanía con la desarticulación del tiempo histórico en el sentido en que los poemas no mantienen una relación lineal o cronológica los unos con los otros y son más pequeños fragmentos de tiempo, sonido y palabras que una reconstitución histórica. Así pues, podría decirse que el poemario sí que se caracteriza por “la superposición de tiempos diferentes” (Ainsa, 1991: 47), y la multiplicidad de puntos de vista, sólo que estos se ven más bien reflejados en los poemas mismos, como paisajes de una carretera fragmentada en la que el lector se adentra. Debajo se presentará una tabla con la estructura integral del poema:

década	Artistas	Poemas	canciones
50s	Chuck Berry, Etta James	<i>Brown Eyed Handsome Man;</i> <i>East. St. Louis;</i> Esperando.	Descargando
60s	Van Morrison, Janis Joplin	Avenida del ciprés; <i>Nothing left to loose</i>	Reflejo; Esa voz
70s	Patti Smith, Neil Young	sha da do wop, da shaman do way, Rock and Roll can never die	Blues del corrido; Pueblo
80s	Bruce Springsteen, Kim Gordon	Cover me; Should I stay or go?; Teenage Riot	Otra noche
90s	Liz Phair	If you could talk what would you say?; Turning Time Around	Canción del perdido
00s	Jack White, P.J Harvey	Rag a bone; Feels like the end of the	Nueva Carretera,

		world;	Partir.
Hoy	Ezra Furman, Bob Dylan	Lights off; From Nowhere to Nowhere; Sugar Baby; Bleeding Heart Disease	Calaca Plateada

III Técnicas y estilos ensayados

Metro

Como ya se esbozó en la primera parte de esta memoria, las técnicas y estilos ensayados en *Palabra y Ruido: Poemas y Canciones* son múltiples. Pero debe tenerse en cuenta que esto, lejos de una muestra de virtuosismo, se debe siempre a las circunstancias del poema. En lo que concierne el metro+, por ejemplo, el uso de decasílabos en el primer poema responde en cierta medida a la manera en que Chuck Berry escribe y canta las letras de sus canciones. Son siempre tan cuadradas y precisas, que no es necesario estirar ninguna sílaba (aunque sí a veces pronunciar las palabras de forma poco común), porque cada verso tiene la medida exacta de la melodía. Esa monotonía y repetición que caracteriza su música contrasta con la riqueza de sus letras o podría decirse incluso que le es complementaria. Así pues, el poema entero es en versos de diez sílabas y empieza con acentos en la tercera sexta y novena sílaba, pero pronto varía sus acentos y con ello rompe y enlaza con otros ritmos. Por otro lado, ya se comentó el uso de alejandrinos y heptasílabos en el poema “Esperando”, para provocar una sensación de vacío en el pasaje de los primeros a los segundos.

También ha de señalarse el cuidado en algunos poemas por permanecer en versos impares, como es el caso de “Feeling good was good enough for me”, donde la voz poética salta de heptasílabos a pentasílabos, lo cual da una sensación de ligereza al poema (reforzado con la presencia del viento que acaricia los muslos y libera el cabello) a pesar de la posibilidad de que un evento terrible pase. Aquí también se puede ver otra de las maneras en que se mantiene un ritmo con la presencia de elementos que se repiten, como el sonido “si” en los versos uno y dos, así como en el quinto, sexto y séptimo. Este sonido recuerda al siseo que puede hacer el viento cuando sopla fuerte, pero también al de una serpiente acechando, esta dualidad se ve en el verbo las diferentes palabras que tienen el sonido “si”: el verbo “siento” parece primer conducir a una sensación agradable, pero después del sustantivo “cinco” (que ya incierta el peligro), el verbo apunta a la sensación más bien desagradable del concreto. Así pues, con este ejemplo se puede tener una idea de cómo, a lo largo del

poemario, intenta mantenerse una coherencia entre el metro, el ritmo, y la temática múltiple del poema.

