

**La voz de
Franco Battiato en
la literatura italiana:
análisis de *Centro di
gravità permanente
y Nomadi***

María Esteban Becedas

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Las letras de canciones constituyen una forma de lírica de naturaleza oral, diferente a la poesía, que comienza a conquistar un espacio propio dentro del ámbito académico. Más allá de su interés para los Estudios de Música Popular, Sociología y Teoría de la Comunicación, la denominada «canción de

Resumen

Palabras clave

Canción de autor
Música popular
Poeticidad
Franco Battiato

autor» persigue en sus letras una poeticidad que merece ser abordada desde la perspectiva filológica. Entre los autores más prestigiosos de la música italiana contemporánea ocupa un lugar privilegiado Franco Battiato. El análisis detallado de dos de sus canciones más célebres, *Nomadi* y *Centro di gravità permanente*, como germen de un posible estudio exhaustivo, pone de manifiesto la extraordinaria complejidad de las letras a nivel sintáctico y semántico, así como la abundancia de intertextualidades, sugiriendo con ello que cierto tipo de canción popular no debe considerarse solo con criterios musicales, sino que reúne las características para integrarse en el sistema literario.

Lyrics constitute a lyrical form, oral in nature and distinct from poetry, that is currently conquering a space of its own within the field of Academia. Besides being of interest to Popular Music Studies, Sociology or Communication Theory, the degree of poeticity that the so-called 'singer-songwriter music' aims for renders it worthy of philological analysis. Franco Battiato stands out as one of the best-reputed singer-songwriters within the scene of contemporary Italian music. Here we undertake, in the hope of laying the foundations for further, comprehensive examination, an in-depth analysis of two of his most popular songs: *Nomadi* and *Centro di gravità permanente*. This analysis reveals the extraordinary complexity of his lyrics both at a syntactic and semantic level, as well as abundant intertextualities, suggesting that there is a kind of popular music that should not be assessed solely by musical criteria, but meets the requirements to enter the literary system.

Keywords

Singer-songwriter
Popular music
Poeticity
Franco Battiato

Abstract

I. INTRODUCCIÓN

Una eterna controversia en el ámbito de la Filología y los Estudios Literarios consiste en la consideración, o no, de las letras de canciones contemporáneas como poesía, o al menos como textos literarios, debate que se vio intensificado en 2016 con la concesión del Premio Nobel de Literatura a Bob Dylan¹. Que sea característica fundamental de estas composiciones el ir destinadas a interpretarse sobre fondo musical, a menudo tan importante o más que la propia letra, las sitúa en una posición diferente a la de la poesía, la cual rara vez se halla sujeta a factores extratextuales. En la canción, en cambio, entran en juego al menos dos elementos más: la melodía y la puesta en escena [Marc, 2011: 53], con lo que podría considerarse que carece de sentido tratar el texto aislado. Así, una canción consiste en una suma de lenguajes, el verbal (referencial) y el musical (no referencial), lo que requiere una escucha discursiva y otra musical. Se trata de un proceso de comunicación verbal de naturaleza estética donde existen, como en cualquier proceso comunicativo, un emisor-locutor y un receptor [*Ibidem*: 55]. De este modo, si entendemos por literatura aquellas obras en las que predomina la función estética, el uso deliberado de un lenguaje expresivo, no designativo, claramente diferenciado del lenguaje científico y el lenguaje común [Wellek y Warren, 1979: 30], las letras de canciones cumplen la característica fundamental para ser abordadas desde la Filología y los Estudios Literarios, si bien nunca debe perderse de vista la dimensión musical y social, intrínsecamente vinculada a esta clase de composiciones.

En la relación entre poesía y música popular, pueden establecerse tres categorías jerarquizadas: los poemas musicalizados, las composiciones musicales por parte de autores poetas (en ambos casos, la letra es la esencia de la canción) y aquellas canciones donde

¹ No se trataba en realidad de una decisión revolucionaria ni exclusiva del ámbito anglosajón, pues, ya en 1967, Georges Brassens fue laureado con el Gran Premio de Poesía de la Académie Française. A Brassens, mucho más que por sus poemas sin melodía, se le reconoce como principal exponente de los ACI (acrónimo de *Auteur – Compositeur – Interprète*), figura equivalente al *cantautor(e)* en los ámbitos ibérico e italiano.

las palabras carecen de peso semántico [Marc, 2011: 54]. Así, en el género conocido como canción de autor, las letras adquieren una relevancia mayor a la habitual en la música popular, donde muy a menudo solo constituyen el elemento «articulable» dentro de la canción, lo cantable, que permite reforzar su condición de experiencia colectiva [Hen-nion, 2003: 81]. En la canción de autor, en cambio, la letra no funciona en exclusiva como «esqueleto» de la melodía, como hilo conductor que acompaña al oyente a lo largo de tres minutos y medio. Quienes reciben la denominación de cantautores dotan a sus letras de una pretensión estética que, en los casos más felices, se traduce en un peso literario incuestionable. No obstante, como ya señalamos, abordar las canciones desde el punto de vista literario no las convierte en poesía, pues despojarlas de su condición de palabra cantada supondría traicionar su naturaleza más íntima:

Al realizar tal ecuación, los críticos privan a la letra de su contexto de uso, que es el que la convierte precisamente en actos de habla con un estatus especial y un uso del lenguaje, por tanto, extraordinario y susceptible de ser considerado como forma artística [Luis, 2010: 92].

