

La tradición clásica en los cantautores españoles y brasileños: denuncia y crítica social*

Classical Tradition among Spanish and Brazilian Singer-Songwriters: Condemnation and Social Criticism

Helena González Vaquerizo
Universidad Autónoma de Madrid
helena.gonzalez@uam.es

RESUMEN

Este artículo se ocupa de los usos en clave política y social de los referentes clásicos en la música popular contemporánea, concretamente en la canción de autor, y en el ámbito geográfico español y brasileño. El trabajo se enmarca, por tanto, en los estudios de recepción de los clásicos en el medio musical. A través de los ejemplos analizados tratamos de detectar los mecanismos empleados por los artistas para aludir al pasado y actualizarlo convirtiéndolo en instrumento para la denuncia de problemas contemporáneos. Asimismo, planteamos el doble carácter culto y popular de estas canciones, que conjugan elementos de la tradición clásica y literaria con referentes de la cultura popular y la actualidad.

SUMMARY

This paper deals with political and social uses of the Classical referents in contemporary popular music, in particular, among singers and songwriters from Spain and Brazil. Therefore, this article pertains to the field of the study of Classical reception in contemporary music. The analysis of the songs attempts to identify the mechanisms employed by the artists in order to allude to the past and to update it. This makes of the songs an instrument of condemnation for contemporary issues. Additionally, we consider the double character of these songs—both artistic and popular—and their blending of elements from Classical tradition with popular and contemporary references.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto *Marginalia. En los márgenes de la tradición clásica* (FFI2011-27645), financiado por el MINECO, y gracias a una beca “Jóvenes Profesores e Investigadores España-Iberoamérica” del Banco Santander, que permitió la estancia postdoctoral de su autora en la Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Dicha estancia se realizó bajo la supervisión de la profesora Carlinda Fragale Pate-Nunes, a quien la autora agradece su contribución al presente trabajo, así como la revisión del mismo por dos de los miembros de *Marginalia*: R. López y L. Unceta.

PALABRAS CLAVE	KEY WORDS
Tradición clásica, recepción, música popular brasileña y española, cantautores, denuncia política y social.	Classical tradition, reception, Spanish and Brazilian popular music, singer-songwriters, political and social protest.
ÍNDICE	
Introducción La canción de autor España <i>Ítaca y la censura política</i> <i>Las llamas de Atenas y la crisis económica</i> <i>Casandra y la profecía anticapitalista</i> Brasil <i>Ícaro y la revuelta social</i> <i>El carnaval y la crítica social</i> <i>Aristófanes y la denuncia feminista</i> Conclusiones.	

INTRODUCCIÓN

Este trabajo aborda la recepción de los clásicos y su instrumentalización por parte de los cantautores españoles y brasileños para la denuncia política y social. Se trata, por tanto, de contribuir al conocimiento de la presencia de la tradición clásica en la cultura popular iberoamericana contemporánea.

La comparación entre Brasil y España se justifica por razones de doble índole. Encontramos, en primer lugar, una motivación intrínseca al constatar que los dos países ofrecen un panorama histórico-cultural similar en el periodo que nos ocupa (segunda mitad del siglo XX en adelante), que posibilita la comparación en un contexto de cambios políticos semejantes¹. La distancia geográfica y lingüística entre ambos no hace sino aumentar el interés del estudio, pues este pone de relieve las similitudes aludidas y la pertinencia de la comparación. En segundo lugar, la elección de estos dos países obedece a una motivación extrínseca, ya que este trabajo se inserta en el marco de un grupo de investigación formado por universidades de España y América Latina, dedicado desde hace años —y gracias a varios proyectos financiados por el Centro de Estudios de América Latina (UAM-Santander)— al estudio de la tradición clásica en Iberoamérica.

¹ En Brasil el golpe militar de Getúlio Vargas en 1930 puso fin a la democracia constitucional instaurada en 1889. Vargas ocupó el poder hasta 1945, durante un periodo no exento de protestas y conatos revolucionarios, y fue primer presidente de la República Nova (1945-1964). El golpe de Estado de 1967 instauró una dictadura represiva durante la cual la censura y la propaganda se hicieron habituales. La democracia se restauraría en 1988 con la Constitución Federal hoy vigente. En cuanto a España, la dictadura del General Francisco Franco, que comienza tras la Guerra Civil (1936-1939), da paso en 1975 al proceso de la transición democrática y la instauración de la actual monarquía constitucional.

En nuestra investigación partimos de la premisa de que el estudio académico de las manifestaciones de la cultura popular no es un fenómeno nuevo. Ya en 1964 Umberto Eco dejó sentadas las bases sobre las cuales eran posibles este tipo de aproximaciones y trató de zanjar la disputa entre los “Apocalípticos e Integrados”². Más recientes son las afirmaciones de Gideon Nisbet y Charles Martindale³, quienes insisten en la necesidad y el valor de estudiar los productos de la cultura popular y de hacerlo con seriedad, sin ningún espíritu de cinismo o condescendencia. Tampoco sorprende ya a nadie que los estudios clásicos planteen la pervivencia del legado grecorromano a partir de la teoría de la recepción⁴. Por su parte, la aplicación de la recepción al estudio de los clásicos la encontramos hoy bien definida y aplicada en diversos trabajos⁵. Asimismo, va ganando terreno la idea de que el estudio de los productos de la cultura popular es y debe ser la respuesta académica ante el interés cada vez más democratizado de la sociedad por los clásicos⁶.

Al servirnos de la teoría de la recepción, lo que perseguimos es centrar nuestra atención en la participación activa de los lectores, incluidos, como dirá Martindale⁷, los lectores que son, a su vez, artistas. Las lecturas que los músicos contemporáneos hispanos y latinoamericanos hacen de los referentes clásicos no son solamente válidas o interesantes en tanto que manifestación de una época histórica —la nuestra— y de un espacio geográfico —el de la Península Ibérica y América Latina— que entiende los textos del pasado desde sus propias coordenadas y con el bagaje de toda una tradición a sus espaldas; estas lecturas también pueden iluminar aspectos del pasado que cobran nuevos sentidos en los nuevos tiempos, pues —como diría T.S. Eliot en un célebre artículo de 1920— “lo que ocurre cuando una nueva obra de arte se crea es algo que sucede simultáneamente a todas las obras que la precedieron”⁸.

