



Institutionen för kommunikation och information  
Spanska

## **Figuras retóricas en la canción**

*La soledad comienza*

**de Xhelazz**

**Olle Åkerstedt**

Spanska / Uppsats C13, 15 hp/ECTS  
Handledare: Alicia Milland, fil. dr

HT-2008

# Índice

Hacer clic en la pestaña  
"Bookmarks" para navegar  
rápidamente.

<b>1. Introducción</b>	<b>1</b>
1.1 Síntesis	1
1.2 Hipótesis	2
1.3 Objetivo	2
1.4 Corpus	2
1.5 Método	2
1.6 Trasfondo científico	3
1.7 Marco teórico	3
<b>2. Análisis</b>	<b>4</b>
2.1 Análisis cuantitativo	4
2.1.1 Gráfico	6
2.2 Análisis cualitativo	6
2.2.1 Plano léxico-semántico	7
2.2.1.1 Metáfora	7
2.2.1.2 Juego de palabras	12
2.2.1.3 Paradoja	15
2.2.1.4 Apóstrofe	16
2.2.1.5 Símil	18
2.2.1.6 Prosopopeya	20
2.2.1.7 Antítesis	21
2.2.1.8 Interrogación retórica	21
2.2.1.9 Símbolo	22
2.2.1.10 Metonimia	23
2.2.2 Plano fónico	24
2.2.2.1 Aliteración	24
2.2.2.2 Similicadencia	25
2.2.3 Plano morfosintáctico	26
2.2.3.1 Asíndeton	26
2.2.3.2 Hipérbaton	26
<b>3. Resultados y Reflexiones</b>	<b>28</b>
<b>4. Conclusiones</b>	<b>29</b>
<b>5. Bibliografía</b>	<b>30</b>
<b>6. Anexo</b>	<b>31-33</b>
[Förteckning över uppsatser C12/C13 och Examensarbeten C23 i Spanska]	34-39

## 1. Introducción

La música contemporánea consiste en una gran variedad de estilos diferentes, uno es la música de la cultura *hip-hop* que en los últimos años se ha convertido en uno de los géneros más exitosos de la música popular. Este estilo de música nació en los años setenta en Estados Unidos y se convirtió en una parte importante de la cultura popular en los años ochenta. Hoy día existen artistas de *hip-hop* en casi todo el mundo. Este estudio empezó cuando escuché una canción del rapero español conocido como Xhelazz. La canción se llama “La soledad comienza” y al escucharla me di cuenta de la gran variedad de figuras retóricas que contenía la letra. La idea surgió de investigar qué tipos de figuras retóricas y cuántas, y si estas figuras retóricas eran las mismas que los poetas del Siglo de Oro utilizaron. Así como en la poesía del Siglo de Oro, donde existen grandes diferencias entre los poetas, también existen diferencias entre los raperos contemporáneos. Por ello, esta investigación no representa un estilo mundial del *hip-hop*; en esta investigación sólo se estudia la obra “La soledad comienza” del rapero español Xhelazz.

Antes de iniciar este estudio es importante destacar las características de este género de música. El *hip-hop* en sí es el nombre de la cultura a la cual pertenece la música *RAP* (a la cual también pertenecen el *graffiti*, *breakdance* y *Dj*). Para saber más sobre el género, se han consultado páginas de la web, ya que no se han encontrado fuentes más relevantes para este estudio. Según Wikipedia, las características del *rap* son técnicas como asonancia, aliteración y fusión de vocablos. En Wikipedia también se afirma que hay otras características como las rimas y el ritmo, pero en el presente trabajo no se tratan estas características. (Ver <http://es.wikipedia.org/wiki/Rap>)

### 1.1 Síntesis

Este estudio trata de las figuras retóricas que se encuentran en la canción “La soledad comienza” del artista español Xhelazz. La investigación se basa en las definiciones de figuras retóricas de los libros *DRCT (Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria)* (1991) de Marchese y Forradellas y *Figuras retóricas* (1994) de Mayoral. El análisis está dividido en 14 puntos de capítulo y en cada uno de ellos se trata una figura retórica encontrada en la letra de la canción. En estos puntos hay una presentación de la figura retórica de que se trata, basada en las fuentes y, a continuación, se presentan los ejemplos de la figura encontrados en

la obra. Como resultado de este estudio se ha constatado que la canción contiene 14 tipos distintos de figuras retóricas, las cuales también fueron utilizadas por los poetas del Siglo de Oro.

## **1.2 Hipótesis**

Mi hipótesis al iniciar este estudio es que “La soledad comienza” contiene una gran variedad de figuras retóricas y que, aunque haya 500 años de diferencia, las figuras retóricas son las mismas en esta canción contemporánea que las que utilizaban los poetas del Siglo de Oro.

## **1.3 Objetivo**

El objetivo de este trabajo es analizar la presencia de figuras retóricas en la obra de *hip-hop*, “La soledad comienza”, de Xhelazz, con el fin de ver si son las mismas o parecidas a las figuras retóricas utilizadas por los poetas del Siglo de Oro.

## **1.4 Corpus**

El corpus del análisis se basa en la letra “La soledad comienza” de Xhelazz (2007). La letra entera se encuentra en el Anexo. La letra consiste en dos versos y un estribillo. Para fines metodológicos se ha dividido la letra en 27 párrafos.

## **1.5 Método**

Antes de hacer un estudio de este tipo es importante tener una base teórica que pueda dar fuerza al razonamiento. Se han encontrado dos libros en los cuales se basa este estudio (como se verá en el marco teórico): *DRCT* (1991) de Marchese y Forradellas y *Figuras retóricas* (1994) de Mayoral. La fuente principal es el libro de Mayoral que en su obra ha localizado figuras retóricas en obras de los poetas del Siglo de Oro. Siguiendo los poetas del Siglo de Oro, se han localizado figuras retóricas en la obra estudiada y, con ayuda de las fuentes, se determina a qué género de figura retórica pertenecen los ejemplos. Se ha dividido la letra de la canción en 27 párrafos numerados 1-27 para facilitar el orden del análisis. Los párrafos consisten en 2-5 líneas. Se han dividido de esta forma para no romper la oración y para que el lector entienda el contexto de cada figura retórica. Se han enumerado los párrafos para que se

pueda encontrar cada parte que se trata en el análisis en un orden cronológico en la letra entera.

## 1.6           **Trasfondo científico**

Es difícil encontrar estudios que tengan el mismo enfoque que este, ya que el *hip-hop* es un género relativamente desconocido en el ámbito de los estudios lingüísticos. Sin embargo, hay innumerables estudios sobre las figuras retóricas y su función en otras áreas. El libro de Mayoral, *Figuras retóricas* (1994), es un estudio parecido a este, aunque trata de figuras retóricas que se encuentran en obras de los poetas del Siglo de Oro. El otro libro utilizado en esta investigación, *DRCT* (1991), de Marchese y Forradellas, es simplemente un diccionario de las figuras retóricas que se ha utilizado para definir las que se han encontrado. Marchese y Forradellas (1991) también se refieren a los autores del Siglo de Oro y es una fuente con mucha relevancia para esta investigación.

## 1.7           **Marco teórico**

Se puede escribir un trabajo entero sobre el concepto de “figura” retórica (también llamado “tropo” o “metaplasmo”). Mayoral trata de explicar este concepto en el primer capítulo del libro *Figuras retóricas* (1994). Según Mayoral (1994:15), la *figura* ha sido a lo largo de veinte siglos una parte del cuerpo central de la doctrina retórica, poética y de la elocución. No vamos a ahondarnos demasiado en este tema, pero antes de hacer un análisis como este, es necesario definir el concepto. La definición más delimitada del concepto que se ha encontrado en la obra de Mayoral (1994:28) es “conjuntos de fenómenos que afectan al dominio de las reglas de la gramática y, específicamente, a su unidad básica tradicional: la oración.” (Mayoral: 1994: 28). Para aclarar este concepto más detalladamente se han consultado dos diccionarios. En el *Diccionario del español actual* (1999) de Manuel Seco et. al. se ha encontrado esta definición:

11 (TLit) Forma de expresión que se aparta de la considerada natural, con fines expresivos. Tb ~ RETÓRICA. | Amorós-Mayoral Lengua 178: Hay otros procedimientos gramaticales para subrayar la afectividad: se llaman tradicionalmente “figuras retóricas” o más sencillamente, “figuras”. (Seco et al.: 1999: 2160)

De esta afirmación podemos entender que se trata de una figura con fines expresivos. Cuando se consulta el *Diccionario para la enseñanza lengua español para extranjeros* (VOX) encontramos estas explicaciones:

**Fi.gu.ra**

[...] 7 POÉT. Cambio o desviación de la forma, el sentido o el significado original de una palabra o expresión: el texto de este poeta es muy complicado porque está lleno de figuras; la aliteración y el pleonasma son figuras del lenguaje. (Manuel: 2000: 519)

**Re.tó.ri.ca**

Capacidad de hablar de manera agradable para convencer o provocar un sentimiento determinado: *su ~ es nefasta: no me gustaría que me defendiera en un juicio.*(Manuel: 2000: 1005)

*Figura retórica* como palabra compuesta en sí no existe en este diccionario, pero según estas explicaciones, podemos constatar que es una figura que tiene como propósito embellecer el lenguaje para convencer o provocar un sentimiento. El enfoque de este estudio es, sin embargo, estudiar los tipos de figuras retóricas (como ya se ha mencionado más arriba) y no el concepto en sí.

El otro libro utilizado para esta investigación “*DRCT*”, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (1991), de Marchese y Forradellas, es un diccionario moderno que intenta englobar el territorio de la poética y analizar las formas y estructuras literarias. El libro de Marchese y Forradellas ha servido para dar definiciones y clasificaciones de las figuras retóricas en este estudio. Las definiciones de las figuras retóricas encontradas están en el capítulo Análisis cualitativo. Como la presentación de definiciones forma parte de la investigación, se ha organizado el trabajo de esta manera a fin de facilitar la comprensión al lector.

## 2. Análisis

### 2.1 Análisis cuantitativo

Al principio de este capítulo se presentan brevemente las definiciones en las cuales este estudio está basado. Esta lista de definiciones sirve para introducir las figuras retóricas encontradas en la letra, sin embargo, se verán explicaciones más amplias de cada figura en el análisis cualitativo.