En las últimas dos décadas han proliferado en el ámbito románico los estudios de carácter filológico sobre el papel que la música popular desempeña en la difusión de la lírica actual [Zamora, 2000; Mariñas, 2006; Laín, 2018], así como el análisis literario de las letras de canciones con fines pedagógicos [Torrego, 2005; De Miguel Martínez, 2008] y la defensa de la necesidad de incluir la canción de autor en el correspondiente sistema poético [García Rodríguez, 2017]. Dentro de la italianística, se ha destacado la poeticidad genuina de su *canzone d'autore* [Coveri, 1996; Tomatis, 2013] e identificado a los *cantautori* como continuadores de la tradición literaria [Ciabattini, 2016], así como explicado el papel de la canción popular en la configuración de la identidad cultural italiana [Carrera, 2017].

Queda evidenciado en estas publicaciones que, entre los nombres más relevantes de la música popular italiana, ocupa un lugar destacado Franco Battiato (1945-2021), músico y cineasta reconocido como autor de culto en la crítica especializada y cuya influencia es determinante en la generación posterior de cantautores, si bien su imagen no se corresponde con la del cantautor prototípico, aferrado a su guitarra, como es el caso de Fabrizio De André (1940-1999) o Francesco De Gregori (1951). Se trata de uno de los autores más originales y eclécticos que han surgido en Europa en las últimas décadas. Resulta imposible ubicarlo en un estilo concreto, ya que, desde sus primeras composiciones en los años setenta, ha experimentado con toda clase de géneros (música ligera, pop y rock progresivos, música electrónica) y mezclas de idiomas, como el inglés o el árabe. Gran estudioso de las músicas del mundo y siempre autodidacta, adquiere gran popularidad en Italia y todo el ámbito románico a principios de los años ochenta, con álbumes como *La voce del padrone* (1981) o *L'arca di Noè* (1982). Al interés del autor por la experimentación melódica, se suma un evidente cuidado de las letras, que, si bien pueden resultar desconcertantes en ocasiones, raramente caen en la banalidad y admiten distintos niveles de lectura. Ya existe abundante literatura académica sobre estas,

aunque abordadas mayoritariamente desde la espiritualidad y el esoterismo [Vázquez, 2012; Carrera, 2013; Giudice, 2020], con algunas excepciones en que se toma el punto de vista lingüístico [Burgio, 2014].

En esta línea, defendemos que la obra de Franco Battiato², como epítome de la mejor canción de autor italiana de la segunda mitad del siglo xx, tiene cabida en el sistema literario [García, 2017: 134] además de en el musical. Sería interesante realizar un estudio exhaustivo del corpus del autor, y este ejercicio pretende establecer un posible paradigma. El análisis profundo de las letras de Battiato permite observar características comunes con las composiciones poéticas más elevadas y con ello poner de manifiesto que la popularidad no está reñida con la calidad literaria, especialmente en el ámbito de la canción de autor. Como punto de partida, analizaremos desde el punto de vista sintáctico³ y semántico las que probablemente sean sus dos canciones más célebres: *Centro di gravità permanente* (1981) y *Nomadi* (1988), prestando especial atención a la profusa intertextualidad, tanto con su propia obra como con la de otros autores de canciones y literatura escrita, incluido el ya citado Bob Dylan. Así, veremos que predominan las citas sin procedencia precisa [Genette, 1989: 10], que en ocasiones presentan pequeñas variaciones sintácticas. De forma complementaria, se incluye un breve comentario de las versiones castellanas de dichas canciones, elaboradas por el propio Battiato junto con el periodista y compositor Carlos Toro⁴, que se popularizaron en nuestro país con anterioridad a las originales. Dichas traducciones merecen igualmente un estudio más amplio.

Por último, es necesario señalar que, debido a la falta de uniformidad en los libretos de los álbumes, trabajaremos con una transcripción realizada a partir de los documentos sonoros, acorde con las convenciones ortográficas de cualquier texto escrito. Hemos añadido signos de puntuación para facilitar la lectura, dado que las letras de canciones, despojadas de su melodía, pierden un importante apoyo sintáctico.

2. COMENTARIO DE TEXTO

2.1. Centro di gravità permanente

Letra original	Traducción española
Una vecchia bretone con un cappello e un ombrello	Una vieja de Madrid con un sombrero, un paraguas

² Nos referiremos de manera genérica a «la obra de Battiato», si bien el intérprete no fue su único letrista. Especialmente, el filósofo Manlio Sgalambro (1924-2014) es coautor de algunas de sus composiciones más célebres y profundas, tanto en italiano y dialecto siciliano como en inglés, a partir de los años noventa.

³ En todo momento emplearemos la terminología de la *Nueva gramática de la lengua española* y el *Glosario de términos gramaticales*.

⁴ Entre otras obras notables, Toro firma la letra de la canción *Resistiré*, popularizada por el Dúo Dinámico.

di carta di riso e canna di bambù. Capitani coraggiosi, furbi contrabbandieri macedoni. Gesuiti euclidei vestiti come dei bonzi per entrare a corte degli imperatori della dinastia dei Ming. Cerco un centro di gravità permanente che non mi faccia mai cambiare idea sulle cose, sulla gente. Avrei bisogno di... Cerco un centro di gravità permanente che non mi faccia mai cambiare idea sulle cose, sulla gente. <i>Over and over again...</i> Per le strade di Pechino erano giorni di maggio tra noi si scherzava a raccogliere ortiche. Non sopporto i cori russi, la musica finto rock, la new wave italiana, il free jazz punk inglese, neanche la nera africana. (Ritornello) <i>You are a woman in love, baby, I need your love, over and over again. Come in into my life...</i>	de papel de arroz y caña de bambú. Capitanes valerosos, listos contrabandistas noctámbulos. Jesuitas en acción vestidos como unos bonzos en antiguas cortes con emperadores de la dinastía Ming. Busco un centro de gravedad permanente que no varíe lo que ahora pienso de las cosas, de la gente. Yo necesito un... Busco un centro de gravedad permanente que no varíe lo que ahora pienso de las cosas, de la gente. (Coro en italiano e inglés) En las calles era mayo y caminábamos juntos contando entre bromas manojos de ortigas. No soporto ciertas modas, la falsa música rock, la <i>new wave</i> española, el <i>free jazz punk</i> ingleses, ni la monserga africana. (Estribillo) (Coro en inglés)
--	---

2.1.1 Análisis

En una vista general de esta primera canción, encontramos la primera estrofa, constituida por una oración nominal trimembre, a la que siguen el largo estribillo, una segunda estrofa algo más breve y de nuevo el estribillo, prolongado en bucle por el coro de voces graves. Tras un segmento instrumental salpicado de sonidos ininteligibles, la canción se cierra con una serie de versos en inglés aparentemente aleatorios.