Verso libre

Sin embargo, a lo largo del poemario también se hace mucho uso del verso libre. Como se describe en el libro *Estructura y teoría del verso libre* (Utrera, 2017: 9), el uso del verso libre en este poemario rompe con el orden racional de la sintaxis, y se caracteriza por una lectura de incertidumbre. Así, los poemas escritos en verso libre presentan una voz poética en conflicto no solo con el mundo externo, sino, pareciera, consigo misma. Esto se ve en el poema dedicado a Lou Reed, “Turning time around”. En este poema la voz poética parece fragmentada entre los versos más cortos, sentenciosos, y los más largos, oníricos y desarticulados. Como se vio en la clase de Fundamentos de poética, se hace uso de elementos de repetición para marcar un ritmo inestable en el poema, esto se puede ver en el uso de la palabra “lejos” en el poema “From nowhere to nowhere” en los versos siete, ocho, nueve, doce y trece. Así, como en el poema anterior, se contrastan versos largos con unos más cortos y contenidos.

Finalmente, inspirado del libro *Un curso sobre verso libre* (Provencio, 2017), se trató de utilizar el encabalgamiento con el verso libre y las figuras de repetición ya citadas. Esto se ve claramente en el poema “Should I stay or go”, donde la palabra “resuena” no solo va apareciendo en diferentes partes de cada verso, sino que funciona de encabalgamiento tres veces, esto con el objetivo de dar la sensación de que lo que resuena siempre está escapándose, deslizándose de verso en verso, y el que lee solo se queda con la pura resonancia.

Además de esto, dos otros libros fueron útiles a la hora de utilizar las técnicas del metro y comprender mejor el ritmo. En primer lugar, el libro *Fundamentos de poética española* (Torres, Vázquez, 1986) ayudó a entender mejor el ritmo del verso, especialmente cuando se usaban metros clásicos, como en los ejemplos antes citados. El libro *El arco y la lira* (Paz, 1956: 90), también fue de gran ayuda en cuanto al ritmo y su importancia en el verso. Notablemente con la idea que la poesía no se expresa únicamente en el “contenido” del verso, el ritmo ya es en cierto modo, su expresión inefable, un “andar más allá de sí mismo”. Así, por ejemplo, en el poema “feeling good was good enough for me”, la repetición del sonido “si” en la primera sílaba de ciertos versos va pautando la caída a algo que queda más allá del poema: la muerte, porque la libertad solo se define con respecto a la muerte.

Ritmo, rimas y aliteraciones

El ritmo creado a través de la métrica ya fue tratado anteriormente, pero también se busco la creación de ritmos a través de aliteraciones. Es el caso por ejemplo, de el sonido “r” en el primero poema “Brown Eyed Handsome Man”, donde la repetición del verbo “resuena” hace eco al estilo de guitarra de Berry, que siempre utiliza dos cuerdas, pero el sonido “r” también recuerda a “*Roll Over Bethoven*”. El verbo *roll* incluso aparece en el cuarto verso con “rueda el pasado bajo la lengua”. Así, la aliteración en “r” va creando un ritmo hasta ese momento donde el pasado es negado, entonces el futuro queda suspendido, al alcance de la mano, en los últimos dos versos.

En los poemas más extensos, como es el caso de “Should I stay or go”, también se crea un efecto rítmico a través de la repetición que se da con el verbo “resuena” pero también con el verso “sin dolor, sin gozo”, que vuelve al principio y al final del poema. A diferencia del primer poema, este efecto crea un ritmo lento, se da la sensación de que nada ha cambiado desde el principio del poema. Otras palabras acompañan y enfatizan esta repetición, como es el caso de “siempre” o el verso “me muevo en un jardín vacío”. Así, la multiplicidad de repeticiones satura el poema con estas y lo vuelve pesado como si no hubiera nada nuevo bajo el sol. Finalmente, el poema “*Turning Time Around*”, también hace uso del ritmo en los versos más cortos y sentenciosos. Al constituirse de solo dos palabras, seguidos adjetivos, esto refuerza su dureza, ya que no hay palabras que amortigüen su impacto.

Figuras de contenido: símbolos e imágenes

En cuanto a las figuras de contenido, como ya se había comentado un poco antes, una primera fuente de inspiración fueron las vidas de los artistas detrás de las canciones, pero no solamente, algunos poemas hacen más referencia a las historias dentro de las canciones y otros al efecto sonoro que puede tener sobre el espectador el escuchar las canciones hoy. Así, el ángulo desde el cual se aborda la música varía mucho.