Nuestro acercamiento a la recepción de los clásicos en la música popular tiene, por supuesto, precedentes. Distintos trabajos se ocupan de la tradición clásica en distintos géneros populares como el rock⁹, el pop¹⁰, el hip hop¹¹ o la

² ECO (2010) 29-53.

³ NISBET (2008) xii-xiii; MARTINDALE (2007).

⁴ MARTINDALE (2007) 300-302.

⁵ MARTINDALE-THOMAS (2006); HARDWICK-STRAY (2008).

⁶ LOWE-SHAHABUDIN (2009) xiii-xiv.

⁷ MARTINDALE (2007) 298.

⁸ ELIOT (1989) 45. La traducción es nuestra.

⁹ VILLALBA ÁLVAREZ (2008); LIVERANI (2009).

¹⁰ MARTÍN RODRÍGUEZ (2010).

¹¹ PIHEL (1996); GAINSFORD (2010); BANKS (2010).

música electrónica¹², entre otros. Sobre la tradición clásica en los cantautores también existen algunas aportaciones: por ejemplo, Susana Marques Pereira¹³ ha trabajado sobre el brasileño Zé Ramalho y Miguel Ángel González Manjarrés¹⁴ sobre el francés Georges Brassens. Este último defiende en su estudio que para el cantautor la mitología cumple una función precisa: “posibilita el proceder de la canción, la saca del tiempo concreto y la transforma para servir a un fin ideológico”¹⁵. Un fin ideológico concreto y de gran interés para España y Brasil es, precisamente, el de la denuncia y la crítica social que analizaremos en estas páginas.

LA CANCIÓN DE AUTOR

Con el nombre de cantautor se conoce a aquellos músicos que componen la letra y la música de sus canciones y que además la interpretan, aunque existan, por supuesto, excepciones y ocasiones en las que un autor pueda, por ejemplo, musicalizar textos literarios o componerlos para otros intérpretes. El término anglosajón que los designa es “singer-songwriter” y describe esa doble faceta. Sin embargo, no es fácil ofrecer una definición satisfactoria del mismo. La entrada para “singer-songwriter” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* muestra la complejidad de la expresión y algunos de los rasgos que más interesan para este trabajo:

Singer-songwriters have been described variously as *folk poets* [...], *auteurs* [...], *poet-composers* [...] and even *bards* [...], indicating the *supreme importance of the words*, with both the sung lines and their instrumental accompaniment providing support. Although many Singer-songwriters have published *poems as literature* [...] the genre is both an *aural* and *oral* one with its roots in *ancient oral traditions*. [...] the direct connection between performer and audience can produce a cultural commonality or authenticity which has made some songs extraordinarily representative of their time¹⁶.

Esta definición pone de manifiesto uno de los vínculos de la canción de autor con la Antigüedad, esto es, su carácter oral y popular, pues también la antigua épica surge en un contexto de representación ante la comunidad, que implica

¹²SCHOTT-BILLMANN (2000); VAUDRIN (2004).

¹³MARQUES PEREIRA (2013).

¹⁴GONZÁLEZ MANJARRÉS (2013).

¹⁵GONZÁLEZ MANJARRÉS (2013) 78.

¹⁶POTTER (2001²) 424-427. El subrayado es nuestro.

improvisación y poetización a partir de temas de actualidad. Por otro lado, junto a la expresión inglesa encontramos la denominación griega τραγουδοποιός, que Dimitris Papanikolaou parafrasea en el título de su estudio *Singing Poets*¹⁷. La expresión griega contiene de manera muy reconocible los dos términos del binomio que la música popular y la literatura forman en la obra de los cantautores: la canción (τραγούδι) y la poesía (ποίησις). Tal vez convenga recordar al respecto que el latín poseía un único término para designar la canción y el poema: *carmen*.

Los cantautores han sido vistos en muchos casos como poetas cantores y se ha destacado la importancia de las letras en sus canciones. Algunos de ellos se sitúan incluso en una tradición literaria, como son los casos del norteamericano Bob Dylan —ganador de diversos premios por este motivo y deudor de fuentes literarias como Walt Whitman y William Bourroughs¹⁸— o del canadiense Leonard Cohen, cuyas letras se publican incluso en forma de poemario¹⁹.

Lo mismo ocurre en Brasil en el caso del cantautor-poeta por excelencia, Vinícius de Moraes (Rio de Janeiro, RJ, 1913-1980), si bien el lirismo de Caetano Veloso (Santo Amaro, BA, 1943) o Chico Buarque (Rio de Janeiro, RJ, 1944) tampoco se pone en duda. Por otro lado, procedente del nordeste y vinculado, por tanto, con las tradiciones orales del *repente* y la literatura de cordel, se encuentra el compositor Zé Ramalho (Brejo do Cruz, PB, 1949). Si buscamos ejemplos en el ámbito español, cabría mencionar como cantautor-poeta a Luis Eduardo Aute (Manila, 1943) y habría que reconocer el carácter poético de las canciones de Lluís Llach (Girona, 1948), Joan Manuel Serrat (Barcelona, 1943) e Ismael Serrano (Madrid, 1974), entre otros muchos. Los ocho artistas mencionados —podrían haber sido más y podrían haber sido otros— constituyen el corpus de este trabajo porque ofrecen ejemplos del uso de los clásicos para la denuncia política y social en el ámbito geográfico que nos ocupa. Aun reconociendo la calidad literaria de sus composiciones, lo que nos interesa es que estas han pasado a formar parte de la cultura popular española y brasileña. A través de ellas la tradición clásica ha ampliado el número y los medios de sus recepciones contemporáneas y quizá también se ha visto transformada en el imaginario colectivo.

Aunque cada país presenta su propia idiosincrasia en lo que atañe a los cantautores, no vamos a entrar en las diferencias de sus respectivas tradiciones nacionales, pues esto excedería el propósito de nuestro trabajo. Por el contrario,

¹⁷ PAPANIKOLAOU (2007). El autor estudia autores como Georges Brassens, Jacques Brel, Mikis Theodorakis, Manos Hadjidakis o Dionysis Savvopoulos.

¹⁸ SHEPHERD *et alii* (2003) 200.

¹⁹ COHEN (1993).

vamos a centrarnos en las similitudes que el tema permite abordar, poniendo de manifiesto cómo la tradición clásica se ha hecho hueco en la música popular española y brasileña.