	Periodo 1	Periodo 2	Periodo 3	Total
Estrofa 1	Nominal (3 vv.)	Nominal (2 vv.)	Nominal (4 vv.)	9 vv.
Estribillo	Verbal (3 vv. + 1) x2		—	8 vv.
Estrofa 2	Verbal (3 vv.)	Verbal (4 vv.)	—	7 vv.

Así, la estrofa 1 arranca con un desfile de personajes sin aparente relación entre sí, descritos atendiendo a diferentes rasgos: en primer lugar, una «vecchia bretone», es decir, del norte de Francia, con vestimenta exótica, oriental; en segundo lugar, unos anónimos «capitani» que reciben el calificativo de «coraggiosi». Se trata de una referencia literaria, la traducción italiana de la novela infantil *Captains courageous*, de Rudyard Kipling. A continuación, se menciona a unos contrabandistas macedonios de especial habilidad e igualmente misteriosos. Y, tras estas primeras referencias espaciales y temporales que sugieren un imaginario misceláneo, en los últimos versos, la oración más compleja de la estrofa se refiere al legendario misionero jesuita Matteo Ricci, quien, además de ser experto en matemáticas y geometría euclídea, trató de evangelizar la China desde el interior de la corte, disfrazado de sacerdote budista y promulgando su sabiduría oriental. Todas estas imágenes se hallan plasmadas en la letra sin verbo ni mecanismos de cohesión.

Por el ritmo que la melodía aporta a la letra en esta parte de la canción, la música parece exigir una oración larga y compleja que Battiato construye de la siguiente manera: el núcleo del sintagma («Gesuiti») viene acompañado de un adyacente («euclidei») y un participio pasado con función adjetiva («vestiti») del que deriva una subordinada comparativa («come dei bonzi») de la que a su vez depende una subordinada infinitiva final («per entrare a corte...»). En el interior de esta última, se cuentan tres complementos del nombre interdependientes: «degli imperatori / della dinastia / dei Ming».

Volviendo al plano semántico y referencial, llegamos al estribillo, que condensa el mensaje global de la canción: frente a los personajes anteriormente descritos, cuya característica común es que representan, cada uno a su modo, un engaño o falsa apariencia, el yo poético busca un punto de amarre al que aferrarse, un destello de realidad inamovible que le permita contemplar el mundo desde una perspectiva fija y extraer conclusiones válidas. Y todo ello «sulle cose, sulla gente», interesante dualidad, pues Battiato parece concebir al mundo propiamente como un lugar «de personas y cosas». Ello recuerda, aunque no podamos garantizar que se trate de una alusión consciente, a un verso de una de las primeras canciones conocidas de Bob Dylan, *Song to Woody*, dedicada al músico Woody Guthrie en los últimos meses de su vida: «I'm seein' your world of people and things».

Sin embargo, al añadir Battiato a su estribillo un último verso en inglés («over and over again»), que nos traslada repentinamente a un registro pop, el artista suaviza su tono elevado y filosófico. El principal elemento común de las dos canciones tratadas aquí, como veremos a continuación, es precisamente el tema de la búsqueda, aunque el objeto no parece ser el mismo. Otra interpretación posible del estribillo, mucho más prosaica

y deslucida, sería la parodia de una actitud conservadora; el deseo de encontrar la clave universal para tener siempre razón sin proceso alguno de evolución en las propias ideas.

La segunda estrofa (2) adopta, de pronto, una forma narrativa y aparentemente autobiográfica. El yo poético podría estar rememorando su pasado, evocando los juegos de infancia en el paisaje siciliano, y con el uso de la primera persona del plural parece buscar la implicación del interlocutor, o del oyente, con quien comparte cierto imaginario. A continuación, el leve tono humorístico de la canción se hace más evidente: Battiato enumera diversos géneros musicales, alguno de ellos de dudosa existencia (es el caso del *free jazz punk inglese*), que nada tienen que ver entre sí salvo el hecho de no agradar a la voz poética. Esta declaración de insatisfacción, o actitud renegada, apunta a cierta crítica hacia nuestra era donde nada es estable, el rechazo a las modas pasajeras.

Cabe señalar que *Centro di gravità permanente* admite asimismo una lectura superficial, la de una canción bailable con letra casi surrealista y episodios tan eclécticos como su mismo autor, que logra, sin embargo, reunir en el estribillo las características de un himno generacional: una aserción en primera persona perfectamente rítmica que describe un anhelo compartido. No obstante, no parece esta la intención de Battiato, cuyas composiciones a menudo esconden diferentes niveles de lectura; en este caso, nos encontramos ante una letra que sintetiza la filosofía de determinadas corrientes esotéricas en la línea de Gurdjieff [Giudice, 2020: 59] y refleja el modo de vida místico que su autor ha perseguido, pues declara meditar dos veces al día desde el año setenta [Hernández, 2016: 1].