Tanto fuera como dentro del territorio de la música resurgen varios símbolos clave del rock: la guitarra y la gafas oscuras, en una dimensión más literal, y el coche y la carretera, en una dimensión más onírica. En cualquier caso, el significado de todos estos elementos fluctúa y rota de poema en poema, e incluso al seno de un solo poema: en “Cover me” el coche puede ser un refugio en medio de la noche oscura, o puede ser el Caronte y la carretera su Aqueronte. También aparece el tren, precursor de la carretera, que apela a la connotación histórica del símbolo, pues significa la unión de dos Estados Unidos diametralmente

opuestos, las grandes migraciones, el estilo de vida *hobo*, es decir, el escape constante y, finalmente, el triunfo de la “civilización” sobre un Estados Unidos onírico y misterioso. Sin embargo, aquí el tren aparece al final del poemario solamente, como un signo de interrogación, es un trayecto, un destino, pero ¿cuál? Así, se desvela la última faceta del rock, que es la crítica de todos sus elementos constituyentes.

Voz poética

En cuanto a la voz poética, como el resto de elementos que se han comentado, está también sujeta a un constante cambio. Como se ha dicho antes, la relación entre poema y música no siempre se resume en una voz poética que contempla y reflexiona desde la distancia el ruido de los años pasados. Más bien, en el trayecto a través de la historia del rock que constituye *Palabra y ruido: poemas y canciones*, aparece una voz poética polifónica cuya identidad oscila entre la voz poética de la canción original, el artista en cuestión y una voz poética distante de la música que trata. Además, como se ha visto en el apartado sobre la intermedialidad, la voz poética contiene en sí misma vivencias e imágenes tanto de los personajes como del artista original de las canciones, lo cual resulta en una mezcla indisoluble entre la voz del personaje y del artista vuelto también personaje.

Así pues, en algunos poemas se encontrará una voz poética que parece reaccionar, de la forma más típica según *De la poesía como género de ficción* (Montero,1996), de forma espontánea y directa a lo que escucha. En otros, una voz poética que parece completamente sumergida en las situaciones en que se encuentra, expresando desde ahí la multitud de sentidos de la canción y de los símbolos con que juega. Finalmente, hay también en algunos poemas una voz poética que parece un narrador extra-hetero diegético, distanciado completamente de los sucesos que narra, como es el caso del poema “Esperando” o de los poemas más cortos como “Teenage Riot” y “Rag a Bone”.

Sin embargo, en muchos de los poemas de *Palabra y Ruido: Poemas y Canciones*, la voz poética es flexible y cambia conforme avanza el poema. Por ejemplo, tanto en el poema “Esperando” como en el poema “Turning time around”, existen varios puntos donde la frontera entre voz poética, el personaje del poema, los personajes de las canciones originales y, finalmente, el músico en cuestión. En el primer poema la voz poética se presenta como extra diegética, aunque Etta James y el personaje descrito (que es tomado de una de sus canciones) no parecen diferenciarse, esto a través de versos como “sola entre los cristales que le robaron la vida”, que recuerda a los múltiples problemas con el alcohol y las drogas de la

cantante. Pero después, en la última estrofa, es imposible marcar una distancia entre la voz poética y el personaje, el pasaje abrupto del tiempo pasado (que permite poner una distancia) al presente enfatiza este paso, y no sabemos exactamente a dónde desapareció el personaje, el poema simplemente deja al lector en el lugar, vaciado de todo. En el segundo poema se opera un cambio similar, solo que aquí la voz poética se acerca al final para presenciar lo que ha estado describiendo, etiquetando, determinando desde el principio del poema, y todo lo que ha dicho se pone entre paréntesis.

En los poemas donde la voz poética parece completamente sumergida (que podría catalogarse, si fuera narrativa, como un narrador intra-auto diegético), se pueden ver varias posiciones, o maneras de ver, próximas al rock. Esto se ve en la distancia entre la voz poética y el mundo al que pertenece, su desdén por las cosas y su voluntad de deslizarse fuera de él. Esta actitud puede verse mucho en canciones de Van Morrison, o de Bob Dylan, como “*Desolation Row*”. El cantante se presenta como un especie de bohemio, desde su buhardilla, entreviendo la totalidad del mundo. Coincidentemente, el poema que mejor retrata esta posición es “*Should I stay or go*”.