Las composiciones de los cantautores suelen tratar temáticas sociales, políticas, personales y filosóficas, y utilizan acompañamientos musicales sencillos, procedentes de las tradiciones populares del país, que dejan el protagonismo a la letra de las canciones. Los cantautores tuvieron su época de mayor auge en los decenios de los 60 y los 70 y sirvieron de banda sonora a los movimientos sociales de la época, especialmente en países del ámbito mediterráneo y de América Latina, así como en los Estados Unidos. Al erigirse en los cantores de las protestas, en sus narradores, y gracias a una relación directa con el público en la interpretación en vivo, estos músicos se convertían en una suerte de trovadores o modernos bardos²⁰. Hoy día siguen existiendo cantautores en todo Occidente, si bien la canción protesta ha cedido terreno frente a enfoques más individualistas donde, no obstante, siguen muy presentes las ideas de rebeldía y denuncia política y social.

En los ejemplos que siguen veremos algunas muestras del extendido uso de los elementos clásicos en este tipo de composiciones en España y en Brasil. Estos elementos servirán de puente entre dos países destacados del ámbito iberoamericano. Concretamente nos fijaremos en canciones que tratan de la censura política, la crisis económica, las profecías anticapitalistas, las revueltas sociales, la crítica social y la denuncia feminista.

ESPAÑA

Ítaca y la censura política

El mito de Ulises ha sido objeto de numerosísimas reelaboraciones a lo largo de la tradición. La abundancia de reescrituras de la historia del héroe viajero y aventurero quizá se deba a que “una de sus cualidades más importantes, tal como le caracterizó Homero, era su adaptabilidad”²¹. En el marco de esta adaptabilidad el mito suscita la idea del periplo del héroe como viaje de conocimiento introspectivo y fuente de experiencia —viaje de fuera hacia dentro²²—. Esta idea, latente en los poemas de Homero, fue magistralmente plasmada por el alejan-

²⁰ SHEPHERD *et alii* (2003) 198; GONZÁLEZ LUCINI (2006) 19-20.

²¹ STANFORD (2013) 26.

²² LÓPEZ GREGORIS (2005) 10.

drino Konstantinos Kavafis²³ en su poema “Ítaca” de 1911. En 1975 el texto kavafiano saltó al otro extremo del Mediterráneo, donde sirvió a fines distintos de los puramente poéticos en la composición homónima del cantautor catalán Lluís Llach. Nos encontramos, por tanto, ante un artista que entronca con la tradición literaria homérica a través del poeta neohelénico y que podría considerarse, además, un activista político en toda regla.

El tema “Ítaca” (*Viatge a Itaca*, Movieplay, 1975) consta de tres partes diferenciadas. La primera arranca con la traducción al catalán del poema de Kavafis hecha por Carles Riba (1962) y, hasta ahí, es un homenaje al mito clásico y al poeta de Alejandría. Las líneas iniciales de la canción proceden directamente del poema:

Σα βγεις στον πηγαιμό για την Ιθάκη,
να εύχεται νάναι μακρύς ο δρόμος,
γεμάτος περιπέτειες, γεμάτος γνώσεις²⁴.

Quan surts per fer el viatge cap a Itaca,
has de pregar que el camí sigui llarg,
ple d'aventures, ple de coneixences²⁵.

Sin embargo, a medida que la canción avanza, el texto se aleja del original y comienza a parafrasearlo. En las partes segunda y tercera de la composición musical se perciben más cambios y aparecen versos completamente nuevos:

II
Més lluny, heu d'anar més lluny
dels arbres caiguts que ara us empresonen,
i quan els haureu guanyat
tingueu ben present no aturar-vos²⁶.

Esta segunda parte de la canción nos advierte de que, en esta ocasión, hay algo más que una reelaboración literaria del texto de Kavafis y de su precedente ho-

²³ Los poemas de Kavafis han sido musicalizados por artistas griegos (Yannis Petritsis, *Agapite kyrie Kavafi*, Anexartiti, 2005) y han servido de inspiración a los cantautores. Leonard Cohen, por ejemplo, en la canción “Alexandra Leaving” (*Ten New Songs*, Columbia, 2001) convierte el poema de Kavafis “El dios abandona a Antonio” en una oda a una mujer llamada Alexandra.

²⁴ KAVAFIS (1999) 52.

²⁵ KAVAFIS (1962).

²⁶ Disponible en <<http://www.lluisllach.cat/>> [consultado: 8.11.2014].

mérico: la “resemantización” política del mito. Los “árboles caídos” del segundo verso podrían fácilmente identificarse con las barreras de un franquismo ya en sus últimas etapas contra el cual la juventud catalana (“los guerreros que a su pueblo son fieles”, parte III) se rebelaba. Por otro lado, la elección de la lengua catalana en este momento histórico es una reivindicación política en sí misma.

Efectivamente, el autor de este tema, Lluís Llach, ha sido siempre un contestatario, defensor del uso de su lengua vernácula y, en su momento, opositor a la dictadura franquista. Los versos de Kavafis le sirven para hablar en esta canción de la búsqueda de libertad en un contexto de censura:

En la castració del franquisme sempre intentava —a partir de la tristesa, de la impotència— buscar raons de llum, i m’inventava els meus camins, però no havia trobat la fonamentació que justificués aquell desig meu de posar-hi sempre, al final, l’esperança. El que és bonic és que Itaca va aparèixer, perquè jo la buscava²⁷.

El uso político del mito homérico está presente en algunas revisiones literarias del personaje de Ulises²⁸, y la identificación personal de los autores con el héroe —evidente en el tema de Llach— también es frecuente²⁹. El cantautor suma su adaptación del poema a esta tradición literaria con el fin de denunciar el régimen franquista y con el deseo personal de encontrar una Ítaca, un destino. Como él mismo explica, “la militancia también es un camino de realización”³⁰. Además, su viaje de conocimiento interior tiene una proyección exterior, mesiánica, y en este sentido se convierte en un viaje de iniciación —del interior hacia el exterior, del individuo al grupo³¹—. El resultado de este intento fue que la canción se convirtió en un himno para los sectores izquierdistas catalanes, especialmente los más ilustrados. Pero si el mito de Ulises había podido ser utilizado con fines partidistas, lo mismo le ocurriría a la canción: también el nacionalismo catalán más conservador reivindicaría “Itaca” como su himno.

²⁷ LLACH (1986) 71.

²⁸ STANFORD (2013) 201-219.

²⁹ STANFORD (2013) 219-257.

³⁰ LLACH (1986) 75.