#### *Lista de definiciones*

1. Aliteración: “Es una figura retórica de tipo fonológico que consiste en la recitación de sonidos semejantes –con frecuencia consonánticos, alguna vez silábicos- al comienzo de dos o más palabras o en el interior de ellas.” (Marchese y Forradellas: 1991: 21)

2. Antítesis: “Contrapuesto o Contención, Antítesis, es cuando en la oración [=discurso] se juntan contrarios o se trastruecan, y se halla en toda suerte de oposición”. (Mayoral: 1994: 263)
3. Apóstrofe: Se trata de una presencia de “personificaciones” en el texto / la letra y el autor dirige la palabra a alguna “persona”. (Mayoral: 1994: 281)
4. Asíndeton: El asíndeton consiste en la eliminación de ciertos conectores y sirve para dar fuerza a la afirmación. (Marchese, Forradellas: 1991: 40)
5. Hipérbaton: Figura retórica que significa una ruptura del orden “normal” de cómo se construye una frase. (Marchese y Forradellas: 1991: 198)
6. Interrogación retórica: Una pregunta que no necesita ninguna respuesta del receptor. (Mayoral: 1994: 295)
7. Juego de palabras: Un conjunto de palabras que tienen el mismo significante, o casi el mismo significante, pero distinto significado. (Mayoral: 1994: 118)
8. Metáfora: Se trata de sustituciones de un término propio (Tp) por un término impropio (Ti). (Mayoral: 1994: 232)
9. Metonimia: La metonimia es una palabra que representa una “cosa” distinta y tiene contigüidad con el “área” de dicha “cosa”. (Marchese y Forradellas: 1991: 262)
10. Paradoja: “La paradoja es una figura lógica que consiste en afirmar algo en apariencia absurdo por chocar contra las ideas corrientes [...]”. (Marchese y Forradellas: 1991: 307)
11. Prosopopeya: “La prosopopeya es una figura con la que el escritor hace hablar a personajes ausentes, lejanos, muertos o, incluso, a seres físicos o abstractos personificados [...]”. (Marchese y Foradellas: 1991: 334)
12. Símbolo: Es una figura retórica que tiene su propio significado independientemente del contexto. (Marchese y Forradellas: 1991: 381)
13. Símil: “Es una figura retórica que establece una relación entre dos términos en virtud de una analogía entre ellos [...]”. (Mayoral: 1994: 66)
14. Similicadencia: Es una figura retórica de plano fónico en la cual hay una repetición de dos o más palabras con similares sílabas o fonemas finales “en posiciones comparables en la cadena del discurso”. (Marchese y Foradellas: 1991: 63)

Todas estas figuras retóricas que se pudieron encontrar en el corpus se han clasificado en los siguientes grupos (las cifras entre paréntesis representan en cuántos párrafos se ha encontrado la figura):

#### **Plano léxico-semántico:**

1. Metáfora (9)
2. Juego de palabras (paronomasia pertenece al plano fónico) (9)
3. Paradoja (5)
4. Apóstrofe (4)
5. Símil (2)
6. Prosopopeya (2)
7. Antítesis (2)
8. Interrogación retórica (1)
9. Símbolo (1)
10. Metonimia (1)

**Plano fónico:**

11. Aliteración (2)
12. Similicadencia (1)

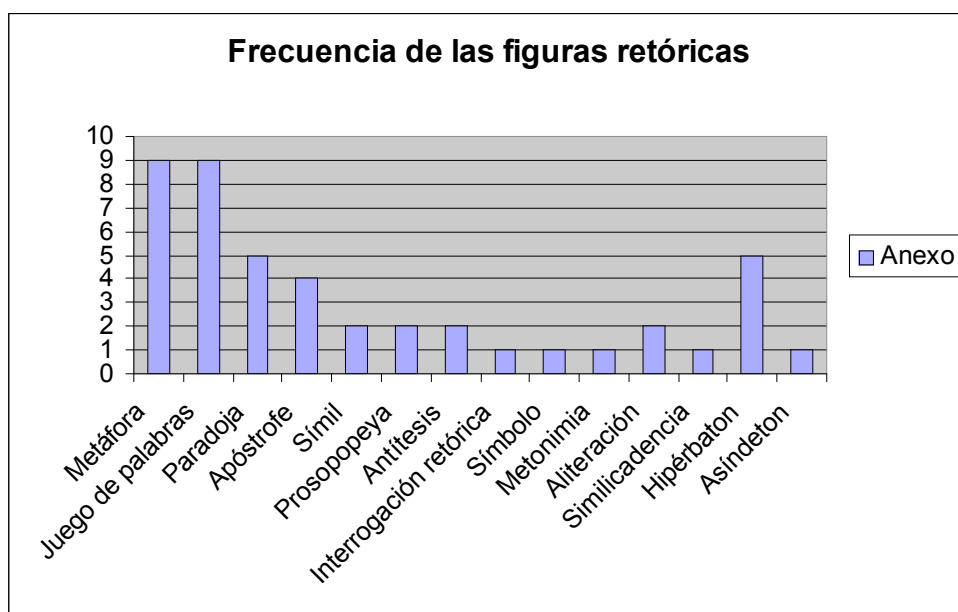
**Plano morfosintáctico:**

13. Hipérbaton (5)
14. Asíndeton (1)

De estos grupos podemos constatar que hay una mayor frecuencia de figuras retóricas en el grupo “plano léxico semántico” que en los grupos “Plano fónico” y “Plano morfosintáctico”. También se puede ver que 6 de estas figuras retóricas se usan en un sólo párrafo. Es decir, hay párrafos más cargados de figuras que otros.

**2.1.1 Gráfico**

Seguidamente se presenta un gráfico de barras que refleja la frecuencia de las figuras retóricas en la canción:



Este gráfico de barras muestra la cantidad de veces cada figura retórica aparece en la canción. La constatación que podemos hacer a partir de este diagrama es que las figuras retóricas más utilizadas en esta letra de Xhelazz son la metáfora y el juego de palabras.

**2.2 Análisis cualitativo**

Este capítulo contiene un estudio cualitativo en el cual se ha profundizado el estudio de cada ejemplo de figura retórica encontrado en la canción.



Inicialmente se presenta la figura retórica que se trata con la ayuda de Mayoral (1994) y el diccionario de Marchese y Forradillas (1991). Posteriormente continuaremos con una presentación de cada ejemplo de dicha figura retórica y una explicación del por qué el ejemplo pertenece a tal o cual tipo de figura retórica. Como los párrafos están numerados, se puede encontrar fácilmente cada parte que se trata aquí en la letra entera en el anexo. El orden en que se presentan las figuras retóricas es el orden ya presentado en el análisis cuantitativo, empezando con las figuras retóricas que pertenecen al plano léxico-semántico, continuando con el plano fónico y, por último, las figuras del plano morfosintáctico. Al principio se presenta la figura que aparece más frecuentemente en cada plano y se termina con la menos frecuente.

## 2.2.1 Plano léxico-semántico

### 2.2.1.1 Metáfora

Mayoral describe el tropo lingüístico *metáfora* de esta manera:

La Metáfora resulta ser el más elogiado de los tropos, y ello en función del particular poder ornamental que se le atribuye, especialmente en el ámbito del discurso poético. (Mayoral: 1994: 233)

Mayoral confirma aquí que la *metáfora* es el tropo lingüístico más importante en el discurso poético en cuanto a embellecer el lenguaje. En su capítulo 10.2.1. *Tropos de la serie metafórica* hay dos definiciones clásicas de *Metáfora* o *Traslación*. La primera es de Nebrija: “Metáfora es cuando por alguna propiedad semejante hacemos mudanza de una cosa a otra” (pág. 228), y la otra definición es de Jiménez Patón: “Metáfora o traslación es una salida de su propio significado por semejanza que hay de la cosa que se saca a la que se aplica...” (pág. 228). En la página 231, presenta una lista de metáforas habituales en la poesía del Siglo de Oro. Como se puede ver en esta lista, se trata de sustituciones de un término propio (Tp) por un término impropio (Ti):

Término propio (Tp)	=>	Término impropio (Ti)
cabello		oro, hebras, sol, ...
frente		nieve, marfil, ...
cejas		arcos, ébano, ...
ojos		estrellas, luces, soles, esmeraldas, zafiros, ...
lágrimas		crystal, perlas,...
mejillas		nieve, coral,...
labios, boca		coral, púrpura, rubí, ...
dientes		perlas
cuello		alabastro, marfil, ... (Mayoral: 1994: 231)

Mayoral desarrolla la explicación de esta manera:

Se trata de sustituciones de un *Tp*, cuyo referente pertenece al ámbito de lo “inanimado” por un *Ti*, denotador de entidades categorizadas como “animadas”. (Mayoral: 1994: 232)

Referente a esta afirmación, Mayoral cita a Lausberg en la misma página: “[...] esta dirección de la metáfora es la más importante en general (y, en especial, para la poesía) [...]” (pág. 233). Mayoral dice en la última parte de ese capítulo que ha eludido a toda referencia de estudios recientes, y que sólo ha puesto el enfoque en “diversos aspectos de la caracterización ofrecida en la doctrina retórico-poética tradicional, [...]” (pág. 233). Puede ser la causa de que no se encuentre ninguna explicación más amplia de distintos tipos de metáforas. Se ha mirado la definición de *metáfora* en el *DRCT* de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas y tampoco allí se habla de distintos tipos de metáforas, sino sólo de la metáfora como concepto en sí. Por lo tanto, se han buscado definiciones de distintos tipos de metáforas en el Internet. En la página web “<http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-semanticos/metfora-o-traslacion>” se ha encontrado una presentación, escrita por Ángel Romera, de 13 tipos distintos de metáforas. No vamos a citar toda esa presentación, pero antes de cada tipo de metáfora que se ha encontrado en este estudio también se ha señalado a qué tipo de metáfora pertenece. Se han encontrado 12 ejemplos de metáforas en la obra estudiada y 4 tipos distintos de metáforas, según las definiciones de esta página web. Estos son los distintos tipos que se han encontrado en el objeto estudiado, en los que R = Real, i = Imaginario:

1- Metáfora sinestésica- En su forma simple confunde dos sensaciones de dos entre los cinco sentidos corporales: áspero ruido, dulce azul, etc... En su forma compleja, mezcla una idea, un sentimiento o un objeto concreto con una impresión sensitiva que le es poco común: “Sobre la tierra amarga”, Machado.

2- Metáfora simple o imagen - R es i: *Tus dientes son perlas*

3- Metáfora pura - I [R]: *Las perlas de tu boca*

4- Metáfora aposición - R, i: *Tus dientes, perlas de tu boca*

A la información de esta página web es necesario añadir que en los dos libros utilizados se habla de “sinestesia” como una figura propia. Sin embargo, podemos constatar a través del *DRCT* que “Es una figura, emparentada con la *enálage* y con la *metáfora* [...]” (Marchese y Forradellas: 1991: 385). Mayoral explica la *enálage* de esta manera: “La *Enálage* es trueco o variación, con que se mudan y cambian entre sí las partes de la oración, o los accidentes o atributos de las partes [...]”. (Mayoral: 1994: 84) De esto podemos constatar que la “sinestesia” en sí es una figura muy relacionada con la metáfora y también con la *enálage*.

El verso que sigue abajo es el estribillo de la canción y contiene dos metáforas sinestésicas. En la primera línea encontramos la primera metáfora sinestésica en “cerrando los ojos” = “se apaga el universo” puesto que no se puede “apagar” el universo. “Telón” es la segunda metáfora sinestésica, que encontramos en la segunda línea de este párrafo. La

metáfora “telón” es algo imaginario y se refiere a que se cierran los ojos, el telón de la vida se cierra:

**1.**  
**Cerrando los ojos se apaga el universo,**  
 pequeño **telón** para escenario tan inmenso.  
 ¿te falta algo? ¿te sientes solo? no importa,  
 pues un corazón grande se llena con poco.

La primera línea constituye una idea compleja puesto que cuando se apaga algo suele ser la luz en un cuarto y, en este caso, Xhelazz se refiere a que el universo se apaga cuando se cierran los ojos. Xhelazz “mezcla la acción concreta de “cerrar los ojos” con una impresión sensitiva que le es poco común.” El telón es una metáfora sinestésica para los *párpados*.