En este poema, la voz poética no presenta un deslice en su categoría como narrador (como era el caso en los dos poemas discutidos con anterioridad), pero si expresa una distancia con el mundo en que se mueve: “fuera el bullicio ajeno”, las palabras “fuera” y “ajeno”, terminando de enfatizar esta distancia. Sin embargo, en la estrofa siguiente, a pesar de su distancia con el mundo, la voz poética parece tener una mirada omnipresente sobre la ciudad, especialmente a través del verbo “resuena”. Esa resonancia le permite tener una mirada global del espacio y al final incluso del tiempo. Su mirada totalizante la paraliza y somete a una posición de pura observación dejándole un solo sentimiento: el aburrimiento.

El aburrimiento debe de ser el epítome de lo que es el rock, el origen de su ansiedad adolescente, la misma que describía Vaneigem en su *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*: “No queremos un mundo donde la garantía de no morir se intercambia con el riesgo de morirse de aburrimiento” (Vaneigm, 1967). Es también la mayor arma del rockero frente al mundo. Era importante implementar esta posición frente al mundo por eso mismo, porque el rock es eternamente adolescente y es un sentimiento que atraviesa desde Berry hasta Dylan; es una distancia, la del bohemio, la del vendedor ambulante, la del punk situacionista. Esta distancia entre la calle y la voz poética, o más bien la calle y la mente, es a la vez una contradicción, porque todas las canciones, de Dylan por ejemplo, tratan sobre esa misma calle. Pero se vuelve una calle trastocada, como si hubiera sido cortada del mundo

externo y puesta en el mundo de excesos interior del cantante. Esta contradicción del aburrimiento también se ve en los poemas de *Palabra y Ruido: Poemas y Canciones*, por ejemplo, en “Blues del corrido”, donde la calle y la mente ya no son opuestos, sino partes de un mismo espejo oscuro en el que se refleja la muerte.

Finalmente, la voz poética y la persona que ha escrito estos poemas no son necesariamente análogas, pero sí que es cierto que los poemas se nutren de otras fuentes más allá de la música rock con que dialogan. Esto es especialmente el caso en “from nowhere to nowhere”, extenso poema que es un escape hacia un mundo menos injusto y brutal. En este poema, las imágenes escapan a aquellas tradicionales del rock. También es el caso del “lights off”, donde la voz poética no habla necesariamente sobre algo que pase en la canción que retoma, solamente retoma su sentido de la impotencia y la fatalidad. Es por esto también que se decidió no mencionar directamente (en la mayoría de los casos) la canción a la que se hace alusión en el poema, los títulos son fragmentos de versos que en las canciones significan apenas dos segundos, pero que contienen una densidad impresionante. Son esos pequeños fragmentos, un riff de guitarra, un grito, que inspiran estos poemas que crecen para ser su propia obra.

El tú poético en los poemas es también algo que vale la pena mencionar, pues su ambivalencia es igual de notable que la de la voz poética. En el caso, por ejemplo, del poema “Turning time around”, la voz poética pasa de hablar del personaje a la tercera persona para referirse directamente a él “acercándome a la estatua entre tus brazos”, el adjetivo posesivo “tus” de pronto lleva al personaje al tiempo presente, y mientras que antes sus acciones no escondían ningún secreto para la voz poética, aquí, el asesinato de la estatua aparece como un misterio frente a sus ojos. En otros casos el uso de la segunda persona del singular se debe más bien a una actitud acusadora frente a un ente no nombrado. Es el caso, por ejemplo, de “*if you could talk what would you say?*”, que muestra el encuentro de dos individuos, uno que es un monstruo desde el punto de vista de otro. El tú en principio es simplemente aquel que mira con odio al monstruo, pero el título del poema da a entender que tal vez ese tú es algo profundo en el odio de las personas, algo que callan y nunca dejan hablar. El hecho de que la voz poética, aquí, se dirija directamente a ese lado oscuro, revela uno de los principios del punk, que es decirlo todo, sin censura.