³¹ LÓPEZ GREGORIS (2005) 10.

Las llamas de Atenas y la crisis económica

En 1974, cuando el régimen franquista llegaba a su fin y acababa de llevar a cabo las últimas ejecuciones perpetradas contra sus opositores, Luis Eduardo Aute componía la más trágica oda a los fusilados, el tema “Al alba” (Albanta, Ariola, 1974). Basta esta canción para dar muestra de la vocación de denuncia política de su autor y de su talento poético. Pero para hallar a los clásicos como instrumento de denuncia en este artista debemos avanzar treinta y cinco años, hasta el reciente álbum *Intemperie* (Sony, 2010). El tema “Atenas en llamas” se hace eco de la convulsa situación de la capital griega en el contexto de la actual crisis económica y para ello recurre a numerosas referencias a la mitología y la historia helenas, que se mezclan, según ese rasgo que adelantábamos en la introducción, con elementos populares y actuales:

Caía una noche de Mayo
sobre el Lykavittos,
cenábamos en tu terraza
con todos los Mitos...
Y arriba, la voz de Vasilis
desde la azotea,
hablaba, tras largos ronquidos,
con Zeus y Atenea.
Y abajo, saciando con ouzo
la sed de Dionisos,
llorábamos por las elipsis
de la Historia en los frisos
con lágrimas de ira callada
frente a la impostura
de quienes hicieron del robo
su genio y figura...
Y Atenas en llamas, y Atenas en llamas...
contra un Occidente narciso e insolente,
rompiéndose a trizas...
Atenas ardiente
a veces sueña que va a renacer
de sus cenizas.
Y, hablando, nos dio como un rapto
por la antigua Europa
que ya no va a lomos del Toro
sino de la tropa
que marcha pisando las ruinas

de la inteligencia
 del mármol que está a la intemperie
 de la decadencia.
 Y en sueños, al cielo nos fuimos
 como Prometeo
 en busca del Fuego Sagrado
 del Caos y el cabreo...
 Y así, una Pequeña Columna
 de locos y artistas
 se alzaron con fuego en tu Barrio
 de los Anarquistas³².

En la canción encontramos referencias a la Grecia moderna y popular; por ejemplo, a dos de sus bebidas nacionales: la cerveza “Mythos” y el “ouzo”, licor anisado. Encontramos también alusiones a la historia más o menos reciente del país: la apropiación de los mármoles del Partenón por Lord Elgin (ca. 1801-1805) se recuerda como preludio de los “robos” actuales del patrimonio heleno en forma de imposiciones económicas. Encontramos, finalmente, versos en los que la Antigüedad es la protagonista. No sin humor se dice que un griego moderno, Vasilis, se comunica entre ronquidos con los dioses, que el rapto de Europa hoy lo hacen las tropas, que el rebelde y romántico Prometeo busca el fuego en medio del general cabreo, o que una columna (clásica y marxista) sube al barrio de los anarquistas (el de “Exarchia”, que es el epicentro y escenario de las revueltas atenienses). Pero la intención no es de parodia, sino de protesta: se critica la actitud narcisista de Occidente, que debe a Grecia su civilización, pero la abandona, y se denuncia el ruinoso estado de su inteligencia. Mientras, las llamas provocadas por las revueltas sociales ofrecen la promesa del renacer de la ciudad como si de un ave Fénix se tratara. La Antigüedad se perfila por tanto en esta canción como una esperanza de regeneración social y cultural.

Cassandra y la profecía anticapitalista

Sueños y esperanzas para el presente son también las ideas que Ismael Serrano quiere reivindicar desde el pasado. No en vano el álbum *Sueños de un hombre despierto* (Universal, 2007) debe su nombre a un fragmento de la vida de Aristóteles según Diógenes Laercio (5,18): “Le preguntaron qué es la esperanza y dijo «Sue-

³² Disponible en <<http://www.clubcultura.com/clubmusica/clubmusicos/aute/index.htm>> [consultado: 8.11.2014].

ño del despierto»³³. Bajo esta declaración de intenciones se incluye el tema “Casandra”, en el cual, como en la “Atenas en llamas” de Aute, encontramos el uso de los referentes clásicos para la denuncia política y social contemporánea:

Casandra vio en sueños el futuro.
 En la sombra de una pesadilla Casandra leyó
 los versos de ese poema que aún no han escrito
 los dioses que, riendo, la hirieron con su maldición.
 Supo del hambre y de las guerras de siempre,
 de bufones celebrando el odio, bailando entre hogueras,
 de despedidas y de monstruos minerales
 bebiendo insaciables la savia dulce del planeta.
 Casandra vio a hombres y mujeres
 dormitando en sus burbujas
 tras las máscaras del miedo.
 Mas también vio la luz del alba
 asomar por la cancela que nadie jamás abrió.
 Supo que aún quedaban esperanzas,
 que otros sueños la esperaban.
 Casandra habló a todos de sus sueños,
 mas nadie la oyó³⁴.

Según el mito, Casandra había osado rechazar las proposiciones amorosas del dios Apolo, quien no pudiendo retirar a su amada el don de la profecía que él mismo le había otorgado, se vengó condenándola a no poder convencer de sus profecías a ninguno de los mortales. Censurada, pues, aunque pudiera hablar, la figura de Casandra se presta especialmente bien para la reivindicación política de una época en la que la libertad de expresión se ve fácilmente coartada mediante el desprestigio de quienes dicen las verdades menos complacientes con los poderes políticos y económicos. Es una mujer, y no es casual, quien ve acallada su voz, quien es desoída cuando advierte que las mismas guerras están destinadas a repetirse, que los recursos naturales se agotarán, y quien clama en vano ante las sociedades occidentales, aletargadas por el consumismo y el miedo. Al mismo tiempo es ella, la profetisa, quien conoce y en sueños nos habla de la esperanza. He aquí lo que el propio Ismael Serrano comenta sobre “Casandra”:

³³ GARCÍA GUAL (2007). Ερωτηθείς τι έστιν ελπίς, “Εγρηγορότος”, είπεν, “ένύπνιον”.

³⁴ Disponible en <<http://www.ismaelserrano.com>> [consultado: 8.11.2014].