Así, podemos afirmar en resumen que esta canción reivindica la búsqueda de la espiritualidad frente a lo superficial; la necesidad de alcanzar un estado superior de conciencia al margen de lo mundano, de las manifestaciones culturales siempre cambiantes, siempre engañosas. Battiato declara su necesidad de hallar el equilibrio absoluto entre lo material y lo espiritual que le permita fundirse en el Todo, entendido este como el sentido profundo de las cosas, lo verdadero, bajo el manto de las manifestaciones terrenas y las palabras mismas. Esta idea puede ponerse en relación con el célebre verso de Walt Whitman: «I am large, I contain multitudes» [Whitman, 2002]⁵; y el fenómeno de la heteronimia literaria, cultivado especialmente por el poeta portugués Fernando Pessoa, da testimonio de ello de la manera más plástica. La idea de búsqueda en esta canción puede referirse precisamente a eso, al anhelo de acallar la multitud interior y encontrar la unicidad, o a lo contrario: abandonar la ilusión de que somos uno y aceptar nuestra multiplicidad, convivir con ella.

Por otra parte, el autor ha logrado reflejar de forma evidente en la canción, tanto a nivel formal como de contenido, esa indescriptible variedad que desconcierta a la voz poética: en primer lugar, por los diferentes tipos humanos dibujados, que pertenecen indistintamente a la realidad o a mundos ficcionales; después, por la falta de cohesión entre frase y frase y la disparidad de formas sintácticas con que está compuesta; por último, por la mezcla de idiomas aparentemente arbitraria. En otra canción menos ecléctica, *Gli uccelli*, el autor refleja igualmente su obsesión por la repetición de patrones: «Volano

5 «Soy inmenso, contengo multitudes» [Whitman, 2002, N. T.].

gli uccelli, volano / [...] / con le regole assegnate / a questa parte di universo, / al nostro sistema solare / [...] / Cambiano le prospettive al mondo / [...] / traiettorie impercettibili, / codici di geometría esistenziale» [Battiato, 1981b: 11' 25" - 12' 21"]⁶.

En cuanto a los últimos versos de *Centro di gravità permanente*, de repentina temática amorosa y en inglés, y que parecen más propios de una canción melódica sin pretensiones intelectuales, conviene señalar que el autor hace esto mismo en muchas otras composiciones, y a menudo tales versos son fácilmente identificables. Por ejemplo, en *Cuccurucucù*, se insertan al final pequeños fragmentos de canciones de los Beatles (*Lady Madonna* y *With a Little Help from My Friends*), los Rolling Stones (*Ruby Tuesday*), Chubby Checker (*Let's Twist Again*) y Bob Dylan (*Just Like a Woman* y *Like a Rolling Stone*). De hecho, el propio título y estribillo de la canción, onomatopéyicos, se basan en la canción de Tomás Méndez *Cucurrucucú Paloma*, compuesta en 1954 y de la que existen incontables versiones. Otra de sus canciones, *Bandiera bianca*, comienza aludiendo a un tal «Mr. Tamburino» que claramente se refiere al *Mr. Tambourine Man* del ya citado Bob Dylan, a quien la voz poética advierte que «i tempi stanno per cambiare», lo que parece una paráfrasis del título *The Times They Are a-Changin'*. La intertextualidad en forma de cita y alusiones es, en fin, un elemento omnipresente en la obra de Battiato, aunque se manifieste de manera más o menos explícita.

2.1.1.2. Breve comentario traductológico

Para concluir esta primera parte, realizaremos un breve comentario traductológico de la versión castellana del texto, que en determinados puntos presenta cambios notables.

En la primera estrofa, la «vecchia bretonne» pasa a ser «una vieja de Madrid», en un guiño a sus receptores españoles, y cabe por tanto cuestionar si la procedencia es realmente relevante para el contenido de la canción. Lo mismo ocurre más adelante con «la new wave italiana» o «española», según la versión; la alteración no es estrictamente necesaria, ya que la métrica coincide y la estrofa contiene en todo caso referencias a distintas músicas del mundo sin particular relación entre sí. Se trata de un nuevo caso de domesticación.

En segundo lugar, «coraggiosi» se traduce aquí por «valerosos», que permite mantener la rima y el cómputo silábico, aunque el título castellano de la novela de Kipling sea *Capitanes intrépidos*, de modo que pierde la intertextualidad. De la misma manera, ya no se alude al origen macedonio de los «contrabbandieri», sino a su *modus operandi*: «listos contrabandistas noctámbulos»; y en la versión española se omite a Euclides cuando se habla de los jesuitas. Observamos además que, en los últimos versos de la primera estrofa («corti degli imperatori») se añaden sílabas de más al traducirse por «en antiguas cortes con emperadores». Este adjetivo antepuesto no aporta ningún significado nuevo al verso, con lo que suponemos que su función es lograr un efecto de ritmo

⁶ «Vuelan los pájaros, vuelan / [...] / con las reglas establecidas / en esta parte de universo, / en nuestro sistema solar / [...] / Cambian las perspectivas al mundo / [...] / trayectorias imperceptibles, / códigos de geometría existencial» [Battiato, 1981b: 11' 25" - 12' 21", N. T.].

que en el original se consigue con la acumulación de complementos del nombre introducidos por la preposición «di».

En la segunda estrofa desaparecen ciertos elementos nacionales: se omite la alusión a Pekín y las corales rusas se transforman en «ciertas modas». Al final de esta, el empleo de la expresión «monserga africana» resulta más cómico en castellano que el verso original, que además viene introducido por un adverbio: «neanche la [musica] nera africana». El adjetivo «inglese», atribuido al *free jazz punk*, aparece en plural en la versión española («ingleses») para mantener el cómputo silábico, lo cual transforma este estilo musical ficticio en una sucesión de dos géneros reales.