Antes de pasar a la siguiente parte hemos de comentar algunos detalles sobre la creación las canciones. Las características antes mencionadas también se aplican a estas. Sin embargo, se pueden diferenciar de los poemas por su manera de tratar la palabra, que aquí

está menos concentrada y puede extenderse, retorcerse y modularse con la voz y el ruido que proporciona la música. En general, las canciones gozan de una mayor libertad temática, puesto que vuelven nuevos, subvierten o mezclan los elementos del rock de formas bastante lejanas a las canciones que se tomaron para escribir los poemas. Sin embargo, aunque puedan parecer muy distantes a la música de Chuck Berry, en realidad no lo son. Él mismo dijo una vez que siempre intentó escribir canciones que le importaran a la gente, así que escribió canciones de amor, escuela y coches. “Descargando”, la primera canción del poemario vuelve a tomar esos temas que Berry en su época ya había vuelto nuevos: el amor adolescente en tiempos los tiempos modernos. Si en las canciones de Chuck, la tecnología (los coches, la rocola, los teléfonos fijos, la radio) es el telón de fondo del exceso y la pasión, aquí es igual, solo que la tecnología ha cambiado y el amor también. De esta forma, cada canción teje lazos ocultos con las canciones viejas y los poemas que acompañan.

Ahora que hemos visto los estilos y las técnicas utilizadas para la realización de *Palabra y Ruido: Poemas y Canciones*, veremos las dificultades encontradas y las soluciones que se encontraron a estos problemas.

IV Dificultades y soluciones

Una de las dificultades más importantes de *Palabra y Ruido: Poemas y Canciones* fue, en primer lugar, la selección de artistas icónicos del rock y sus estilos derivados sobre los que trabajar. La decisión de elegir dos artistas por decenio resultó más cómoda, sobre todo para poder tratar diferentes perspectivas dentro de un lugar común. Así, ya desde el principio hay una variedad de voces que hacen justicia al rock, que nunca ha sido muy claro en su voluntad ni constituye un proyecto con un solo discurso.

La siguiente dificultad fue la estructura misma de la obra. En un primer lugar se tenía la idea de que el poemario fuera una mezcla de poemas y relatos cortos. Los relatos tendrían el papel que en la versión final tuvieron los poemas, es decir, proporcionar una reflexión sobre lo que significó y significa hoy la música de estos artistas. Se trata de una mirada que reflexionara no solo sobre lo que significó el rock entonces, pero de como a través de su interpretación de ayer y de hoy ha ido cambiando. Los relatos entonces tendrían la mirada que luego tuvo, por ejemplo, “East St. Louis”, una mirada caleidoscópica que junta el presente de la acción, el pasado lejano (es decir la masacre de St. Louis), y el futuro, es decir

la interpretación posterior de la canción. Sin embargo, el problema era que entonces el campo de los poemas parecía demasiado reducido a una mera impresión de la música, un catálogo de efectos y sensaciones desarticuladas. Para evitar esto se decidió combinar parte de la teoría narrativa y los métodos del relato histórico, aplicándolos dentro de los poemas dándole así a los poemas parte de esa cualidad narrativa y dotándolos de mayor profundidad.

Otra gran dificultad a la hora de escribir los poemas de *Palabra y Ruido: Poemas y Canciones*, fue la intertextualidad deseada. Era difícil determinar cuanta importancia debería tener la intertextualidad entre el poema y la canción en la que se apoya. La introducción de versos de las canciones dentro de la estructura del poema, a no ser que viniera de forma espontánea y fuera parte integral del poema, parecía una manera muy fácil de insertar la intertextualidad. Pero esta solución muchas veces terminaba forzando la poesía en una dirección donde las cosas ya se habían dicho y solo parecía repetir, emular, lo que el rock ya dice y que no tiene sentido volver a decir. Por eso mismo, se decidió que la intertextualidad tenía que ser más sutil y ligera. Se borraron los nombres de las canciones con ese propósito, y aunque se puede sentir a veces fragmentos incluso de múltiples canciones a la vez, el poema no pierde su estructura y sigue su propio ritmo, los símbolos del rock se vuelven como elementos de un collage que encuentra nuevas composiciones.