Hija de Hécuba y Príamo, reyes de Troya, Casandra recibió el don de la adivinación de los dioses pero también la maldición de que nadie creería en sus augurios. La opinión pública, esa que salió a la calle a condenar la guerra, esa que, cada vez de forma más contundente, exige a los políticos una sensibilidad diferente a la hora de legislar y gobernar esta globalización despiadada que nos acorrala y que militariza las relaciones entre unos y otros, padece la misma suerte que el mito griego. Sabemos que las ambiciones de unos pocos llevan al planeta a mal puerto, sabemos que tras la cancela que nadie jamás abrió asoma la luz de un día mejor, pero como a la pobre Casandra nos toman por locos y somos desoídos en nuestras exigencias y sueños³⁵.

BRASIL

Ícaro y la revuelta social

En el ámbito brasileño vamos a empezar por destacar el uso político de los referentes clásicos en un autor que se sirve de ellos con cierta frecuencia, si bien no siempre con intención de denuncia. Zé Ramalho mezcla elementos de la cultura nordestina y de la *Jovem Guarda* de músicos brasileños con influencias musicales de los Beatles o los Rolling Stones. Según Susana Marques, Ramalho sigue “la senda de la tradición de la literatura de cordel [...] los repentistas del noreste, poetas cantores populares que recuerdan a los aedos de antaño y la transmisión oral de la poesía”³⁶. Cabe señalar que la tradición oral y la cultura popular nordestina absorbieron la cultura clásica a través de la colonización portuguesa y que esta “patria chica” de Ramalho es, seguramente, el territorio brasileño más rico en mezclas y tradiciones populares.

Un ejemplo de sincretismo cultural en el repertorio de Ramalho nos lo proporciona el tema “Mulher nova, bonita e carinhosa faz o homem gemer sem sentir dor” (*Décimas de um cantador*, Sony, 1987)³⁷. La canción formaba parte de la banda sonora de la popular serie de televisión *Lampião e Maria Bonita* (1982), centrada en la historia del célebre bandolero nordestino, y aborda la relación entre Virgulino Ferreira da Silva (O Lampião) y María Bonita, comparando a uno y otro primero con Paris y Helena de Troya, después con Alejandro Magno y Roxana³⁸.

³⁵ Disponible en <<http://www.ismaelserrano.com/discografia/suenosdeunhombredesperto.htm>> [consultado: 8.11.2014].

³⁶ MARQUES PEREIRA (2013) 282.

³⁷ MARQUES PEREIRA (2013) 284.

³⁸ TENÓRIO ROCHA (1993) 32-37.

El aprecio de Ramalho por los elementos de la cultura popular se une al que siente por la mitología griega³⁹, y esto se deja ver en sus canciones. Hay temas, como “Os doze trabalhos de Hércules” (*Pirlimpimpim*, MSI, 2006) en los que simplemente se narra la historia del héroe sin ninguna motivación aparente más allá del gusto por la peripecia y sin que falten los toques de humor. Sin embargo, también hay temas, como “Filhos de Icaro” (*A Terceira Lâmina*, Sony, 1980), donde el referente clásico se propone como paradigma de rebeldía y de esperanza, exactamente igual que ocurría en los ejemplos procedentes de la Península Ibérica:

Desamarrem os laços
 Façam coisas pela liberdade
 Digam versos pela resistência
 Pelos caminhos das aventuras
 As alturas merecem todas as asas
 Homens de plumas
 Antes do sol derreter
 As unhas desse meu pássaro
 Pulem os muros
 Fogos e clarões na cidade
 Anunciando que o sonho não morreu
 E em janelas há gente reclamando
 Essa prisão que de fato não morreu
 Entre todas janelas
 Há grades e terror
 Momentos de oração
 Há gargalhadas na boca da donzela
 Há gritos e temor
 Momentos que passeiam no passado
 Há mais amigos na porta dos fundos
 A esperar... A esperar... As pedras bonitas⁴⁰.

El tono de esta canción es, sin duda, de denuncia, pero también de esperanza. El mito de Ícaro no se presenta como una prevención contra las alturas o los peligros de las ilusiones de cambio —que es como ha solido leerse en el contexto de la Antigüedad—, sino que hay un mensaje de ánimo y de lucha que, por otra parte, está desde el comienzo presente en la ambigüedad del mito. La canción juega así con la distancia y la actualidad del referente clásico, al tiempo que en

³⁹ ALVES (1997) 116.

⁴⁰ Disponible en <<http://zeramalho.com.br>> [consultado: 8.11.2014].

su lectura de este entronca con las versiones hispanas. El incendio de la ciudad, que Ícaro sobrevuela en el mito, anuncia que el sueño de libertad no ha muerto. Son los mismos fuegos en que arde Atenas en el tema de Aute: las llamas de las revueltas sociales. Asimismo, el paisaje apocalíptico de la ciudad es paralelo al escenario profetizado por Casandra en el tema de Serrano. Pero nuevamente la canción finaliza con un atisbo de esperanza: “Esperando... Esperando... las piedras bonitas”. Este mensaje se ve reforzado, además, por el tono musical épico de la composición.

El Carnaval y la crítica social

La idiosincrasia brasileña se presta especialmente bien a que los problemas políticos y sociales no solo sean atajados con un ánimo de esperanza, sino incluso con el mejor humor. Y el humor, además, se convierte en un medio de denuncia en sí mismo, un modo de sortear la censura (al loco y al payaso siempre se les ha permitido decir la verdad) y, también, un medio de liberación.

Es de sobra conocido el carácter festivo y también satírico del Carnaval, que tiene en la ciudad de Río de Janeiro su más célebre escenario. El Carnaval es, además, una fiesta de origen pagano y un ejemplo del sincretismo cultural y religioso brasileño, y como tal aparece en las canciones. En este sentido encontramos en el comienzo de la película de Carlos Diegues, *O enredo de Orfeu. História do Carnaval Carioca* (1999), los siguientes versos de Caetano Veloso, autor de la banda sonora:

Nosso carnaval
 É filho dos rituais das Bacantes
 Do coro das tragédias gregas
 Das religiões afro-negras
 Das procissões portuguesas católicas
 E não tem rival⁴¹.

Entender el Carnaval como hijo de la tragedia y de los cultos báquicos significa, por un lado, aceptar la tesis nietzscheana sobre el origen de la tragedia y, por otro, ser consciente de las semejanzas entre las bacanales y los carnavales, que han llevado a hablar del Carnaval de Río como del drama dionisiaco de la sociedad industrializada: una celebración de todo lo irracional que hay en el hombre

⁴¹ Disponible en: <<http://www.caetanoveloso.com.br/>> [consultado: 8.11.2014].

e incluso un espacio de cohesión de la comunidad⁴². Por otro lado, la canción hace referencia al sincretismo cultural de la fiesta, que recoge elementos de las religiones del África negra y del catolicismo portugués.