Por último, en cuanto al estribillo, es importante apuntar que su traducción no es literal y ello genera un cambio en los matices: «che non mi faccia mai cambiare / idea» da lugar a «que no varíe lo que ahora / pienso». La adhesión del adverbio de tiempo sugiere una satisfacción de la voz poética con su concepción actual de «las cosas y la gente», de modo que, en última instancia, la diferencia con el texto original radica en que quien habla cree haber encontrado ya esa perspectiva que desea mantener, mientras que en el original aún la persigue. Como veremos en *Nomadi*, una pequeña variación traductológica condiciona las posibilidades de interpretación del texto completo.

2.2. Nomadi

Letra original	Traducción española
Nomadi che cercano gli angoli della tranquillità nelle nebbie del nord e nei tumulti delle civiltà, tra i chiari scuri e la monotonia dei giorni che passano.	Nómadas que buscan los ángulos de la tranquilidad en las nieblas del norte en los tumultos civilizados, entre los claros oscuros y la monotonía de los días que pasan.
Camminatore che vai cercando la pace al crepuscolo, la troverai alla fine della strada.	Caminante que vas buscando la paz en el crepúsculo, la encontrarás al final de tu camino.
Lungo il transito dell'apparente dualità, la pioggia di settembre risveglia i vuoti della mia stanza ed i lamenti della solitudine si prolungano.	Largo el tránsito de la aparente dualidad, la lluvia de septiembre despierta el vacío de mi cuarto y los lamentos de la soledad aún se prolongan.
Come uno straniero, non sento legami di sentimento	Como un extranjero, no siento ataduras del sentimiento

e me ne andrò dalle città, nell'attesa del risveglio.	y me iré de la ciudad, esperando un nuevo despertar.
I viandanti vanno in cerca di ospitalità nei villaggi assolati e nei bassifondi dell'immensità, e si addormentano sopra i guanciali della terra.	Los viajeros van en busca de hospitalidad en pueblos soleados en los bajos fondos de la inmensidad, y después duermen sobre las almohadas de la tierra.
Forestiero che cerchi la dimensione insondabile la troverai, fuori città, alla fine della strada.	Forastero que buscas la dimensión insondable la encontrarás, fuera de la ciudad, al final de tu camino.

2.2.1. Análisis

Lo primero que llama la atención de esta letra cuando tenemos posibilidad de verla escrita y analizarla detenidamente es su cuidada estructura sintáctica. Conviene señalar antes de abordar el comentario que la canción carece de un estribillo al uso; se compone de seis estrofas con tres patrones diferentes desde el punto de vista estructural y melódico, que se repiten de forma asimétrica. Evitando el uso de terminología musical, diremos que la primera estrofa pertenece al tipo 1 (seis versos); la segunda, la cuarta y la sexta, al tipo 2 (cuatro versos que cumplen la función de estribillo); y la tercera y la quinta, al tipo 3 (cinco versos). El tipo 1 aglutina en cierta manera los tipos 2 y 3. De este modo, la estructura es la siguiente:

Estrofa 1	6 vv. (Tipo 1)
Estrofa 2	4 vv. (Tipo 2)
Estrofa 3	5 vv. (Tipo 3)
Estrofa 4	4 vv. (Tipo 2)
Estrofa 5	5 vv. (Tipo 3)
Estrofa 6	4 vv. (Tipo 2)

En cuanto a la morfosintaxis, la primera estrofa (1) consiste en una sola oración nominal, de cuyo núcleo («Nomadi», la primera palabra de la canción, que coincide con el título) deriva una larga subordinada relativa de sujeto. Al verbo de esta, «cercano», le sigue un complemento directo («gli angoli della tranquillità») y tres complementos circunstanciales de lugar coordinados entre sí, cada uno de los cuales se corresponde con un verso. Del último de estos CCL, nace un genitivo («dei giorni che passano») que

completa la estrofa. Se trata de una referencia en tercera persona, ajena a cualquier yo poético, que por la ausencia de verbo queda indeterminada. La acumulación de frases nominales es frecuente en las canciones pop, que a menudo se centran más en plasmar imágenes que en relatar acciones o procesos, pero más adelante comentaremos las peculiaridades semánticas de este texto de Battiato.

La segunda estrofa (2) comienza con un vocativo («Camminatore»), sinónimo parcial del «Nomadi» de la primera, de forma que se genera un paralelismo entre las dos. Otra característica común de ambas es la subordinada relativa que sigue al primer nombre, aunque en este caso se interrumpe para dar paso al verbo principal: «[la] troverai». Dicha apelación implica, lógicamente, el uso de la segunda persona del singular en las estrofas 2 y 6, que se alterna con la primera del singular (estrofas 3 y 4) y la tercera del plural (estrofas 1 y 5).

A continuación, en la tercera estrofa (3), se expresa un sentimiento de extravío y melancolía mediante la descripción de una imagen cotidiana, en la que se entremezclan elementos concretos («pioggia», «stanza») y abstractos («dualità», «vuoti», «solitudine»). La estructura oracional es más convencional que las anteriores, con dos coordinadas copulativas: (CC + Suj + V + CD) «ed» (Suj + V). Aquí encontramos un pronombre posesivo de primera persona, «mia [stanza]», perspectiva que, como ya señalamos, se mantendrá en la estrofa siguiente (4), la cual viene introducida por una comparativa, «Come uno straniero».

Así, las estrofas cuarta y quinta (4 y 5) se componen una vez más de dos coordinadas copulativas, cuyo análisis sintáctico detallado carece de interés. Sin embargo, cabe señalar que el dicho «straniero» vuelve a relacionarse semánticamente con los inicios de estrofa —los ya vistos «Nomadi» en la primera (1) y «Camminatore» en la segunda (2)—, oscilando entre el singular y el plural, ya que en la quinta (5) aparecen los «viandanti», y en la sexta (6) y última el «forestiero» de nuevo en forma de vocativo. A continuación, pasamos a señalar los aspectos semánticos más significativos.