En el siguiente párrafo encontramos otra metáfora sinestésica. El autor expresa una metáfora similar al ejemplo anterior, en “el sol pone nubes a modo de cortina porque quiere estar solo”, encontramos otra vez una forma de *telón imaginario*:

**8.**  
 Intimidad necesitamos todos el sol **pone nubes**  
**a modo de cortina** porque quiere estar solo.

Las nubes son como cortinas para el sol, con esto parece que el autor quiere decir que todos, a veces, queremos estar solos, hasta el sol. El sol no puede tener “cortinas” verdaderas pero se entiende que “nubes” es una metáfora sinestésica por “cortina”. La construcción “a modo de” indica que este párrafo puede contener una comparación (símil). Sin embargo, las fuentes de este estudio no expresan que el conector “a modo de” signifique que la frase constituye un verdadero símil. (Ver 2.1.2.2 Símil).

En el párrafo número 10, se han localizado tres metáforas puras:

**10.**  
 Adán tal vez fue **negro**, Eva tal vez **blanca**,  
 si lo digo por el color del futuro, lo vemos **gris**.

“Gris” es una metáfora aquí de “triste”, como el autor ve al futuro. Este color es el resultado de la mezcla de los colores del hombre y de la mujer *Adán tal vez fue negro, Eva tal vez blanca*, si mezclamos estos colores obtenemos el *gris*. Podemos señalar estas tres metáforas puras en esta frase, ya que los términos reales no aparecen, sino sólo los términos metafóricos:

Negro (Término imaginario) = Hombre (Término metafórico)

Blanca (Término imaginario) = Mujer (Término metafórico)

Gris (Término imaginario) = Triste (Término metafórico)

Aunque puede parecer que está hablando del color de su piel, estos colores representan el contraste entre los sexos, hombre=negro, mujer=blanca. Con otras palabras, parece que el autor está diciendo que las primeras personas fundaron un futuro triste.

Se han localizado dos metáforas distintas en el párrafo siguiente, una metáfora sinestésica y una metáfora simple, o imagen:

**11.**  
En **cárceles anímicas** vivimos los hombres,  
conócete a ti mismo, es decir, **palpa tus barrotes**.

Se ve en este párrafo que “cárceles anímicas” puede ser un estado imaginario del autor. No hay ninguna “cárcel anímica” de verdad, sino que se trata de una metáfora sinestésica para expresar este sentimiento, sentirse encerrado con falta de libertad. En la segunda línea el autor compara algo real “conocerse a sí mismo” con palpar los barrotes en esa “cárcel anímica” antes mencionada. Los hombres nos sentimos encerrados en nosotros mismos de un modo emocional, nos falta la libertad. Es una metáfora para sentir nuestras limitaciones, una forma de barrotes. Aunque esta línea también contiene en cierto modo una forma de comparación, el conector “es decir” no significa que “palpa tus barrotes” sea un símil para “conócete a ti mismo”, ya que no se ha encontrado ninguna definición de símil que afirme que “es decir” es una de las marcas formales introductoras de esa figura. (Ver capítulo 2.2.1.5 Símil).

En el párrafo 20 Xhelazz utiliza una metáfora pura, describe en este párrafo las fases de una relación romántica para él con la palabra “besos”. Los “besos” son metáforas para estas fases:

**20**  
Pero tener pareja no me fascina,  
el primer **beso** es mágico,  
el segundo íntimo,  
el tercero rutina.

”El primer beso es mágico”, es una metáfora pura para describir la primera fase de una relación, cuando dos personas se conocen, todo es nuevo y emocionante. En la segunda fase, “el segundo íntimo”, quiere decir cuando se empieza a conocer a la otra persona, saber todo el uno del otro. El tercer beso, “el tercero rutina” es cuando el beso se convierte en algo mecánico, carente de chispa y de sentimientos, la relación ya no es emocionante sino monótona. El término de “besos”, en este ejemplo, son metáforas puras.

A continuación se verá otro ejemplo de metáfora sinestésica:

**22**  
Económicamente la cosa va mejor,  
pero no se pagan con dinero **las deudas del corazón**

Xhelazz expresa con esta oración que, aunque la vida esté bien económicamente, hay ciertos tipos de deudas que el dinero no puede pagar, como por ejemplo el *arrepentimiento* de lo que uno ha hecho en una relación y cuando se hiere a la pareja.

En la segunda línea del párrafo siguiente Xhelazz utiliza una metáfora sinestésica por tener pareja, es una metáfora sinestésica ya que trata de dos elementos distintos, “oler” y “ausencia”:

**24**  
 el perfume de las sábanas [sic] delataba tu presencia,  
 hoy en la cama ... solo se **huele a ausencia**.

La cama no puede “oler a ausencia”, pero como ahora no huele el perfume de lo que antes delataba la presencia de su pareja, ahora la falta de olor significa soledad.

En el siguiente párrafo, las metáforas encontradas son las dos metáforas simples; “darle calor” y “regarla”, y están en la segunda línea. Son metáforas simples puesto que relacionan concretamente un término real “Encerrarte en casa”, con algo imaginario “darle calor” y “llorar es regarla”, donde “llorar” es el término real y “regarla” es lo imaginario en este contexto:

**26**  
 sin quererlo cultivamos la soledad como a una planta,  
 encerrarte en casa es **darle calor**,  
 y llorar es **regarla**.

Estas dos metáforas simples se refieren a la primera línea donde el autor habla de que “cultivamos la soledad como una planta”, aquí Xhelazz utiliza el símil: la soledad = una planta (ver capítulo 2.2.1.5). Las plantas necesitan calor y ser regadas. “Encerrarte en casa es darle calor y llorar es regarla” son metáforas para decir que cuando se llora y uno se encierra en casa se siente aun más sólo, “la soledad crece”.

Las últimas metáforas encontradas están en el párrafo 27 de la canción. Estas metáforas pertenecen al grupo más frecuente en esta obra, es decir, metáforas sinestésicas:

**27**  
 Borra todas mis canciones que tengas,  
 el disco duro de tu ordenador  
 no entiende los versos de este poeta.  
 esta letra **nació de una cicatriz**,  
 allí donde mi herida, se junta con la vuestra.

Una letra no puede “nacer de una cicatriz”, ni una “cicatriz” puede “nacer” en realidad, así, en este caso, constituyen metáforas. Constituyen metáforas sinestésicas, ya que “cicatriz” y “nacer” pertenecen a ámbitos distintos. La “cicatriz” es en este caso una metáfora sinestésica por el sufrimiento/ las experiencias de Xhelazz, y podemos constatar que “nació” es una metáfora por “empezó” o “se inspiró”, porque su letra no puede “nacer” de esta “cicatriz”.

### 2.2.1.2 Juego de palabras

El *juego de palabras* es una figura retórica amplia, así lo explica Mayoral en el capítulo 5.2.3 *Equivalencias morfológicas por << juego de palabras >>* página 118:

El efecto discursivo de tal forma de reiteración de una misma palabra –o, si se prefiere, el efecto de tal “juego de palabras” – radica, como es natural, en el contraste que se genera entre el fenómeno de asociación de significantes idénticos –o casi idénticos según se verá–, y el fenómeno aparejado de asociación de significados distintos. (Mayoral: 1994: 118)

Resumiendo lo que dice Mayoral, un juego de palabras es un conjunto de palabras que tienen el mismo significante, o casi el mismo significante, pero distinto significado. Para explicar los términos *significante* y *significado* se consulta con el Diccionario para la enseñanza lengua español para extranjeros (Manuel, 2000):

**sig.ni.fi.ca.do**

[...] Elemento que, junto con el significante, forma el signo lingüístico: *el ~ es el concepto o la idea del signo.* (Manuel: 2000: 1049)

**sig.ni.fi.can.te**

[...] Fonema o conjunto de fonemas que, junto con el significado forman el signo lingüístico: *el ~ es la forma de la expresión.* (Manuel: 2000: 1049)

El *DRCT* no tiene ninguna explicación de juego de palabras como una figura retórica, pero presenta, por ejemplo, la *paronomasia* que también es un tipo de juego de palabras. Entre los juegos de palabras hay varios subgrupos y entre ellos hemos encontrado la *paronomasia* y el *retruécano* en la canción. Como Mayoral no da ninguna definición clara de qué es el *retruécano*, ponemos esta definición de Wikipedia para facilitar la comprensión al lector:

En retórica, un **retruécano** (o *commutatio*), dentro de las figuras literarias, es una de las figuras de repetición. Consiste en un quiasmo al que se le ha añadido también el cruce de las funciones sintácticas de los términos implicados.

Por ejemplo: "hay muchos que siendo pobres merecen ser ricos, y en siendo ricos merecen ser pobres." (Quevedo). (Wikipedia)

Para aclarar la *paronomasia* investigamos los datos que las fuentes presentan. Esta es la definición que presenta Mayoral en las páginas 106-107:

[...] Tal tipo de construcciones responde al esquema formal representado por pares de elementos, nominales o verbales, como: Unidad léxica 1: A/conjunción/ Unidad léxica 2: Prefijo + A, materializado en secuencias textuales como las siguientes:

a. Vuelve y revuelve amor la fantasía. (Boscan, 269)

b. Le sigue y le persigue la blasfemia, como si fuera público enemigo: tal es el precio con que el vulgo premia. ( L.L. de Argensola, 113)

( Mayoral: 1994: 106-107)

Consultamos también con el *DRCT* que da esta definición en la página 312: “Paronomasia es una figura morfológica que se produce al colocar próximas en el texto dos palabras fónicamente parecidas la una a la otra; estas palabras se denominan parónimos.”

A través de estas fuentes podemos constatar que la *paronomasia* es un juego de palabras que puede tener varias construcciones también, pero que el juego trata de distintas palabras que sólo tienen un aspecto parecido pero no idéntico.

El primer *juego de palabras* lo encontramos en el párrafo 2:

**2.**  
No estas [sic] solo si **hablas con la almohada** y  
sufrir es el modo de estar activo sin hacer nada.

La primera línea de este párrafo puede ser una presentación de la soledad de una forma irónica; cuando se habla con la almohada en realidad uno está solo, pero Xhelazz juega con la frase hecha: “consultar con la almohada”. Consultar con la almohada significa que uno va a pensar en lo que se va a hacer hasta al día siguiente.”:

En el párrafo siguiente el autor se refiere a que uno se siente menos solo cuando se bebe, pero cuando la botella se vacía uno se llena con la soledad de nuevo:

**3.**  
emborracharse no sustituye la falta de compañía,  
pues de soledad te **llenas** conforme la botella se **vacía**

En cierta manera esto es un juego de palabras: una botella se llena y se vacía en una forma real, pero una persona se llena de soledad en un plano más imaginario y no físico, un juego de las palabras “vaciar” y “llenar”:

El párrafo 10 lo hemos tratado ya en el capítulo Metáfora, en este párrafo Xhelazz también juega con las palabras. Mezcla el sentido que los colores tienen cuando se habla de seres humanos, lo que más bien tiene que ver con su origen y no con su verdadero color de la piel:

**10.**  
Adán tal vez fue **negro**, Eva tal vez **blanca**,  
si lo digo por el color del futuro, lo vemos **gris**.

Cuando el autor habla de gris habla del color que sale si se mezclan los colores negro y blanco, pero cuando se mezclan una persona “negra” y otra “blanca” no sale gris:

A continuación Xhelazz utiliza un juego de palabras llamado “Retruécano”: Los sujetos y sus verbos cambian de lugar; “raperos (Mc's) mientan” -“Mentirosos rapean”:

**12.**  
escucha, te puede interesar,  
no es que los **Mc's mientan**,  
es que ahora los **mentirosos quieren rapear**.