La película de Diegues podría considerarse un “remake” de la famosa película de Marcel Camus, *Orfeu Negro* (1959), basada en la pieza teatral de Vinícius de Moraes, *Orfeu da Conceição* (1954), que a su vez se inspira en el mito de Orfeo y Eurídice y actualiza la trágica historia del músico y su amada, adaptándola al contexto de las favelas y el Carnaval cariocas.

La pieza teatral de Vinícius de Moraes fue en su día concebida como un musical y se representaba acompañada de las composiciones de Tom Jobim (Río de Janeiro 1927-Nueva York 1994). Por otro lado, y aunque el mito de Orfeo guarda estrechos vínculos con la música y tiene en esta una larga tradición⁴³, en la versión de Vinícius de Moraes sirve además para la denuncia social. No es casualidad que la pieza se abra con una serie de citas, entre ellas la del poema de Pablo Neruda “La crema”, que pone sobre la pista de esta intencionalidad de crítica social:

... Sin pan, sin música, cayendo
 en la soledad desquiciada
 donde Orfeo le deja apenas
 una guitarra para su alma
 una guitarra que se cubre
 de cintas y desgarraduras
 y canta encima de los pueblos
 como el ave de la pobreza.

Indica el autor en el prólogo, además, que “todos los personajes de la tragedia deben ser normalmente representados por actores de raza negra”, pues los negros son los protagonistas de la tragedia de la pobreza, esa pobreza que se ríe y olvida de sí misma cada año en el Carnaval⁴⁴.

La fiesta es un espacio de libertad y, por eso, también de crítica. La figura del Rey Momo representa a la perfección esta idea. Se trata de un personaje central del Carnaval carioca, que inaugura las fiestas y que recibe las llaves de la

⁴² TURNER (1983) 103-124.

⁴³ El mito del célebre músico y poeta de la Antigüedad ha sido recreado, entre otros, por Claudio Monteverdi, *L'Orfeo, favola in musica* (1607); Christoph Willibald Gluck, *Orfeo ed Euridice* (1762); y Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers* (1858).

⁴⁴ Cf. <<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/teatro/pecas/orfeu-da-conceicao>> [consultado: 8.11.2014].

ciudad, cuyos orígenes pueden rastrearse en la mitología clásica. Momo (Μῶμος, personificación de la Burla, el Sarcasmo) era hijo de la Noche y del negro Érebo (HES., *Th.* 213) y según la fábula fue expulsado del Olimpo por Zeus a causa de sus críticas (AESOP. 100). La moraleja implícita en esta historia es que la crítica al poder siempre termina en castigo. No sorprende entonces que el joven cantautor brasileño Marcelo Frota escogiera “MoMo” como su pseudónimo con el fin, según dice, de sentirse más libre para expresar su temperamento irónico y crítico con la sociedad brasileña⁴⁵.

Aristófanes y la denuncia feminista

El último de los temas que abordamos es el uso de los referentes clásicos como instrumento para la denuncia feminista. La mejor crítica musical a la situación de la mujer en los años en que el feminismo empezaba a cobrar fuerza en Brasil la hicieron, paradójicamente, dos hombres: Chico Buarque y Augusto Boal con la canción “Mulheres de Atenas” (1976)⁴⁶, que formaba parte de la pieza teatral homónima del segundo. La obra era una reescritura de la *Lisístrata* aristofánica, una comedia que a menudo ha servido para las reivindicaciones feministas e incluso más recientemente para las de los homosexuales⁴⁷. Y es que las heroínas de la Antigüedad frecuentemente reaparecen en las obras de los autores contemporáneos mezclando la lucha política con el conflicto de género⁴⁸.

Por otro lado, cabe destacar que el cantautor Chico Buarque es una figura muy unida a la denuncia política y social en el Brasil dictatorial (1964-1985): en 1968 fue arrestado por el régimen militar y en 1969 decidió marchar al exilio. Su canción “A pesar de você” (1970) logró superar la censura y convertirse en el himno de la democracia.

En “Mulheres de Atenas” se expone el ejemplo de las mujeres griegas como modelo de conducta para la mujer contemporánea. El tratamiento es claramente irónico, pues la sumisión a la que estaban sometidas las mujeres griegas sirve —se espera— de contraejemplo y revulsivo a las modernas. El estribillo “Mirem-se no exemplo / Daquelas mulheres de Atenas”⁴⁹ se completa sucesivamente con los versos: “Vivem pro seus maridos / Orgulho e raça de Atenas”, “Sofrem pros seus maridos / Poder e força de Atenas”, “Despem-se pros maridos /

⁴⁵ Cf. <<http://www.jardimdampb.com.br/momo/>> [consultado: 8.11.2014].

⁴⁶ En el álbum de Chico Buarque, *Meus caros amigos* (Phonogram/Philips, 1976).

⁴⁷ LÓPEZ GREGORIS (2013).

⁴⁸ MACÍAS VILLALOBOS (2012) 198.

⁴⁹ Disponible en <<http://www.chicobuarque.com.br/>> [consultado: 8.11.2014].

Bravos guerreiros de Atenas”, “Geram pros seus maridos / Os novos filhos de Atenas”, “Temem por seus maridos / Heróis e amantes de Atenas” y, como colofón, “Secam por seus maridos / Orgulho e raça de Atenas”. En todos estos versos se contraponen la acción sumisa de la mujer con los epítetos heroicos atribuidos a los maridos. Alternando con estos estribillos se encuentran las cinco estrofas de la canción, cinco ejemplos de buen comportamiento femenino:

Quando amadas, se perfumam
 Se banham com leite, se arrumam
 Suas melenas
 Quando fustigadas não choram
 Se ajoelham, pedem imploram
 Mais duras penas; cadenas
 [...]
 Quando eles embarcam soldados
 Elas tecem longos bordados
 Mil quarentenas
 E quando eles voltam, sedentos
 Querem arrancar, violentos
 Carícias plenas, obscenas
 [...]
 Quando eles se entopem de vinho
 Costumam buscar um carinho
 De outras falenas
 Mas no fim da noite, aos pedaços
 Quase sempre voltam pros braços
 De suas pequenas, Helenas
 [...]
 Elas não têm gosto ou vontade,
 Nem defeito, nem qualidade;
 Têm medo apenas.
 Não tem sonhos, só tem presságios.
 O seu homem, mares, naufrágios...
 Lindas sirenas, morenas.
 [...]
 As jovens viúvas marcadas
 E as gestantes abandonadas
 Não fazem cenas
 Vestem-se de negro, se encolhem
 Se conformam e se recolhem
 Às suas novenas
 Serenas.