La única frase repetida en la canción es «La troverai [...] alla fine della strada», en la segunda y sexta estrofas (2 y 6), de modo que podría funcionar como estribillo, y el uso de la segunda persona refuerza en la escucha la implicación del oyente. Además, el verbo «cercare» aparece en las dos primeras estrofas y en la última (1, 2, 6) de manera explícita; en la cuarta (4), la misma idea está latente en la expresión «nell'attesa [del risveglio]»; en la quinta (5), se emplea un derivado de este, «in cerca di». Ello resulta paradójico teniendo en cuenta el título de la canción, pues el nómada (o el caminante, el extranjero, el viandante, el forastero) no necesariamente se desplaza en busca de algo. Los *nomadi* de Battiato no son vagabundos errantes; el autor no explota la figura literaria del *flâneur*, que pasea solo por un placer contemplativo. El texto adquiere por tanto un nuevo sentido, el tema de la búsqueda, que coincide con la esencia de la canción anterior y cuyo objeto trataremos de dilucidar a continuación.

Una constante en este texto es el cruce de lo concreto con lo abstracto, como ya señalamos. Ello se hace patente desde el segundo verso de la canción: «gli angoli della tranquillità» (1), que puede interpretarse de dos maneras. Primero, como referencia a un

lugar físico que propiamente tenga esquinas, «angoli», y donde puede encontrarse la «tranquillità»; o bien con la idea de que la propia «tranquillità», concretizada mediante una metáfora pura, queda delimitada por «angoli» como cualquier habitación. Representa, en todo caso, un lugar de descanso entre la duda y la desorientación («le nebbie del nord»), el ruido y las distracciones mundanas («i tumulti delle civiltà») y la eterna paradoja del tiempo que se escapa sin traer vientos nuevos ni auténticas certezas («i chiari scuri e la monotonía / dei giorni che passano»). Más adelante, la voz poética hace referencia al «crepuscolo» (2 —segunda estrofa—) que puede interpretarse (igual que «la fine della strada») como los últimos años de la vida. De la misma forma, en la tercera estrofa (3) se cita un mes otoñal, «settembre», siempre connotado con la melancolía y el declive. Así, una interpretación sintética y poco optimista de la canción sería esta: el ser humano es una criatura errante en busca de un ideal de verdad absoluta, y solo dará con ella al final del camino, en el ocaso de la vida.

Todavía en la tercera estrofa (3), el uso de la palabra «transito» nos remite de forma natural a una carretera, cuando en realidad Battiato no imagina vehículos motorizados, sino que alude a «l'apparente dualità». Con este verso, el autor cuestiona la concepción del mundo como una contradicción, pues la dualidad es solo aparente y transcurre ante nuestros ojos año tras año, como la «pioggia di settembre», sin poner fin a los «lamenti della solitudine». A esta personificación de la soledad se suma la del vacío, que además aparece expresado en plural («i vuoti»), refiriéndose a los «huecos» metafóricos de la habitación que no encuentran sentido que los llene. Y dicha «stanza», una vez más, no es únicamente un espacio físico, sino a una metonimia del propio yo poético, que se levanta y decide marcharse.

Asimismo, en la cuarta estrofa («non sento / legami di sentimento»), se alude a la falta de raigambre emocional del nómada con el entorno, lo que le permite viajar sin destino fijo ni deseo de volver atrás. El último verso de esta («nell'attesa del risveglio») podría interpretarse como una metáfora mortuoria, pero también como el deseo de una iluminación, de un deslumbramiento revolucionario. Y siguiendo la línea de esta metáfora «luminosa», llegamos a la estrofa clave (5), al destino del caminante: «i villaggi assolati» donde puede al fin descansar, donde halla la «pace» o la «tranquillità» citadas a lo largo de la canción. Podemos afirmar, por tanto, que esta letra encierra, a pesar de sus paralelismos y cierta intencionalidad descriptiva, un proceso narrativo, con planteamiento (estrofas 1 y 2), nudo (arranque narrativo de la estrofa 3 y el camino recorrido en las siguientes) y desenlace (estrofa 5). La última (6) funcionaría como un epílogo sintético, casi a la manera de los textos trovadorescos medievales.

La imagen de los «guanciali della terra», de resonancias religiosas, al final de la quinta estrofa (5), se opone antitéticamente a lo que hemos denominado «metáfora luminosa» y permite nuevamente una lectura más tétrica, así como una interpretación positiva de reunión con lo más profundamente humano, o con el ansiado equilibrio del cosmos. ¿A qué se refiere Battiato con los «bassifondi dell'immensità» (5) y la «dimensione insondabile» de la sexta estrofa (6), que en todo caso no se halla donde uno se encuentra ni donde siempre ha vivido, sino «fuori città?». Hay que tener en cuenta que «bassifondi»

es una palabra despectiva tanto en italiano como en español (su equivalente es «bajos fondos»), y el adjetivo «insondabile», si bien no es necesariamente negativo, tampoco resulta una idea acogedora para quien la alcanza.

Con todo ello, encontramos que el texto admite, al menos, tres lecturas, expresadas tanto en la semántica como a través de la estructura formal de la canción: el viaje del nómada puede ser, en primer lugar, la vida entendida como el paso de los años, el tránsito del ser humano por la juventud, la madurez y la vejez hasta su inexorable muerte; en segundo lugar, un camino de aprendizaje hacia la sabiduría, sin principio ni final establecidos; en tercer lugar, la vía metafísica, la persecución de una llamada interna, una pulsión primitiva que nos empuja hacia lo desconocido. El análisis de *Nomadi* desde el punto de vista esotérico o espiritual resultará revelador en este aspecto, pero no nos corresponde a nosotros.