En esta oración Xhelazz habla de la cultura *hip-hop*, Mc's son los raperos del *hip-hop*. El *hip-hop* ha sufrido una mala reputación especialmente los últimos años, y aquí dice que no se debe dar la culpa a la cultura y a los raperos buenos, sino a los mentirosos (malos raperos) que rapean. Con otras palabras, dice: “No es que los raperos (Mc's) mientan es que ahora los mentirosos quieren rapear.”

En el párrafo 13 encontramos un juego de la palabra, “colega”:

**13**  
la amistad a veces nos la niegan, existen  
agendas minúsculas para gente con pocos **colegas**.

Especialmente, en la región de Aragón, “colega” tiene dos significados, colegas como compañeros de trabajo y también simplemente “amigos”. Hay agendas mayúsculas y minúsculas, y “para alguien que no tiene muchos amigos existen las agendas minúsculas.”:

El siguiente juego de palabras trata de los tonos de la música:

**16**  
Si oyes las notas de la música,  
Esta [sic] en DO, puede que en RE, no la busques en FA,  
porque esta [sic] **MI** alma, ya que la música  
es la compañera que yo mismo elegí.

Aquí el autor juega con la palabra “Mi” que es uno de los tonos tristes en la música, pero tiene dos significados ya que también es un pronombre posesivo.

En el próximo párrafo hay dos tipos de juego de palabras:

**23**  
tía, hice viajes a la **luna** sin tener naves,  
di pasos de astronauta por cada uno de tus **lunares**.

Por un lado tenemos la palabra “luna”. Hay varios significados de la “luna” en español, por ejemplo la frase hecha “estar en la luna”, que significa que uno está distraído. Xhelazz dice aquí que ha estado “en la luna sin tener naves”, es un juego de palabras, ya que la luna también es un objeto real del espacio. Cuando habla de que “di pasos de astronauta por cada uno de tus lunares”, es una paronomasia por la similitud que los lunares (o manchas en la piel de las personas) tiene con la palabra “luna”:

El siguiente párrafo contiene varias figuras retóricas y lo trataremos también en el capítulo “Aliteración” y “Similicadencia”. El juego de palabras aquí trata de la palabra “agonía”:

**7.**  
me carga, me amarga la agonía,  
palabra muy corta que a veces sentimos tan **larga**.

“Agonía” es de una manera un juego de palabras también, Xhelazz relaciona el significante “agonía”, que es una palabra muy corta, con el significado de “agonía” que es un sufrimiento largo: “que a veces sentimos tan larga”.

*Sole* y *soledad* constituyen en el párrafo siguiente una paronomasia. Aquí, el autor ha situado dos palabras de significante parecido, pero de distinto significado:

**19**  
la única soledad que acepto sigue gustándome,  
es morena, uno setenta y le llaman la **Sole**.



“Sole” y *soledad* son las palabras con significante parecido, *Sole* es un nombre femenino pero de una manera es también un verdadero juego de palabras ya que *Sole* es una abreviación de *soledad*.

### 2.2.1.3 Paradoja

En Mayoral (1994) no se pudo encontrar ninguna explicación de qué es una *paradoja*. Aunque esta investigación se basa en el libro de Mayoral, como ya hemos dicho, consultamos también con el *DRCT* (de Marchese y Forradellas) (1991), en el que se encuentra una definición de la *paradoja* presentada de esta forma:

La paradoja es una figura lógica que consiste en afirmar algo en apariencia absurdo por chocar contra las ideas corrientes, adscritas al buen sentido, o a veces opuestas (frecuentemente en forma de oxímoron) al propio enunciado en que se inscriben. (Marchese y Forradellas: 1991: 307)

Mayoral (1994) define el *oxímoron* así: “Se trata de las conocidas fórmulas de fusión de contrarios”. (Mayoral: 1994: 270) Angelo Marchese y Joaquín Forradellas (1991) presentan tres ejemplos de paradojas:

*Los países pobres son riquísimos; que muero porque no muero; mi soliloquio es plática con ese buen amigo* (A. Machado). (Marchese y Forradellas: 1991: 307)

*Paradoja* es, pues, una figura retórica compleja, pero lo fundamental es que es una afirmación que contiene una contradicción con las ideas corrientes. Se ha decidido no marcar ninguna palabra en los párrafos siguientes a excepción del párrafo 21, ya que en los demás párrafos las paradojas están constituidas por los párrafos enteros. El siguiente párrafo contiene una paradoja, ya que primero habla de “contar ovejas”, algo que se hace para dormirse: es la idea corriente, a la que se opone diciendo que lo dejó para contar “sus defectos”.

5.  
dejé de contar ovejas para poder dormir,  
y cuento los defectos que me quiero corregir.

*Contar defectos* requiere una participación más activa del pensamiento que “contar ovejas”, por eso Xhelazz se desvela, en vez de dormirse.

En el párrafo 4, Xhelazz presenta una paradoja, cuando compara el peligro del alcohol con el peligro del agua. De este modo Xhelazz presenta “algo en apariencia absurdo” = “beber alcohol no es malo” por chocar contra la idea corriente que el agua es buena para la salud = “peor es el agua que si no la bebes te mata”:

4.  
da igual cervezas que cubatas, beber alcohol no es malo,  
peor es el agua que si no la bebes te mata.

El agua la necesitamos para vivir, mientras que del alcohol uno se puede morir de beberlo. Sin embargo, no es seguro que uno se muera por beber alcohol, pero lo que sí es seguro es que uno se muere si no bebe nada de agua.

El autor expresa en el párrafo 6 que todo es mentira, que no se puede fiar de nada... Ni siquiera del reloj, en lo que todo el mundo confía, dice que no se puede fiar del reloj porque “cada vez que lo miras señala una cosa distinta”:

**6.**  
no me fío todo es mentira  
¿Por que [sic] fiarse del reloj si cada vez que lo miras señala una cosa distinta?

De este modo quiere expresar que nada es para siempre y lo que es verdadero hoy será mentira mañana. Como todos nos fiamos del reloj, del tiempo, esto es también un tipo de paradoja:

Seguidamente Xhelazz presenta en el párrafo 9 la paradoja entre la cantidad de seres humanos en el planeta y la soledad de algunas personas:

**9.**  
millones de personas en la tierra y todavía hay  
quien pasea aislado por calles en pleno día.

Se puede interpretar esta afirmación de diferentes maneras; una, es que hay gente que elige estar “aisladas”/solas y, la otra, que la gente no quiere estar sola. Las dos interpretaciones indican una paradoja. Es normal que donde hay gente uno no esté solo, pero Xhelazz presenta el contraste de que si hay tanta gente en el planeta todo el mundo debería poder encontrar compañía.

La última paradoja se encuentra en el párrafo 21. Aquí Xhelazz habla de algo que todavía duele a pesar de que es historia; algo que ya no existe, en realidad, no puede doler:

**21**  
**todavía duelen los romances que ya son historia,**  
ningún amor muere, solo cambia de lugar en la memoria.

#### 2.2.1.4 Apóstrofe

Presentamos primero lo que Mayoral señala sobre esta figura retórica:

Una de las formas más generalizadas en que se manifiesta la inserción de tales *Personificaciones*, en el acto de enunciación intratextual, es la apelación directa por parte del emisor: *yo textual*, apelación que, en su condición de figura, mantiene bastantes puntos de contacto con la figura *Apóstrofe* (Lausberg, §§ 762-765), que en muchos sentidos se puede identificar con la función discursiva representada por el “vocativo”. (Mayoral: 1994: 281)

Se entiende por los datos de Mayoral que se trata de una presencia de “personificaciones” en el texto / la letra y el autor dirige la palabra a alguna “persona” porque “vocativo” significa según el *Diccionario para la enseñanza de la lengua española, Español para extranjeros*:

“Palabra o conjunto de palabras que sirven para llamar la atención del oyente o para dirigirse a él [...]” (2000: 1175). El DRCT presenta una definición un poco más clara que Mayoral en la página 33:

Figura retórica que consiste en dirigir la palabra en tono emocionado a una persona o cosa personificada. Ej.: *Para y óyeme, oh sol, yo te saludo* (Espronceda); *Buscas en Roma a Roma, oh peregrino* (Quevedo): Antes que te derribe, olmo del Duero, /con su hacha el leñador... (A. Machado). (Marchese y Forradellas: 1991: 33)

Con otras palabras, esta figura trata de que el autor está dirigiendo la palabra a una persona u objeto, por ejemplo, al lector. También trata de hablar de sus propias experiencias y sentimientos de un modo emocionado.

La primera *apóstrofe* encontrada en la canción está dirigida a la segunda persona del singular:

**12.**  
**escucha, te puede interesar,**  
no es que los Mc's mientan,  
es que ahora los mentirosos quieren rapear.

Xhelazz utiliza en esta frase un apóstrofe ya que dirige la palabra al oyente en “escucha te puede interesar...”

El ejemplo siguiente es también una apóstrofe ya que ha dirigido la palabra a la segunda persona singular.

**16**  
**Si oyes** las notas de la música,  
esta [sic] en do, puede que en re, no la busques en fa,  
porque está MI alma, ya que la música  
es la compañera que yo mismo elegí.

La apóstrofe aquí está en la primera línea; “Si oyes las notas...”. En este ejemplo también dirige la palabra concretamente al oyente.

En el párrafo 23, encontramos el único apóstrofe donde Xhelazz dirige la palabra a la segunda persona llamando a esa persona “tía”:

**23**  
**tía,** hice viajes a la luna sin tener naves,  
di pasos de astronauta por cada uno de **tus** lunares.

“Tía” en este párrafo puede ser un seudónimo para alguna mujer con la cual ha tenido relación o, quizás, un seudónimo para todas sus relaciones románticas. Dirige la palabra explícitamente a esta “tía” que puede ser el oyente también.

En el párrafo 27 el autor, de nuevo, dirige la palabra al oyente (o lector). Aquí encontramos dos ejemplos de apóstrofe, primero en: “borra todas mis canciones que tengas...” lo cual está dirigido a la segunda persona singular. El segundo ejemplo es el uso de

apóstrofe en la última línea: “...se junta con la vuestra” donde Xhelazz dirige la palabra a la segunda persona plural:

27  
**Borra** todas mis canciones que **tengas**,  
 el disco duro de tu ordenador  
 no entiende los versos de este poeta.  
 esta letra nació de una cicatriz,  
 allí donde mi herida, se junta con la **vuestra**.

Como esta es la última estrofa de la canción, es posible que Xhelazz dirija la palabra a la segunda persona plural para referirse a todos los que pueden escuchar la canción y, de esa manera, dar más fuerza a lo que está diciendo.