La letra de la canción pone de relieve actitudes de la mujer antigua que no son tan ajenas a las mujeres de los años 70 y 80, tanto las españolas como las iberoamericanas, ni tampoco a las de este nuevo siglo XXI. Cuando se plantean los modelos de la fiel Penélope o la bella Helena —las dos aludidas en la canción— o de las anónimas amadas, amantes, jóvenes y viudas de Atenas, se hace una llamada de atención a todas las mujeres, convirtiendo una vez más el referente antiguo en un paradigma de actualidad: que se pregunten si acaso ese pasado no está presente en sus vidas, si acaso esa ficción y esa exageración de la canción no son su realidad e incluso su día a día. De hecho, un modelo de fiel espera como el de Penélope permanece suficientemente vigente en la actualidad como para que el planteamiento del conocidísimo tema del cantautor español Joan Manuel Serrat “Penélope” (*Penélope / Tiempo de lluvia*, 1969) no extrañe a nadie. En esa canción, con la que concluye nuestro trabajo, Penélope es una mujer contemporánea, que espera en el banco de una estación de tren a que regrese su amante. Hasta ahí, el mito permanece intacto: Penélope, la mujer, sigue siendo aquella que espera fiel al marido ausente. Lo que ha cambiado es la sensibilidad moderna, que no admite obviar los estragos del tiempo:

Le sonrió
 con los ojos llenitos de ayer,
 no era así su cara ni su piel.
 “Tú no eres quien yo espero”.
 Y se quedó
 con el bolso de piel marrón
 y sus zapatitos de tacón
 sentada en la estación⁵⁰.

CONCLUSIONES

El carácter poético que a menudo tienen sus composiciones sitúa a los cantautores en los límites de la música popular con la poesía o, si se quiere, en los límites de la alta y la baja cultura, de ahí que se hayan enmarcado en el campo de la “high-popular music”⁵¹. Este rasgo se deja ver en las letras de sus canciones, que mezclan lenguajes, referencias a mundos y tiempos distintos, estableciendo en el ámbito que nos interesa un diálogo entre los clásicos y sus intérpretes contemporáneos en términos de igualdad. En las canciones que hemos analizado los

⁵⁰ Disponible en <<http://jmserrat.com/discografia/penelope/>> [consultado: 22.3.2015].

⁵¹ PAPANIKOLAU (2007) 3-6.

elementos populares a menudo aportan el toque contemporáneo y los referentes clásicos sirven de paradigma para abordar problemas actuales como la censura política, la crisis económica, la denuncia social o la feminista.

La tradición clásica ocupa un lugar importante en el imaginario que inspira las letras de los cantautores de España y de Brasil. En muchos de ellos encontramos reelaboraciones complejas que parten de la tradición literaria o que testimonian un conocimiento más o menos profundo de las referencias (casos como “Itaca” de Lluís Llach o las composiciones de Caetano Veloso para *O enredo de Orfeu* y de Vinícius de Moraes para *Orfeu da Conceição*) y del contexto histórico de la Antigüedad (“Mulheres de Atenas” de Chico Buarque). No obstante, el modo en que las composiciones más recientes y aquellas en que la intención política es más clara (“Casandra”, “Atenas en llamas”, “Filhos de Icaro”) insertan los referentes clásicos en sus canciones es novedoso: no aluden al pasado en tanto pasado, sino que lo actualizan, lo descontextualizan y así “el pasado se nivela con el presente”⁵². Pero lejos de empobrecerse en este proceso, lo clásico cobra fuerza en estas composiciones que, como ya hemos dicho, se mueven entre la alta cultura y la popular.

Esta cultura popular que las canciones incorporan no es solo la de la sociedad moderna, la de las masas y los productos de consumo, sino también aquella de las tradiciones populares —y ancestrales a veces— como el Carnaval, la literatura de cordel, el “repente” o la poesía de los trovadores medievales con los que los cantautores gustan de compararse.

En estas páginas hemos analizado algunos ejemplos del uso de la tradición clásica como instrumento para la denuncia. No defendemos que los clásicos sean el único medio de denuncia en los cantautores, ni que la presencia de lo clásico en las canciones siempre vaya unida a la protesta. De hecho, abundan los ejemplos en los que los referentes de la Antigüedad sirven a otros propósitos, como es el caso de la figura de Venus —diosa, joven amada, esposa, prostituta y personificación del sexo— en las canciones del francés Georges Brassens⁵³. Lo que sí podemos afirmar es que los clásicos son susceptibles de recibir este tipo de tratamiento por parte de los músicos —la instrumentalización para la denuncia— y que este uso contribuye bien a la “resemantización” de los mitos y de los referentes clásicos en la cultura popular, bien a la consolidación de significados ya presentes en la tradición y preferidos en distintos periodos históricos.

⁵² SETTIS (2006) 14.

⁵³ GONZÁLEZ MANJARRÉS (2013).