2.2.2. Breve comentario traductológico

Una vez más resulta evidente que, al tratarse de una canción melódica, las exigencias de la rima o el cómputo silábico requieren ciertos cambios formales, que en general no alteran profundamente el significado original. Es el caso de la traducción de «vuoti» (plural) por «vacío» (singular) para permitir la sinalefa con el artículo *el* en la tercera estrofa (3); o la aparición en la segunda estrofa (2) de un adverbio de tiempo junto al verbo principal («si prolungano» > «aún se prolongan»), donde el cambio semántico es muy leve. Sin embargo, y a pesar de que la traducción italiano-español resulta generalmente menos problemática que en otros idiomas, encontramos que en ocasiones el texto castellano ha adquirido nuevos matices como consecuencia de priorizar cuestiones de ritmo y métrica.

Así, en la primera estrofa (1), «angoli» ha sido traducido literalmente por «ángulos» y no por «rincones» o «esquinas», que es lo que parece sugerir el italiano. Con ello, la imagen de la habitación cerrada que antes comentamos se ve sustituida por un espacio mucho más abstracto, una forma geométrica y no necesariamente un lugar de refugio. Más llamativa es la adjetivación («civilizados») de un complemento del nombre original («delle civiltà») en la misma estrofa, la cual da lugar a una paradoja: la palabra «tumulto», tanto en español como en italiano, implica desorden, agitación, y «civilizado» sugiere lo contrario, organización, incluso refinamiento. Asimismo, la traducción de «lungo» («a lo largo de») por simplemente «largo» en la tercera estrofa (3) genera cierta confusión. Por otro lado, en la versión castellana del estribillo, se ha añadido el posesivo para conseguir una sílaba de más: «alla fine della strada» da lugar a «al final de tu camino», aunque esa segunda persona del singular puede tener un significado tan genérico como el artículo determinado original. Por último, es interesante la transformación de «nell'attesa del risveglio» en «esperando un nuevo despertar» en la cuarta estrofa (4), dado que el adjetivo «nuevo» añade un matiz iterativo y condiciona, por tanto, la interpretación de la metáfora.

3. CONCLUSIONES

Con lo previamente señalado, podemos concluir que las letras de Franco Battiato presentan una complejidad notable, con estudiados mecanismos de cohesión interna y extraordinaria sensibilidad poética. El autor emplea un vocabulario complejo sin resultar oscuro (o, más precisamente, despliega un tipo personalísimo de «oscuridad» que no genera rechazo en el oyente), así como palabras sencillas que encierran un significado trascendental, generando con ello atmósferas de misterio (el caso de *Nomadi*) o himnos motivacionales (*Centro di gravità permanente*) sin perder nunca emotividad ni magnetismo. Se trata de textos profundamente originales que resisten un análisis minucioso y diferentes niveles de lectura, y a la vez cumplen la función más básica de la música popular: deleitar al oyente, establecer puntos de identificación con su auditorio.

Hemos comprobado que un comentario filológico de estas letras resulta fructífero y la hermenéutica del texto permite apreciar la habilidad del autor, su profundo conocimiento del lenguaje. Por todo ello, tratar la obra de Battiato como literatura no solo es una opción, sino que se vuelve necesario para quien pretenda abordar el estudio de sus canciones.

Ya hemos apuntado que, dentro del sistema musical italiano, Franco Battiato se considera un artista-bisagra que recoge todas sus influencias previas, desde la ópera y la música popular, por sus raíces sicilianas, hasta la música melódica y la canción de autor, y logra crear algo nuevo, consagrándose con ello como una personalidad única. De esta manera, sobre todo a partir de la década de los noventa, Battiato se establece como músico de culto sin perder nunca popularidad ni aceptación entre el público general. Podemos afirmar, en fin, que actúa como agente transformador de toda clase de referentes e inspira a su vez a la música posterior, no solo en su cultura más próxima, sino también a nivel europeo. Su impronta es apreciable, por ejemplo, en la música *indie* italiana, en grupos como Le Luci della Centrale Elettrica, o española⁷. Del mismo modo, con respecto al sistema literario, la obra de Battiato puede encuadrarse en un tipo concreto de lírica, la de la música popular o la canción de autor, cuyos límites con la poesía son a menudo difusos. En un sentido más amplio, las letras de canciones responden a un lenguaje propio que en muchos sentidos continúa siendo misterioso, de manera que exigen un estudio independiente de las otras formas de lírica, con una metodología específica, que asuma la poeticidad de las letras sin perder de vista aquello que las distingue de la literatura escrita: la unidad indisoluble que conforman con la melodía y (cosa nada despreciable en el caso de Battiato) su dimensión social. Consideramos asimismo que la traducción

⁷ Estos son algunos ejemplos significativos: En 2017, la cantante y compositora Vega (1979) versiona *Centro di gravità permanente* en su disco *Non ho l'età*, un homenaje a la música melódica italiana. En 2018, el proyecto Grupo de Expertos Solynieve presenta en la 15.ª edición del festival Cosmopoética diferentes traducciones de canciones pertenecientes a *Apriti Sesamo* (2012), las cuales les encargó el propio Battiato para editar en 2013 la versión castellana de dicho álbum. Asimismo, en 2020, el músico gallego Xoel López (1977) realizó una versión acortada de *L'animale* que obtuvo gran difusión en redes sociales y medios digitales.

de canciones, el análisis contrastivo de las diferentes versiones «cantables» de un texto, puede resultar revelador en este sentido.