### 2.2.1.5 Símil

Mayoral (1994) describe la figura retórica *símil*, *icón* o *parábola* de esta manera:

[...] puede ser considerada, sin entrar por el momento en mayores precisiones, como “vertiente textual” de la *Comparación*, sobre todo, la de carácter hiperbólico (Mayoral: 1994: 185)

A continuación Mayoral presenta las marcas formales introductoras de la figura retórica llamada *símil* que son: *cual, como...*, casi siempre en correspondencia con *tal, así, del mismo modo...* Mayoral también cita un fragmento de Herrera donde podemos ver cómo aparece el *símil* en su obra:

*Cual baja del alto cielo,  
 con crispadi esplendor esclarecido,  
 tal mi Luz pareció con encendido  
 vigor, que hace ilustre y rico el suelo*

Texto de base

- 1) mi Luz
- 2) pareció
- 3) con encendido vigor, que hace ilustre y rico el suelo

Texto del Símil

- 1) *el bello Amor*
- 2) *baja del alto cielo*
- 3) con crispado esplendor esclarecido

(Mayoral: 1994: 186)

En cuanto a la definición de *símil*, las afirmaciones de Marchese y Forradellas no se distinguen mucho de las de Mayoral. En las páginas 66-67 escriben que “La comparación, también llamada *símil*, es una figura retórica que establece una relación entre dos términos en virtud de una analogía entre ellos. Se marca bien por la presencia de una correlación gramatical comparativa (como... *así*), bien por la unión entre los dos miembros por un morfema que la establezca como, más que, parece, etc.)” Además, Marchese y Forradellas, dan estos ejemplos de *símiles*:

Ejem.: Como perro olvidado que no tiene / huella ni olfato y yerra / por los caminos, sin camino, como / el niño que en la noche de una fiesta / se pierda en gentío / y el aire polvoriento y las candelas / chispeantes, atónito, y asombra / su corazón de música y de pena, / así voy yo (Antonio Machado); Flérída, para mí dulce y sabrosa / más que la fruta del cercado ajeno ( Garcilaso); Ni nardos ni caracolas / tienen el cutis tan fino (García Lorca). (Marches y Forradellas: 1991: 67)

Aquí se pueden ver similitudes entre el *símil* y la *metáfora*. La gran diferencia entre las dos figuras retóricas, que podemos señalar a través de la información de los libros, es que el *símil* es simplemente una comparación que hace el autor y que esa comparación se caracteriza por el uso de palabras como: *cual, como, tal, así, del mismo modo...* Se han encontrado un par de *metáforas* que (según la interpretación del autor) podrían ser *símiles* presentadas en el capítulo anterior, en los párrafos 8 y 11:

**8.**  
Intimidad necesitamos todos el sol pone nubes  
**a modo de** cortina porque quiere estar solo.

**11.**  
En cárceles anímicas vivimos los hombres,  
conócete a ti mismo, **es decir**, palpa tus barrotes.

Los conectores en estos párrafos, (puestos en negrita), indican que constituyen cada uno una comparación (*símil*). Pero como ninguna de las fuentes de este estudio explícitamente expresan que estos conectores caracterizan un *símil*, no se han clasificado las palabras de comparación como tales, sino que coinciden mejor con las definiciones de *metáforas*. Con esta definición ya aclarada, sólo se han encontrado dos ejemplos de *símiles* en la canción.

El primer *símil* se encuentra en el párrafo 18, donde se hace una comparación de cómo funcionamos los hombres con la función de un aeropuerto. Esto es definitivamente un *símil* ya que contiene el conector “como”:

**18**  
no funciones **como un aeropuerto**, que va,  
que tu vida no dependa de si alguien llega o se va.

Aeropuerto es en este párrafo un *símil* de cómo funcionamos emocionalmente. Trata de cómo dependemos de tener otras personas en nuestra vida.

El segundo *símil* en el párrafo siguiente trata de la comparación de la soledad con una planta. En este caso “planta” es un *símil* ya que el autor lo compara concretamente con la soledad con el conector “como”:

**26**  
sin quererlo cultivamos la soledad **como a una planta**,  
encerrarte en casa es darle calor,  
y llorar es regarla.

Las *metáforas* simples en la segunda línea (ver capítulo *Metáfora*) dan fuerza a la idea de que la soledad se parece a una planta que se cultiva en casa, se le da calor y cuando se llora, se riega esta “planta”.

### 2.2.1.6 Prosopopeya

Mayoral cita una vez más a Jiménez Patón dando las explicaciones de la *prosopopeya* en la página 279:

“como dando habla o alguno de los sentidos a cosas que dellos carecen, o dando personalidad o entidad real corpórea a entes de razón, imaginados por fantasía, o espíritus solos” (Mayoral: 1994: 279)

Entendemos que la *prosopopeya* trata de la personificación. Para aclarar la figura un poco más consultamos con la otra fuente principal de Marchese y Forradellas, donde se puede obtener esta definición clara de prosopopeya: “La prosopopeya es una figura con la que el escritor hace hablar a personajes ausentes, lejanos, muertos o, incluso, a seres físicos o abstractos personificados, como España, la Comedia o el Cristianismo.” (Marchese y Forradellas: 1991: 334). Entendemos por estas afirmaciones que la *prosopopeya* trata de atribuir cualidades a una cosa o animales, cualidades que no son pertinentes a su género.

“El sol” en este párrafo es una *prosopopeya*:

**8.**  
Intimidad necesitamos todos **el sol pone nubes**  
**a modo de cortina** porque quiere estar solo

Aquí el autor ha atribuido a “el sol” algo que tiene que ver con la vida de los seres humanos, una acción, tener “cortinas”, una personificación del sol.

La siguiente prosopopeya es una personificación del amor:

**21**  
todavía duelen los romances que ya son historia,  
ningún **amor muere**, solo cambia de lugar en la memoria.

Morir es una cualidad para los seres humanos, animales, plantas, etcétera, pero aquí se atribuye esta cualidad al amor.

### 2.2.1.7 Antítesis

Mayoral define la figura retórica *antítesis* con una cita de Jiménez Patón en la página 263: “Contrapuesto o Contención, Antítetos o Antítesis, es cuando en la oración [=discurso] se juntan contrarios o se trastruecan, y se halla en toda suerte de oposición”. En la misma página también presenta cuatro tipos de oposiciones entre unidades léxicas:

- 1) oposición “entre relativos” (padre/hijo)
- 2) “entre contrarios” (bueno/malo)
- 3) “entre privativos” (muerte/vida)

- 4) “entre contradictorios” (es/no es)  
(Mayoral: 1994: 263)

A continuación Mayoral describe “las seis maneras en que se hace” la *antítesis*:

- 1) “cuando palabra sencilla a palabra sencilla se opone y contradice”;
- 2) “cuando dos palabras contradicen a dos palabras”;
- 3) “cuando la sentencia [= oración enunciado] se opone o contradice a la sentencia”;
- 4) “cuando dos contrarios mostramos darse en sujeto” (“modo que se dice *Cohabitación*”);
- 5) modo contrario a lo anterior, individualizado mediante el término *Paradiástole*: “cuando dos cosas muy semejantes se van apartando”;
- 6) “cuando de una sentencia que dijimos, con las mismas palabras trastocadas se hace diferente sentencia”, variedad de fenómenos designada específicamente con los términos *Antimetabole* o *Conmutación*. (Mayoral: 1994: 264)

El *DRCT* también presenta la antítesis como una “figura de carácter lógico que consiste en la contraposición de dos palabras o frases de sentido opuesto (procedimiento de antonimia: blanco-negro, caliente-frío, bueno- malo)”, es decir, los dos libros parecen estar de acuerdo en cuanto a esta definición. (Marchese y Forradellas:1991: 29)

En la canción se han encontrado tres ejemplos de antítesis y la primera se encuentra en el párrafo 2. Aquí el autor ha opuesto dos “frases” contrarias: “Estar activo” y “sin hacer nada”. Este es el tipo 2 de la *antítesis* según Mayoral; “cuando dos palabras contradicen a dos palabras”:

2.  
No estas sólo si hablas con la almohada,  
sufrir es el modo de **estar activo sin hacer nada**.

La segunda antítesis está en el párrafo 15: “La voz del enemigo” y “el silencio del amigo”. Son frases de significado contrario léxicamente, palabra por palabra son conceptos opuestos: “amigo” y “enemigo” y “voy” y “silencio”, pero la idea viene a ser la misma:

- 15  
me da mucha pena, **la voz del enemigo nos acusa,**  
**el silencio del amigo nos condena**

La última antítesis encontrada expresa la causa, según el artista, de por qué todas sus ex novias cortaron con él. Aquí Xhelazz ha contrapuesto las dos frases “sencillo por fuera - complicado por dentro” en la primera línea en esta oración. Como son de sentido opuesto léxicamente constituyen una *antítesis*.

- 17  
Por ser **sencillo por fuera**  
y **complicado por dentro**  
ex-novias todas cortaron conmigo, solo me encuentro.

### 2.2.1.8 Interrogación retórica

En el capítulo 12.4.1 *Figuras vinculadas con la Función expresiva*, Mayoral (1994) presenta las figuras conocidas como *Interrogaciones retóricas* de esta manera:

[...] *Interrogación* o *Erotema* en los tratados tradicionales (Lausberg, §§ 767-770), se ha basado en el hecho de naturaleza pragmática, de que bajo la forma lingüística de una pregunta lo que el emisor formula realmente, y lo que el receptor entiende, es un enunciado afirmativo de carácter marcadamente enfático, y no la petición de una información. (Mayoral: 1994: 295)

Por estos datos podemos entender que una *interrogación retórica* es una pregunta que no necesita ninguna respuesta del “receptor”. A continuación presentamos la definición de *DRCT*:

Se llaman interrogaciones retóricas las frases que no presuponen una falta real de información, sino que implican enfáticamente al interlocutor en un asenso o una negativa ya implícita en la pregunta: *¿No es verdad, ángel de amor, / que en esta apartada orilla / más clara la luna brilla / y se respira mejor?* (El destinatario se ve obligado a la respuesta afirmativa). (Marchese y Forradellas: 1991: 217)

En la misma página Marchese y Forradellas (1991) afirman que en otras ocasiones la respuesta es imposible y presentan estos ejemplos de Garcilaso: *“Tu dulce habla, ¿en cuya oreja suena? / Tus claros ojos, ¿a quién los volvistes?”*

Resumiendo esta información, podemos añadir que esta figura retórica es una pregunta que tiene la intención de transmitir un sentimiento al receptor. Según estas definiciones, el ejemplo siguiente es la única verdadera *interrogación retórica* encontrada en la letra. En el párrafo 6 vemos una pregunta que no está dicha para recibir respuesta sino para dar más fuerza a los pensamientos del autor:

6.  
no me fio todo es mentira  
¿por que [sic] fiarse del reloj si cada vez que lo miras señala una cosa distinta?

### 2.2.1.9 Símbolo

En Mayoral (1994) encontramos esta definición:

2) En segundo lugar, el grupo de fenómenos de sustituciones designativas basadas en lo que Lausberg denomina “relaciones de símbolo” (§569, 5) o, en términos de Jiménez patón, “las señales por lo señalado”, de las que se propone un inventario del que entresaco estos cuantos ejemplos: corona, cetro (rey), tiara (papa), mitra (obispo), [...]. (Mayoral: 1994: 245-246)

Cuando consultamos el *DRCT* para ampliar nuestra definición y obtener mejor conocimiento sobre esta figura, los autores se refieren a la definición de Ricouer:

[...] <<existe símbolo cuando la lengua produce signos de grado compuesto en los que el sentido, no bastándole designar a un objeto cualquiera, designa otro sentido que no podría ser alcanzado sino en esa y por esa traslación>>. (Marchese y Forradellas: 1991: 381)



Entonces podemos constatar que un *símbolo* es una figura retórica que tiene su propio significado independientemente del contexto, mientras que una metáfora es una palabra sin relación con el contexto pero que se entiende lo que simboliza por el contexto. Las dos fuentes también expresan que hay varios símbolos para distintos géneros, el único ejemplo de símbolo localizado en la canción es un símbolo religioso en el párrafo 10:

**10.**  
**Adán** tal vez fue negro, **Eva** tal vez blanca,  
 si lo digo por el color del futuro, lo vemos gris.

Adán y Eva constituyen un símbolo religioso, ya que son los primeros seres humanos según la religión cristiana.