Los cantautores reciben el legado clásico y lo transforman, instrumentalizándolo incluso para fines a los que en la Antigüedad esos mismos referentes no se hubieran prestado. Lo interesante y lo que merece la pena señalar son “las identidades funcionales entre el mito en la Antigüedad y en el mundo contemporáneo”⁵⁴. El mito sigue apelando a esa parcela del ser humano que precisa de él para imaginar y para soñar y, así, para crear nuevo mundo, es decir, cambiar este mundo. La tradición clásica es una vía de escape para los artistas que a través de ella denuncian y que en ella depositan sus esperanzas; es también un elemento de prestigio y un referente identitario poderoso. Por mucho que remita al pasado, la tradición clásica no es un ejemplo cerrado y terminado, sino uno que ofrece la posibilidad del cambio y que ha encontrado en la música un medio idóneo para promoverlo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, L. (1997), *Zé Ramalho, um visionário do século XX*, Río de Janeiro, Nova Era.
- BANKS, D. (2010), “From Homer to Hip Hop: Orature and Griots, Ancient and Present”, *Classical World* 103.2, 238-245.
- COHEN, L. (1993), *Stranger Music: Selected Poems and Songs*, Toronto, McClelland & Stewart.
- ECO, U. (2010), *Apocalípticos e integrados*, trad. esp. A. Boglá, Barcelona, DeBolsillo (= Barcelona, Lumen, 1968 = Milán, Bompiani, 1964).
- ELIOT, T.S. (1989), “Tradition and the Individual Talent”, en Id., *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, Londres-Nueva York, Routledge, 47-59.
- GAINSFORD, P. (2010), “Homer and Hip Hop. Improvisation, Cultural Heritage, and Metrical Analysis”, *Melbourne Historical Journal* 38, 5-17.
- GARCÍA GUAL, C. (2007), *Diógenes Laercio. Vidas de los filósofos ilustres*, Madrid, Alianza.
- GONZÁLEZ LUCINI, F. (2006), *Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*, Madrid, Fundación Autor.
- GONZÁLEZ MANJARRÉS, M.Á. (2013), “Venus en las canciones de Georges Brassens”, en J.M. LOSADA GOYA-A. LIPSCOMB (eds.), *Mito e Interdisciplinariedad. Los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura y las artes contemporáneas*, Bari, Levante Editori, 269-280.
- HARDWICK, L.-CH. STRAY (eds.) (2008), *A Companion to Classical Receptions*, Oxford, Blackwell.
- KAVAFIS, K. (1962), *Poemes*, trad. cat. C. Riba, Barcelona, Teide.
- KAVAFIS, K. (1999), *Άπαντα Ποιητικά*, Atenas, Ύψιλον/Βιβλία.
- LIVERANI, E. (2009), *Da Eschilo ai Virgin Steel. Il mito degli Atridi nella musica contemporanea*, Bolonia, Dupress.
- LLACH, LL. (1986), *Història de les seves cançons explicada a Josep M. Espinàs*, Barcelona, La Campana.
- LÓPEZ GREGORIS, R. (2005), “Temas. Itinerarios por las literaturas occidentales”, en A. LÓPEZ-VARELA-D. ROMERO (coords.), A. ALVAR (dir.), *Manual de Literatura Comparada. Liceus, E-excellence*. Accesible en http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/areas.asp?id_area=18 [consultado: 08.11.2014].

⁵⁴ UNCETA GÓMEZ (2007) 340.

- LÓPEZ GREGORIS, R. (2013), "Lisístrata. Aristófanes y König", en L.M. PINO CAMPOS-G. SANTANA HENRÍQUEZ (eds.), *Καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al Profesor Juan Antonio López Férez*, Madrid, Ediciones Clásicas, 479-486.
- LOWE, D.-K. SHAHABUDIN (eds.) (2009), *Classics for All: Re-Working Antiquity in Mass Cultural Media*, Cambridge, Scholars Press.
- MACÍAS VILLALOBOS, C. (2012), "Lucha política y conflicto de género. Antígona en el espejo del teatro cubano contemporáneo", en C. MACÍAS VILLALOBOS-M.G. FERNÁNDEZ ARIZA (coords.), *Erotismo y poder en la literatura hispanoamericana del siglo XX*, Zaragoza, Pórtico, 191-231.
- MARQUES PEREIRA, S. (2013), "Raíces clásicas del repertorio musical de Zé Ramalho", en J.M. LOSADA GOYA-A. LIPSCOMB (eds.), *Mito e Interdisciplinariedad. Los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura y las artes contemporáneas*, Bari, Levante Editori, 281-292.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, A.M.^a (2010), "De la lírica a la canción: vino viejo en odres nuevos", en G. SANTANA-E. PADORNO (eds.), *La palabra y la música*, Madrid, Ediciones Clásicas, 129-195.
- MARTINDALE, C.-R. THOMAS (eds.) (2006), *Classics and the Uses of Reception*, Malden, Blackwell.
- MARTINDALE, C. (2007), "Reception", en C. KALLENDORF (ed.), *A Companion to the Classical Tradition*, Londres, Blackwell, 297-311.
- NISBET, G. (2008), *Ancient Greece in Film and Popular Culture*, Exeter, Bristol Phoenix Press.
- PAPANIKOLAOU, D. (2007), *Singing Poets: Literature and Popular Music in France and Greece*, Londres, Legenda.
- PIHEL, E. (1996), "A Furified Freestyle: Homer and Hip Hop", *Oral Tradition* 11.2, 249-269.
- POTTER, J. (2001²), "Singer-songwriter", en S. SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 23, Londres, Macmillan, 424-427.
- SCHOTT-BILLMANN, F. (2000), "Les nouveaux rituels dionysiaques", *Cahiers du GITA* 13 [Bacchanales. Actes des colloques DIONYSOS de Montpellier (1996-1998)], 201-243.
- SETTIS, S. (2006), *El futuro de lo 'clásico'*, trad. esp. A. Soria, Madrid, Abada (= Turín, Einaudi, 2004).
- SHEPHERD, J. et alii (2003), *Continuum. Encyclopedia of Popular Music in the World*, vol. 2, Londres-Nueva Delhi-Nueva York-Sydney, Bloomsbury Academia Publishing.
- STANFORD, W.B. (2013), *El tema de Ulises*, trad. esp. A. Silván, Madrid, Dickinson (= Oxford, Blackwell, 1954).
- TENÓRIO ROCHA, J.M.^a (1993), "Cultura greco-romana nos cantares do povo nordestino", *Oralidade* 5, 32-37. Disponible en <unesdoc.unesco.org/images/0010/001001/100145m.pdf#100156> [consultado: 8.11.2014].
- TURNER, V. (1983), "Carnival in Rio: Dionysian Drama in an Industrializing Society", en F.E. MANNING (ed.), *The Celebration of Society: Perspectives on Contemporary Cultural Performance*, Bowling Green, University Popular Press, 103-124.
- UNCETA GÓMEZ, L. (2007), "Mito clásico y Cultura popular: Reminiscencias mitológicas en el cómic estadounidense", *Epos* 13, 333-344.
- VAUDRIN, M.-C. (2004), *La musique techno ou le retour de Dionysos: je rave, tu raves, nous rêvons...*, París, L'Harmattan.
- VILLALBA ÁLVAREZ, J. (2008), "La presencia de Afrodita y Cupido en la música rock", *Tejuelo* 2, 78-88.