Como autor, como voz propia, Franco Battiato representa uno de los principales exponentes contemporáneos del eterno proceso de renovación de este lenguaje lírico, coincidente en el tiempo con un momento de florecimiento de nuevas formas de poesía que, como ya han sugerido algunos autores [Martínez, 2012; Rodríguez-Gaona, 2019], puede significar un regreso de la oralidad en el planteamiento de los procesos creativos. Si tradicionalmente en los estudios filológicos se ha trabajado desde la escritura, a partir de testimonios escritos, la posibilidad de trabajar desde la oralidad, algo indispensable en el estudio de las letras de canciones, supone una perspectiva innovadora que puede aportar nuevas luces a este campo. Por último, cabe señalar el interés didáctico y pedagógico de la inclusión de canciones en la asignatura de Lengua y Literatura en la Educación Secundaria, conjuntamente con poemas, pues este género ya ha demostrado sobradamente su gran capacidad divulgativa y «democratizadora» de la lírica y los textos estéticos.

4. BIBLIOGRAFÍA

- BURGIO, M. (2014): «Varietà di codici e finalità espressive nei testi dei cantautori siciliani», *Verbis*, N.º 1, pp. 23-40.
- CARRERA, A. (2013): «Mystical arrogance: Franco Battiato's esoteric pop», en F. Fabbri y G. Plastino (eds.), *Made in Italy: Studies in Popular Music*, Londres, Routledge, pp. 137-149.
- ____ (ed.) (2017): *La memoria delle canzoni: Popular music e identità italiana*, Pasturana, Puntoacapo.
- CIABATTONI, F. (2016): *La citazione è sintomo d'amore: Cantautori italiani e memoria letteraria*, Roma, Carocci.
- COVERI, L. (ed.) (1996): *Parole in musica: Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Novara, Interlinea.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, J. (2017): «Hacia la necesaria integración de la canción de autor en el sistema poético español del último tercio del siglo XX: Propuestas teóricas y metodológicas», *Dirāsāt Hispānicas*, N.º 4, pp. 127-136.
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, C. Fernández Prieto (trad.), Madrid, Taurus.
- GIUDICE, C. (2020): «“The Master's Voice”: The Hidden Gurdjieff in the Music and Art of Franco Battiato», *Aries: Journal for the Study of Western Esotericism*, N.º 20, pp. 55-80.
- HENNION, A. (2003): «Music and Mediation: Towards a New Sociology of Music», en R. Middleton, T. Hebert y M. Clayton (eds.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, Londres y Nueva York, Routledge, pp. 80-91.
- HERNÁNDEZ, I. (2016): «Franco Battiato: Una nariz como la mía o la aceptas o te pegas un tiro», *Jotdown*. Disponible en: <https://www.jotdown.es/2016/08/franco-battiato-una-nariz-la-mia-la-aceptas-te-pegas-tiro/> [Consulta: 16/03/2021].
- LAÍN CORONA, G. (2018): «Sabina ¿no? es poeta», en G. Laín Corona (ed.), *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*, Madrid, Visor Libros, pp. 29-88.
- LÓPEZ, X. (2021): *L'animale (Franco Battiato)* [Twitter], 1 de enero. Disponible en: <https://twitter.com/xoellopez/status/1345086817104777217> [Consulta: 22/03/2021].
- LUIS ESTÉVEZ, J. A. (2010): *Las traducciones escritas de letras de canciones: Bob Dylan en España (1971-2006)*, Tesis Doctoral, Universidad de la Laguna, Santa Cruz de Tenerife. Disponible en: <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/9778> [consulta: 12/03/2021].
- MARC MARTÍNEZ, I. (2011): «De la poésie avant toute chose: Pour une approche textuelle des musiques amplifiées», *Synergies Espagne*, N.º 4, pp. 51-61.
- MARIÑAS, E. (2006): «Lo popular: Música y literatura, voz de autor, cultura de masas», *Culturas populares: Revista electrónica*, N.º 3, pp. 1-12.
- MARTÍNEZ CANTÓN, C. I. (2012): «El auge de la nueva poesía oral: El caso del “poetry slam”», *Castilla: Estudios de Literatura*, N.º 3, pp. 385-401.
- MIGUEL MARTÍNEZ, E. DE (2008): *Joaquín Sabina: Concierto privado*, Madrid, Visor Libros.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2009): *Nueva gramática de la lengua española*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- ____ (2019): *Glosario de términos gramaticales*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

- RODRÍGUEZ-GAONA, M. (2019): *La lira de las masas*, Madrid, Páginas de Espuma.
- TOMATIS, J. (2013): «A Portrait of the Author as an Artist: Ideology, Authenticity and Stylization in the “Canzone d'autore”», en F. Fabbri y G. Plastino (eds.), *Made in Italy: Studies in Popular Music*, Londres, Routledge, pp. 87-99.
- TORREGO EGIDO, L. (2005): «La educación a través de la canción de autor», *Revista de Educación*, N.º 338, pp. 229-244.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. Á. (2012): «Ecos de danza sufí: La influencia de la cultura árabe, el islam y el sufismo en Franco Battiato», en F. Roldán Castro (ed.), *El mundo árabe como inspiración*, Huelva y Sevilla, Universidad de Huelva y Universidad de Sevilla, pp. 153-177.
- WELLEK, R. Y WARREN, A. (1979): *Teoría literaria*, Madrid, Gredos.
- WHITMAN, W. (2002): «Song of myself (1892 version)», en M. Moon (ed.), *Leaves of Grass and Other Writings*, Londres, Norton Critical Editions. Disponible en: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45477/song-of-myself-1892-version> [Consulta: 14/04/2021].
- ZAMORA PÉREZ, E. C. (2000): *Juglares del Siglo XX: La canción amorosa, pop, rock y de cantautor*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

5. DISCOGRAFÍA

- BATTIATO, F. (1981a): «Centro di gravità permanente», en *La voce del padrone*, EMI Music Italy.
- ____ (1981b): «Gli ucelli», en *La voce del padrone*, EMI Music Italy.
- ____ (1988): «Nomadi», en *Fisiognomica*, EMI Music Italy.