### 2.2.1.10 Metonimia

La *metonimia* es una figura retórica que las dos fuentes principales de este estudio tratan en varias páginas. Mayoral (1994) cita a Jiménez Patón con esta definición:

[M]etonimia es cuando se muda el significado de las causas a los efectos o de los efectos a las causas; de los adjuntos a los sujetos, de los sujetos a los adjuntos, y de unas cosas a otras que con ellas tienen mercancía. (Mayoral: 1994: 242)

Para ampliar esta definición consultamos el *DRCT* que da definiciones de esta figura retórica y explica la diferencia de la *metonimia* y la *metáfora* en la página 262. En esta página también se encuentran ejemplos de cómo aparece esta figura:

La metonimia es una figura de transferencia semántica (V. METÁFORA) basada en la relación de contigüidad lógica y/o material entre el término <<literal>> y el término sustituido, Siguiendo a Jakobson, podemos decir que la metonimia es la sustitución de un término por otro que presenta con el primero una relación de contigüidad; por ejemplo, si decimos: *Se gana el pan con el sudor de su frente*, en realidad lo que queremos expresar es <<con el trabajo que causa sudor>> [...]. (Marchese y Forradellas: 1991: 262)

Vemos aquí que la *metonimia* es una palabra que representa una “cosa” distinta y tiene contigüidad con el “área” de dicha “cosa”. En la misma página Marchese y Forradellas dan ejemplos de qué tipo de contigüidad expresa la metonimia:

- a) el efecto por la causa: *mi dulce tormento* (Arniches) por mi mujer;
- b) la causa por el efecto: *Cuando las estrellas clavan / rejonas al agua gris* (Lorca). Lo que se clava es el rayo de luz que procede de cada estrella;
- c) la materia por la cosa: *fió, y su vida a un leño* (Góngora). Leño está por barco;
- d) el continente por el contenido: *¿Qué dice la camarilla?* (Valle-Inclán), es decir, las personas que se reúnen en la camarilla;
- e) lo abstracto por lo concreto: La santidad de Pío IX (Valle Inclán) por el Papa;
- f) lo concreto por lo abstracto: *Tener buena estrella*. La determinación física expresa atributos morales: *tiene una buena cabeza* (= es sensato, es inteligente);
- g) el instrumento por la persona que lo utiliza: *el segundo violín, el espadón de Loja* (= el general Narváez);
- h) el autor en lugar de la obra: *En el Museo hay dos Goyas, Traed vuestro César* (el de bello Gallico);

- i) el lugar de procedencia por el objeto: *prefiero el rioja al rueda* (por vino de Rioja y de Rueda);
- j) el epónimo por la cosa: *Por ser la Virgen de la Paloma* (el día de la virgen). (Marchese y Forradellas :1991: 262)

Como se ve de estas definiciones, la metonimia se distingue de la metáfora en que “la metonimia es la sustitución de un término por otro que presenta con el primero una relación de contigüidad”, mientras que la metáfora relaciona dos términos que “pertenecen a campos semánticos distintos”. La única metonimia encontrada según estas definiciones la hemos localizado en el párrafo 3 de la canción. “La botella” en este párrafo es una metonimia por la sensación de sentirse menos solo en un estado achispado: Botella no es una metáfora porque la palabra tiene una relación de contigüidad con “emborracharse”:

3.  
emborracharse no sustituye la falta de compañía,  
pues de soledad te llenas conforme la **botella** se vacía

Especialmente en este contexto tiene una relación de contigüidad porque dice “Pues de soledad te llenas, conforme la **botella** se vacía”. Cuando ya no se bebe “la botella se vacía”, la borrachera se termina y, otra vez, uno se llena de la soledad:

## 2.2.2 Plano fónico

### 2.2.2.1 Aliteración

En Mayoral (1994) se puede encontrar esta definición de *aliteración*:

La definición que el citado autor propone de dicha figura u “ornamento” aparece formulada en estos términos: “En el verso, se produce *Aliteración* (*Allitteratio*) siempre que palabras sucesivas, engrudos de dos o de tres, comienzan o con las mismas sílabas, o con las mismas vocales” (*apud* Valesio: 1967, 37). (Mayoral: 1994; 64-65)

Sin embargo, Mayoral dice luego en las páginas 66-67: “[...] hay casos donde se menciona o comenta el fenómeno aliterativo con expresiones tan generales como “suena muchas veces” (ejemplo 6) o “muy lleno de” (ejemplo 7) [...]”. Los ejemplos 6 y 7, de los cuales Mayoral habla en esa página, están presentados seguidamente:

- (6) ...o a la que por el hielo congelado...”  
(Garcilaso, 77)

“Donde la l suena muchas veces”, con referencia esta vez a Dionisio de Halicarnaso; o las de /s/ (polisigma [polysigma], sigmatismo), en versos como:[...]

- (7) De aquella vista pura y excelente salen espíritus vivos y encendidos...  
(Garcilaso, 44). (Mayoral: 1994: 66)

Entendemos por las explicaciones de Mayoral que una *aliteración* no necesariamente tiene que estar construida por un grupo de palabras que empiezan con las mismas sílabas o las mismas vocales, sino simplemente por una frase donde un sonido “suena mucho”.

Consultamos también con el *DRCT* que da esta definición en la página 21:

Es una figura retórica de tipo morfológico que consiste en la recitación de sonidos semejantes –con frecuencia consonánticos, alguna vez silábicos- al comienzo de dos o más palabras o en el interior de ellas. (Marchese y Forradellas:1991:21)

Con las definiciones de las fuentes ya presentadas vamos al párrafo que tiene la mayor frecuencia de sonidos iguales, el párrafo 7. Este caso es, según las fuentes, definitivamente un ejemplo de aliteración, aunque la repetición de la vocal no está situada al comienzo de las palabras. Aquí encontramos el sonido representado por “a” 16 veces en 15 palabras:

7  
me **carga**, me **amarga** la **agonía**,  
palabra muy corta que **a** veces sentimos tan **larga**.

En el segundo ejemplo la aliteración tampoco es un sonido inicial y no es tan repetitivo como el ejemplo de párrafo 7. Aquí encontramos aliteración de “s” ya que en este párrafo hay 7 casos de eses en 14 palabras:

25  
enserio,  
sacar el perro es la excusa del hombre solitario para dar un paseo

### 2.2.2.2 Similicadencia

No hay ninguna definición de la figura retórica llamada *similicadencia* en el libro de Mayoral, pero el *DRCT* explica la figura de esta manera:

El segundo tipo de Equivalencias fonológicas, designado con el término general de Similicadencia, corresponde a diversos fenómenos de recurrencias fónicas localizadas en las sílabas o fonemas finales de dos o más palabras situadas en posiciones comparables en la cadena del discurso. (Marchese y Foradellas:1991:63)

Teniendo en cuenta esta afirmación, podemos constatar que es una figura retórica de plano fónico en la cual hay una repetición de dos o más palabras con similares sílabas o fonemas finales “en posiciones comparables en la cadena del discurso”. Según esta definición sólo podemos localizar un ejemplo de Similicadencia en la canción. Estas líneas contienen similicadencia, ya que hay una repetición de palabras con sonidos finales idénticos, **carga amarga, larga, larga:**

7.  
me **carga**, me **amarga** la **agonía**,  
palabra muy corta que **a** veces sentimos tan **larga**.

### 2.2.3 Plano morfosintáctico

#### 2.2.3.1 Asíndeton

Mayoral cita a Herrera, el cual presenta esta definición del *asíndeton*:

“Cuando la sentencia [=oración] no se traba con algunos vínculos y ligaduras de conjunción”. (Mayoral: 1994: 321)

Mayoral también sigue citando a Herrera para explicar la función de la figura en la misma página. Según Herrera es una figura que sirve para “decir alguna cosa con fuerza, vehemencia y celeridad, con ira, ímpetu, amplificación y grandeza” (Mayoral 1994: 321). El *DRCT* define el *asíndeton* de esta manera:

Es una figura de tipo sintáctico que consiste en la eliminación de lazos formales entre dos términos o dos proposiciones. Especialmente importante por su fuerte y variada carga expresiva, es el asíndeton en las enumeraciones o en las acumulaciones [...]. (Marchese, Forradellas: 1991: 40)

Podemos constatar de las dos fuentes que el asíndeton consiste en la eliminación de ciertos conectores y sirve para dar fuerza a la afirmación. Esta figura retórica la encontramos en el mismo párrafo donde hemos localizado los ejemplos de similitudencia y aliteración, en el párrafo 7. El asíndeton está al principio del párrafo siguiente en “Me carga, me amarga la agonía, palabra muy corta...”:

7.  
me carga, me amarga la agonía,  
palabra muy corta que a veces sentimos tan larga.

En lugar de utilizar algún conector, Xhelazz los ha eliminado para poner comas. Esta frase es parecida al ejemplo de Góngora presentado en el libro de Marchese y Forradellas en página 40: “*no sólo en plata o viola troncada / se vuelva, más tú y ello juntamente / en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada* (Góngora)”.

#### 2.2.3.2 Hipérbaton

El *hipérbaton* es la segunda figura retórica de plano morfosintáctico de las dos encontradas en la canción. Encontramos una cita de Lausberg en el libro *Figuras retóricas* de Mayoral que afirma lo siguiente:

[...] “el hipérbaton consiste en la separación de dos palabras, estrechamente unidas sintácticamente, por el intercalamiento de un elemento que no pertenece inmediatamente a ese lugar”[...]. (Mayoral:1994:150)

Para seguir definiendo el hipérbaton consultamos el *DRCT*:

Generalizando, el hipérbaton consiste en separar los elementos que constituyen un sintagma, intercalando otros que determinan una estructura irregular de la frase (irregular, bien entendido, en relación a un orden que se considera usual) [...]. (Marchese y Forradellas:1991:198)

Con estos datos señalados podemos constatar que esta figura retórica significa una ruptura del orden normal de cómo se construye una frase. Se han encontrado 5 casos de hipérbaton en la canción. El primero lo encontramos en el párrafo 8, donde “intimidad necesitamos todos” constituye el hipérbaton:

**8.**  
**Intimidad necesitamos todos** el sol pone nubes  
a modo de cortina porque quiere estar solo.

Es un hipérbaton, ya que Xhelazz ha utilizado esta inversión del orden sintáctico habitual, lo normal sería: “todos necesitamos intimidad”.

El hipérbaton siguiente lo encontramos en el párrafo 11, en “en cárceles anímicas vivimos los hombres”:

**11.**  
**En cárceles anímicas vivimos los hombres,**  
conócete a ti mismo, es decir, palpa tus barrotes.

Es un hipérbaton ya que lo normal en este caso sería “los hombres vivimos en cárceles anímicas”.