V Resultados

El objetivo principal del poemario, que era reflexionar sobre y volver nuevo el terreno de símbolos e imágenes del rock ha sido alcanzado. La variedad formal de los poemas permitió ahondar con libertad en este terreno y tocar los elementos clave de múltiples formas. Además, la decisión de eliminar los relatos permitió una mayor concentración en los poemas y sus aspectos formales que de otra forma no hubiera dado tiempo de corregir y expandir. De esta forma, los poemas concentran en ellos no sólo los íconos del rock como fueron percibidos en su época, pero los interroga, desde el pasado remoto y el presente, y los trasfigura. Uno de los temores más grandes a la hora de escribir era el de caer en una óptica *retro* o *vintage*, que no sería más que una nostalgia en versos. Pero en *Palabra y Ruido: Poemas y Canciones* no se lee nada de eso, más bien, la poesía reside en los momentos en que se sale del lugar familiar y común del rock, para retorcerlo una vez más, como siempre han hecho los rockeros. Por otro lado, si se constató que sería necesario condensar aún más las experiencias que no tuvieron

lugar en este poemario. No solo la música de tantísimos grupos y artistas que no aparecen aquí, sino la experiencia de aquellos que escuchan, de la vida que hay alrededor del rock que también hace parte de su historia. Faltaron aquí momentos del post-sesenta y ocho mexicano, con Pink Floyd de fondo, del Black Panther escuchando “Ballad of a Thin Man”, de las incongruencias e incomprensiones del rock que han hecho de esta música aún más memorable.

VI Bibliografía

AINSA, Fernando, 1991. "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana". *Cuadernos americanos Nueva época*, no 28, pp. 13-31.

ARTAUD, Antonin, 1974. *Oeuvres complètes d'Antonin Artaud, tome 13*, Paris: Gallimard.

ARNOLD, Gina, 2014. *Liz Phair's Exile in Guyville*. Nueva York: Bloomsbury Academic.

BANGS, Lester, 1988. *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*. Nueva York: Alfred A. Knopf.

CHRISTGAU, Robert, 2018. *Is it still good to ya? Fifty years of rock criticism, 1967-2017*. Durham: Duke University Press.

DURAND, Gilbert. 1980. *L'ame tigrée. Les pluriels de psychée*. Paris: Denoël. Mediations.

FURMAN, Ezra, 2018. *Transformer*. Nueva York: Bloomsbury Academic.

GARCÍA LORCA, Federico, 1977. *Poema del Cante Jondo, Romancero Gitano*. Madrid: Ediciones Catedra.

GARCÍA MONTERO, Luís, 1996. *Aguas Territoriales*. Valencia: Pre-textos.

GONZALEZ AKTORIES, Norma Susan; CRUZ ARZABAL, José Roberto; GARCIA WALLS, Marisol, 2021. *Vocabulario crítico para los estudios intermediales: Hacia el estudio de las literaturas extendidas*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras.

HAMPTON, Howard, 2008. *Born in Flames: Termite Dreams, Dialectical Fairy Tales, and Pop Apocalypses*. Cambridge: Harvard University Press.

HAWKINGS, Jamesetta; RITZ, David, 1995. *Rage to Survive: The Etta James Story*. Nueva Boston: Da Capo Press.

MARCUS, Greil, 1997. *Invisible republic: Bob Dylan's basement tapes*. Londres: Picador.

MARCUS, Greil, 2010. *When that rough god goes riding : listening to Van Morrison*. New York: PublicAffairs.

MARCUS, Greil, 2014. *La Historia del Rock and Roll en 10 canciones*. Barcelona: Contra Ediciones.

- PAZ, Octavio, 1972. *El arco y la lira*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- PROVENCIO, Pedro, 2017. *Un curso sobre verso libre*. Madrid: Libros de la Resistencia.
- SMITH, P.J, 2022. *Chuck Berry : an American life*. Nueva York: Hachette Books.
- SPRINGSTEEN, Bruce, 2016. *Born to Run*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- TORRE, Esteban; VAZQUEZ, Manuel Angel, 1986. *Fundamentos de Poética Española*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, 2010. *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- VANEIGM, Raoul, 1967. *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. Paris: Gallimard.
- VILLORO, Juan; AGUIRRE WALLS, Claudia. 2014 *La poesía en el rock (breve antología)*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- WALL, Mick, 2013. *Lou Reed: Su vida*. Madrid: Alianza Editorial.
- WARNER, Simon, 2015. "Feeling the Bohemian Pulse: Locating Patti Smith Within a Post-Beat Tradition". *Patti Smith: Outside*, pp. 87-111. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée.
- WILLIS, Elen, 1992. *Beginning to See the Light: Sex, Hope, and Rock-and-Roll*. University of Minnesota Press.