En el siguiente párrafo, el hipérbaton existe en “con la familia terminarás [sic] por romper”:

**14**  
**Con la familia terminarás [sic] por romper,**  
y es que se deja a una madre para hacer madre a otra mujer.

Esta oración constituye un hipérbaton ya que lo normal sería “terminarás por romper con la familia”.

En el párrafo 17, “solo me encuentro” constituye el hipérbaton:

**17**  
Por ser sencillo por fuera  
y complicado por dentro  
ex-novias todas cortaron conmigo, **solo me encuentro.**

Es un hipérbaton porque lo habitual sería “me encuentro solo”.

El último hipérbaton lo encontramos en la segunda línea del párrafo 24 en “hoy en la cama, solo [sic] se huele a ausencia”.

**24**  
el perfume de las sábanas [sic] delataba tu presencia,  
**hoy en la cama, solo se huele a ausencia.**

“Hoy solo se huele a ausencia en la cama” sería lo normal en este caso, ya que el autor otra vez ha utilizado una inversión del orden sintáctico habitual

### 3. Resultados y reflexiones

Al iniciar este estudio se presentó la hipótesis de que las figuras retóricas son las mismas en esta canción contemporánea que las que utilizaban las poetas del Siglo de Oro. Podemos constatar que, en esta canción, Xhelazz utiliza una gran variedad de figuras retóricas, 14 tipos distintos: *metáfora, símil, antítesis, paradoja, juego de palabras, apóstrofe, interrogación retórica, similitud, prosopopeya, símbolo, metonimia, aliteración, asíndeton, hipérbaton*. Entre ellas, las más frecuentes son la metáfora y el juego de palabras. Se han encontrado 15 casos de metáfora y 9 de juegos de palabras en los 27 párrafos en los cuales se ha dividido la canción. Al analizar los ejemplos de la canción con ayuda de las obras de Mayoral y Marchese y Foradellas, también podemos constatar que estas figuras son utilizadas por las poetas del Siglo de Oro, ya que los ejemplos de tales figuras retóricas que se presentan en estos libros son de poetas de esta época. Por esta razón se ha llegado a la conclusión de que estas figuras siguen siendo importantes para el lenguaje poético hoy día, aunque la obra estudiada no representa toda la poesía contemporánea.

Al investigar estas figuras se encuentran varios casos dudosos en cuanto a la clasificación. Un ejemplo es el caso de distinguir un símil de una metáfora, en los párrafos 8 y 11 encontramos dos ejemplos que parecen símiles porque incluyen una “comparación” introducidas por “a modo de” y “es decir”. Sin embargo, constatamos que estos dos ejemplos no son símiles según las fuentes utilizadas. Mayoral (1994) señala que un símil se construye con los conectores *cual, como, tal, así, del mismo modo...* y en el *DRCT* de Marchese y Foradellas (1991) tampoco presentan “es decir” y “a modo de” como conectores que puedan indicar un símil. Entonces se ha constatado que los párrafos 8 y 11 probablemente contienen figuras retóricas que pertenecen a la figura retórica metáfora. Sin embargo, estos casos siguen siendo dudosos ya que las dos fuentes terminan los ejemplos de marcas formales introductoras con un “...”, y esto puede significar que algunos de estos conectores puedan ser “es decir” y “a modo de”, pero no lo podemos constatar con esta investigación. Cuando se han localizado las paradojas en la canción también se ha encontrado cierta duda. La definición

que dan las fuentes es que esta figura retórica es una afirmación que contiene una contradicción de las ideas corrientes. Al definir si un ejemplo es una paradoja o no, hay que saber: ¿Qué es una idea corriente? Una ‘idea corriente’ puede representar distintas cosas para distintas personas. Como este análisis se basa en las observaciones del autor, es imposible evitar toda subjetividad en cuanto a esta figura retórica, teniendo esto en cuenta que se ha llegado a la conclusión de que la paradoja es una de las figuras retóricas más difíciles de clasificar.

Otras figuras retóricas que puedan ser difíciles de clasificar para uno que no esté familiarizado con este tema, son la metáfora, la metonimia y el símbolo y, en cierto modo, el símil. El caso del símil ya lo hemos tratado en este capítulo; el símil es una comparación y la duda surge de si un ejemplo es símil o si es metáfora sólo cuando no hay ningún conector que en absoluto indique que es un símil en el ejemplo.

La metonimia y el símbolo son figuras retóricas que consisten en palabras o frases que dan dos distintos significados, similar al caso de la metáfora. Sin embargo, como se ha constatado mediante esta investigación, el símbolo siempre tiene un significado propio independientemente del contexto, mientras que la metáfora es una palabra que no pertenece al contexto textualmente, pero se entiende el significado de esa palabra por ese mismo contexto. Un símbolo es una palabra o figura que pertenece a algún género, es decir, es un tipo de signo que designa otro sentido, un sentido que sólo pertenece a este signo. En esta obra sólo encontramos un ejemplo de símbolo, un símbolo religioso en “Adán” y “Eva” en el párrafo 10; Adán y Eva son “símbolos religiosos” por los primeros seres humanos. La metonimia se distingue del símbolo y de la metáfora ya que tiene contigüidad con el contexto.

#### **4. Conclusiones**

En cuanto a nuestra hipótesis se puede comprobar que la canción estudiada contiene una gran variedad de figuras retóricas y que estas figuras se parecen a las utilizadas por los poetas del Siglo de Oro. Es decir, la hipótesis de este trabajo ha sido comprobada. Se han encontrado 14 ejemplos de figuras retóricas (ver capítulo 2.1) y podemos constatar que esta canción contiene una gran frecuencia de figuras retóricas y una gran variedad de distintas figuras retóricas. Se ha averiguado la pertenencia al tipo de figura de los ejemplos de la canción con la ayuda del libro *Figuras retóricas* de Mayoral y el *DRCT* de Marchese y Forradellas.

En cuanto al objetivo de nuestro trabajo, el análisis ha mostrado que esta canción contiene muchas figuras retóricas, las cuales también los poetas del Siglo de Oro utilizaban.

Junto a la metáfora podemos ver, en el análisis cuantitativo, que el juego de palabras es la figura más utilizada en esta letra de la canción. También se ha llegado a la conclusión que en un sólo párrafo de dos líneas, como el párrafo 7, puede haber hasta 4 tipos distintos de figuras retóricas: asíndeton, aliteración, similicadencia y juego de palabras. Con ello también podemos constatar que la obra es muy rica en cuanto al uso de figuras retóricas, además del plano semántico en el plano morfosintáctico y en el fónico.

Como una consecuencia del análisis se ha constatado que varias figuras retóricas tienen similitud en cierto grado, y que la paradoja es una de las figuras retóricas más difíciles de clasificar según las definiciones de las fuentes.

Para terminar, se puede aclarar que este trabajo se basa en las fuentes antes mencionadas, pero como nunca se puede negar la importancia de las interpretaciones del autor, es posible que haya más figuras retóricas en la letra que las que se han localizado en este análisis.

## 5. Bibliografía

### Libros:

Mayoral, J.A. 1994. *Figuras retóricas*. Madrid: Editorial Síntesis S. A.

### Fuentes electrónicas:

<http://es.wikipedia.org/wiki/Rap>

### Diccionarios:

Alvar Ezquerro, Manuel. 2000. *Diccionario para la enseñanza lengua española, Español para extranjeros*, Vox. Barcelona: Spes Editorial, S.L.

Marchese, A., Forradellas, J. 1991. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A.

*Nordstedts spanska ordbok*, 1999. Norstedts Akademiska Förlag Tryckning och bindning Rotolito Lombarda, Italien 2000.

Seco, M. Andrés, O. Ramos, G. 1999 *Diccionario del español actual*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, S. A.



## 6. Anexo

1.

Cerrando los ojos se apaga el universo,  
pequeño telón para escenario tan inmenso.  
¿te falta algo? ¿te sientes solo? no importa,  
pues un corazón grande se llena con poco.

2.

No estas sólo si hablas con la almohada,  
sufrir es el modo de estar activo sin hacer nada.

3.

emborracharse no sustituye la falta de compañía,  
pues de soledad te llenas conforme la botella se vacía

4.

da igual cervezas que cubatas, beber alcohol no es malo,  
peor es el agua que si no la bebes te mata.

5.

dejé de contar ovejas para poder dormir,  
y cuento los defectos que me quiero corregir.

6

no me fío, todo es mentira,  
¿por que [sic] fiarse del reloj si cada vez  
que lo miras señala una cosa distinta?

7.

me carga, me amarga la agonía,  
palabra muy corta que a veces sentimos tan larga.

8.

Intimidad necesitamos todos el sol pone nubes  
a modo de cortina porque quiere estar solo.

9.

millones de personas en la tierra y todavía hay  
quien pasea aislado por calles en pleno día.

10.

Adán tal vez fue negro, Eva tal vez blanca,  
si lo digo por el color del futuro, lo vemos gris.

11.

En cárceles anímicas vivimos los hombres,  
conócete a ti mismo, es decir, palpa tus barrotos.

**12.**

escucha, te puede interesar,  
no es que los Mc's mientan,  
es que ahora los mentirosos quieren rapear.

**13**

la amistad a veces nos la niegan, existen  
agendas minúsculas para gente con pocos colegas.

**14**

Con la familia terminarás [sic] por romper,  
y es que se deja a una madre para hacer madre a otra mujer.

**15**

me da mucha pena, la voz del enemigo nos acusa,  
el silencio del amigo nos condena...

*Estrillo***16**

Si oyes las notas de la música,  
esta [sic] en DO, puede que en RE, no la busques en FA,  
porque está MI alma, ya que la música  
es la compañera que yo mismo elegí.

**17**

Por ser sencillo por fuera  
y complicado por dentro  
ex-novias todas cortaron conmigo, solo me encuentro.

**18**

no funciones como un aeropuerto, que va,  
que tu vida no dependa de si alguien llega o se va.

**19**

la única soledad que acepto sigue gustándome,  
es morena, uno setenta y le llaman la Sole.

**20**

Pero tener pareja no me fascina,  
el primer beso es mágico,  
el segundo íntimo,  
el tercero rutina.

**21**

todavía duelen los romances que ya son historia,  
ningún amor muere, solo cambia de lugar en la memoria.

**22**

Económicamente la cosa va mejor,  
pero no se pagan con dinero las deudas del corazón,

**23**

tía, hice viajes a la luna sin tener naves,  
di pasos de astronauta por cada uno de tus lunares.

**24**

el perfume de las sabanas [sic] delataba tu presencia,  
hoy en la cama ... solo se huele a ausencia.

**25**

En serio, sacar al perro es la excusa  
del hombre solitario para dar un paseo.

**26**

sin quererlo cultivamos la soledad como a una planta,  
encerrarte en casa es darle calor,  
y llorar es regarla.

**27**

Borra todas mis canciones que tengas,  
el disco duro de tu ordenador  
no entiende los versos de este poeta.  
esta letra nació de una cicatriz,  
allí donde mi herida, se junta con la vuestra.

---000---

**HÖGSKOLAN I SKÖVDE**  
 Institutionen för kommunikation och information  
 Spanska

FÖRTECKNING ÖVER  
 UPPSATSER C12/C13 OCH EXAMENSARBETEN C23  
 I SPANSKA

(HT-2008)

55. **Åkerstedt, Olle.** 2008. "Figuras retóricas en la canción *La soledad comienza de Xhelazz*"; 33 sidor, Spanska / Uppsats C13, 15 hp/ECTS, språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde. [Handledare: Alicia Milland, fil. dr]

(VT-2008)

54. **Andersson, Svetlana.** 2008. "Anglicismos del ámbito de la informática y de Internet en prensa española entre 1990.2004"; 44 sidor, Spanska / Uppsats C13, 15 hp/ECTS, språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde. [Handledare: Alicia Milland, fil. dr]
53. **Svensson, Bo.** 2008. "Identificación asemántica de dependencias sintácticas en y entre frases"; 49 sidor, Spanska / Uppsats C13, 15 hp/ECTS, språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]
52. **Vasques Bernales, Maritza.** 2008. "Estudio acerca de dos traducciones al español de *Madicken* y *Bröderna Lejonhjärta*, de Astrid Lindgren"; 55 sidor, Spanska / Uppsats C13, 15 hp/ECTS, språkvetenskaplig inriktning (/fackspråk). Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]

(HT-2007)

51. **Åkerhage, Jessica.** 2007. "Estudio sobre el lenguaje juvenil en la obra *Historias del Kronen*, de José Ángel Mañas"; 78 sidor, Spanska / Uppsats C12, 15 hp/ECTS, språkvetenskaplig inriktning (/fackspråk). Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]

(VT-2007)

50. **Eriksson, Helena.** 2007. "Un análisis de la traducción del sueco al español de fenómenos y palabras culturales en *Vi på Saltkråkan*"; 63 sidor, Spanska / Examensarbete C23, 15 hp/ECTS, språkvetenskaplig inriktning (/fackspråk). Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]

49. **Andersson, Christina.** 2007. "Observaciones sobre conocimientos de jerga siderúrgica entre estudiantes españoles — un estudio realizado en la Universidad Complutense de Madrid y en la Universidad de Alcalá de Henares —"; 37 sidor, Spanska / Examensarbete C23, 15 hp/ECTS, språkvetenskaplig inriktning (/fackspråk). Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]
48. **Karlsson, Ida.** 2007. "Diferencias entre lenguaje de chats de habla española y español estándar escrito — aspectos ortográficos, gramaticales y lexicales —"; 52 sidor, Spanska / Examensarbete C23, 15 hp/ECTS, språkvetenskaplig inriktning (/fackspråk). Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]
47. **Lindqvist, Frida.** 2007. "Análisis de la traducción de *Vägen till Jerusalem* de Jan Guillou — aspectos semánticos y pragmáticos —"; 47 sidor, Spanska / Examensarbete C23, 10p, språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]
46. **Alonso, Teresita.** 2007. "Uso de anglicismos en artículos deportivos españoles durante las últimas tres décadas"; 48 sidor, Spanska / Uppsats C12, 10p, språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]
45. **Josefsson, Emelie.** 2007. "Una interpretación del lenguaje figurado en las obras de teatro *Fröken Julie* y *Spöksonaten* y sus traducciones al español *La señorita Julia* y *La sonata de los espectros*"; 43 sidor, Spanska / Examensarbete C23, 10p, språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]
44. **Bergman, Catharina.** 2007. "Un análisis de los personajes femeninos esenciales de la novela *Eva Luna* de Isabel Allende — La presencia de estereotipos femeninos—"; 43 sidor, Spanska / Uppsats C12, 10p, litterärvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde.
- (HT-2006)
43. **Gerdin, Kajsa.** 2006. "Observaciones sobre dudas y dificultades en el uso de la lengua española — un estudio de campo en la Universidad de Alicante"; 46 sidor, Spanska / Examensarbete C23, 10p, språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]
42. **Markström, Julia.** 2006. "Observaciones sobre el subjuntivo en la traducción de *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* de Selma Lagerlöf; 29 sidor, Spanska / Uppsats C12, 10p, språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]
41. **Johansson, Karin.** 2006. "Rasgos temáticos del feminismo en el libro *Eva Luna*"; 29 sidor, Spanska / Uppsats C12, 10p, litterärvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde.
40. **Olofsson, Marie.** 2006. "El tratamiento de los personajes femeninos en *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez"; 27 sidor, Spanska / Uppsats C12, 10p litterärvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde.

(VT-2005)

39. **Frisk, Carolina.** 2005. "Un análisis semántico sobre el vocablo *liderazgo* y otros relacionados"; 41 sidor, Examensarbete C23, 10p, i spanska med språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]
38. **Johansson, Sofia.** 2005. "Anglicismos del área de la economía en artículos de periódicos de 1977 y 2004"; 43 sidor, Examensarbete C23, 10p, i spanska med språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]
37. **Edström Urenda, Angélica.** 2005. "*La sombra sobre el banco de piedra y Skuggan över stenbänken* — Una comparación entre la traducción española y la obra original de Maria Gripe—"; 36 sidor, C-Uppsats, 10p, i spanska med språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]
36. **Sundquist, Malin.** 2005. "Observaciones sobre traducción de literatura infantil — Un estudio de la traducción al español de cuentos de Astrid Lindgren—"; 58 sidor, Examensarbete C23, 10p, i spanska med språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]
35. **Rothzén, Elin.** 2005. "Préstamos que empiezan por *k-*, *sp-* y *st-* o terminan en *-um* en español"; 39 sidor, Examensarbete C23, 10p, i spanska med språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]

(HT-2004)

34. **Söderberg, Marja.** 2004. "*El coloquio de los perros* ¿es una nueva creación literaria de Miguel de Cervantes Saavedra?"; 23 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med litterärvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde.
33. **Berthelsen, Susanna.** 2004. "Pérdidas de la expresión específica en la traducción de *Mördare utan ansikte*"; 29 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]

(VT-2004)

32. **Lennartsson, Marie.** 2004. "Un estudio sobre el uso de preposiciones de un grupo de 98 españoles"; 33 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]

(HT-2003)

31. **Cehic, Sunita.** 2003. "Notas sobre el español de México en España. Acercamiento al conocimiento de palabras mexicanas en España y su registro en tres diccionarios españoles"; 32 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]

(VT-2003)

30. **Svensson, Stefan.** 2003. "Usos de *ser* y *estar* entre alumnos suecos de español lengua extranjera (E/LE)"; 32 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]

(HT-2002)

29. **Norberg, Daniel.** 2002. "Cambios estructurales en la traducción de *Últimas tardes con Teresa* — un análisis contrastivo —", 30 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]
28. **Fridberg, Kajsa.** 2002. "Un estudio comparativo de los verbos de obligación y necesidad *tener que, haber que* y *deber*"; 24 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]
27. **Knezevic, Irena.** 2002. "Conocimiento y uso de algunas palabras locales de Valladolid y sus provincias"; 25 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]

(VT-2002)

26. **Svanteson, Alexandra.** 2002. "El conocimiento y el uso de refranes y otras expresiones fijas"; 27 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]

(HT-2001)

25. **Arredondo, Antonio.** 2001. "Uso de algunos términos futbolísticos en España, Argentina y Chile"; 26 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]
24. **Svensson, Sofia.** 2001. "El uso de la tilde entre algunos estudiantes de E/LE"; 26 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]

(VT-2001)

23. **Flodin, Pernilla.** 2001. "Estudio de siete parámetros de estilo del *Libro de Estilo* en 105 artículos de *El País*"; 24 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]
22. **Linqvist, Helena.** 2001. "Observaciones sobre el uso de las preposiciones *a, de, en, para, por* en una encuesta por estudiantes de español, nivel A, que tienen como lengua materna el sueco"; 45 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]

21. **Lennartsson, Margareta.** 2001. "La función del espacio urbano en *La ciudad de los prodigios*, de Eduardo Mendoza"; 22 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med litterärvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde.
20. **Assarsson, Eva.** 2001. "La visión negra del personaje protagonista de la *Serie Carvalho*, de Manuel Vázquez Montalbán"; 20 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med litterärvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde.
19. **Hinojosa, Orietta.** 2001. "Análisis de la soledad en *La soledad era esto y Días del arenal*"; 37 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med litterärvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde.
18. **Carlsson, Anna.** 2001. "La transgresión de 3 personajes femeninos en una sociedad regida por códigos patriarcales en *La casa de los espíritus*"; 30 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med litterärvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde.
17. **Gunnarsson, Jae.** 2001. "Semejanzas y diferencias en el desarrollo de dos protagonistas de Rosa Montero"; C-uppsats, 10p, i spanska med litterärvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde.

(HT-2000)

16. **Eriksson, Lena.** 2000. "Algunas características básicas del modo subjuntivo encontradas en la traducción sueco-español"; 21 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]

(VT-2000)

15. **Persson, Birgit.** 2000. "La soledad en dos obras de Soledad Puértolas"; 34 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med litterärvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde.
14. **Aracena, Paula.** 2000. "Análisis actancial de *La última niebla* y *La amortajada* de María Luisa Bombal. Dos versiones de represión femenina"; 29 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med litterärvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde.
13. **Engelbrektsson, Anders.** 2000. "Una comparación entre realismo mágico de Gabriel García Márquez y el de Isabel Allende"; 25 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med litterärvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde.
12. **Moberg, Emelie.** 2000. "Las técnicas narrativas de Vargas Llosa en *Lituma en Los Andes*"; 47 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med litterärvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde.
11. **Sjölund, Ulrika.** 2000. "Leísmo y laísmo. Un estudio de su uso en Valladolid, otras partes de Castilla y León y Madrid"; 29 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]
10. **Milione, Anna-Maria.** 2000. "El uso de la tilde entre estudiantes españoles. Un pequeño estudio hecho en Granada, el otoño de 1999"; 23 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde.



(HT-1999)

9. **Blomgren, Sabina.** 1999. "Un análisis de la soledad en *El túnel* y *Don Segundo Sombra*"; 29 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med litterärvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde.
8. **Hulth, Maria.** 1999. "Las dificultades del subjuntivo español investigadas en una encuesta basada en 50 frases de *El País*"; 20 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde.

(VT-1999)

7. **Hallbom, Magdalena.** 1999. "Los personajes de las madres en dos obras dramáticas de Federico García Lorca"; 29 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med litterärvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde.
6. **Kiviniemi, Hanna.** 1999. "El arte nuevo de hacer comedias y *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega"; 34 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med litterärvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde.
5. **Persson, Jenny.** 1999. "Relatos cortos de la primera parte de *El Quijote*"; 21 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med litterärvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde.
4. **Kajonius, Linda.** 1999. "La competencia entre *-ra* y *-se* en relación con la enseñanza del imperfecto de subjuntivo en escuelas secundarias de Suecia"; 30 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med språkvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde. [Handledare: David Mighetto, fil. dr]
3. **Alvarez, Ana.** 1999. "Pío Baroja y la generación del 98. Un estudio de *El árbol de la ciencia*"; 24 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med litterärvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde.
2. **Sedmakov, Minna.** 1999. "La creencia o no en la vida ultraterrenal por parte de los personajes principales y la población de Valverde de Lucerna en *San manuel Bueno Mártir* de Son Miguel de Unamuno"; 21 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med litterärvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde.

(HT-1998)

1. **Araya León, Elizabeth och Rytterström, Caroline.** 1998. "Estudio de semejanzas y diferencias de personajes en literatura gauchesca y literatura indigenista"; 33 sidor, C-uppsats, 10p, i spanska med litterärvetenskaplig inriktning. Högskolan i Skövde.