

ALFONS GREGORI I GOMIS

Universidad Adam Mickiewicz, Poznań

SIMPATÍAS POR EL MAL: EL DISCURSO PERSUASIVO EN
SYMPATHY FOR THE DEVIL DE LOS ROLLING STONES
Y *JESUCRISTO GARCÍA* DE EXTREMODOURO¹

Abstract. Gregori i Gomis Alfons, *Simpatías por el Mal: El discurso persuasivo en “Sympathy for the Devil” de los Rolling Stones y “Jesucristo García” de Extremoduro*. Attractions of Evil: The persuasive discourse in Rolling Stones’ *Sympathy for the Devil* and Extremoduro’s *Jesucristo García*. Studia Romanica Posnaniensia, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXXVII/1: 2010, pp. 99-115. ISBN 978-83-232-2145-6. ISSN 0137-2475. DOI: 10.2478/v10123-010-0008-0.

Dealing with discourses produced in Contemporary Popular Music, it is usual in contemporary youth’s imaginary to find rock considered as metonymic with authenticity, remaining as a movement an outstanding extension of Romanticism. Then, when drawing out its motifs from Satanism, successful rock lyrics need a rhetorical stylization in order to construct persuading songs beyond traditional morals. The main goal of this article is to analyze and compare this kind of stylization in Rolling Stones’s *Sympathy for the Devil* and *Jesucristo García*, written by the Spanish band Extremoduro, taking them both as examples of popularized dramatic monologues that present the topic of attraction of Evil performed by devilish figures.

1. PRESENTACIÓN

Dentro del terreno interdisciplinario en el que interseccionan lengua y cultura, un inmenso campo de análisis todavía por estudiar en profundidad son los discursos producidos en la música popular contemporánea, que en su vertiente más extendida se conocería bajo las etiquetas de “pop” y “rock”. Sin entrar en cuestiones musicológicas complejas, en este artículo nos centraremos en el análisis de las características que hacen de estos textos modelos de persuasión en su contexto cultural, más allá de la simple tendencia a clasificarlos como “reclamos pecaminosos para la juventud” o “ruidos sin contenido alguno”. Para ello, tomaremos como ejemplo dos canciones que consideramos paradigmáticas a tal efecto: *Sympathy for the Devil* de los Rolling Stones y *Jesucristo García* de Extremoduro². Al tratar lo ideológico en el movimiento musical conocido como “rock” debe hacerse referencia al Romanticismo, por ser el

¹ Me gustaría dedicar este trabajo a Joan López y Albert Miró, de las conversaciones con los cuales surgieron algunas de las ideas embrionarias del artículo.

² Incluyo ambos textos, con traducción al polaco, en el anexo.

movimiento cultural que le proporciona los fundamentos con que el rock desarrollará una ética particular, vinculada estrechamente a lo artístico. El crítico norteamericano Paul de Man (1984) defiende que el Romanticismo abarca un periodo en el que nosotros todavía estaríamos viviendo. En efecto, la fuerza del espíritu de rebelión ante la sociedad hecha forma de existencia y de arte, la capitalidad del sujeto en su función de personaje plenamente activo con una identidad propia y diferenciada, o la comprensión de la novedad y de la originalidad como valores *per se*, de lo cual se deriva por analogía la valoración de todo lo juvenil, constituyen rasgos del rock que lo señalan concluyentemente como hijo tardío del Romanticismo.

Un elemento clave a la hora de explicar la persuasividad de tales textos artísticos en su marco cultural es la noción de autenticidad, entendida como una cualidad esencialmente positiva expresada por la subjetividad individual³. Lo auténtico se vincula pues directamente al yo discursivo, siendo auténtica aquella voz artística capaz de producir el efecto de exteriorizar su “realidad interior” de modo verosímil. La apariencia de autenticidad en nuestro romántico mundo produce, entonces, un efecto de verdad ante el oyente que será el primera paso para activar los mecanismos persuasivos del texto. Por otro lado, cabe recordar que en la mentalidad romántica se produce el auge de un satanismo⁴ y un malditismo que se ficcionalizan, por ejemplo, en los personajes de Mefistófeles y Fausto o de Lucifer y Caín, de la mano de Goethe y de Byron⁵ respectivamente. Ambos se oponen claramente a los valores tradicionales de una moral de la bondad, por lo que su maldad se convierte en un factor subversivo frente a los principios sociales establecidos. La base de todo ello se puede sintetizar como sigue:

A l'home de la generació del Romanticisme li importava més la persecució que no pas el guany, la carrera cap a l'infinít encara que fos al preu de vendre la seva ànima a les forces del mal. No és gens estrany, per tant, que sovintegés la temptació satànica i la fascinació diabòlica com els temes fonamentals que travessen una gran part del seu art i de la seva literatura. (De Brocà, 1997, p. 44)

Está claro que el tipo de discurso que surge de esta mentalidad ya dentro de la música popular contemporánea necesita de una determinada estilización dirigida a la persuasión del oyente. Tal estilización, además, ha de ser combinada adecuadamente con el sonido de los instrumentos y los cambios de ritmo.

³ Anthony Smith (2003, p. 38) lo presenta como la primera de las significaciones que ha adquirido el concepto de lo auténtico a partir del Romanticismo: “That which is true, genuine, sincere, inward, coming from the one’s innermost being, hence that which is of the heart, whether we are speaking of attitudes, persons, language, or the arts”.

⁴ El satanismo constituye una atracción para bastantes de los movimientos juveniles de la contemporaneidad, especialmente los vinculados al llamado “rock duro”, que ven en su rebeldía de significación romántica una manera de reivindicar su afán de diferenciarse del orden establecido, “burgués” y “adulto”.

⁵ Byron había rehabilitado Lucifer para hacer de él el padre de todas las revueltas y el prototipo de lo maldito (Muchembled, 2000, p. 257).

En especial dedicaremos el artículo a analizar detenidamente con qué elementos lingüísticos y culturales se construyen modelos discursivos encaminados a la persuasión a través de dos métodos diferentes, por bien que ambos recurran a la atracción por el Mal. No debemos olvidar que, en principio, la persuasión supone el primer paso por parte del Diablo a la hora de conseguir el establecimiento de una complicidad con su víctima para que ésta caiga y su alma acabe en los Infiernos por los siglos de los siglos⁶. Tengamos presente que el mismísimo Goethe consideraba la música como el arte en que lo demoníaco logra su grado más elevado (Eckermann, 2000, p. 436). Al tratarse de un trabajo interdisciplinario, remitiremos a elementos tanto de los estudios literarios como de la pragmática (entendida en sentido laxo), considerando que las canciones escogidas para el artículo pertenecen a la categoría de monólogos artísticos de amplia tradición literaria en su vertiente oral y popularizante, aspecto que las sitúa en el punto de mira de los estudios de la comunicación persuasiva de masas.

2. LA PERSPECTIVA DIABÓLICA DE LOS STONES

Rolling Stones es una de las bandas más reconocidas del panorama del rock internacional, y probablemente simboliza la vitalidad intergeneracional de este movimiento musical en el mundo contemporáneo. Su canción *Sympathy for the Devil*⁷, del disco *Beggars Banquet* (1968), es un clásico de la seducción maligna. Hace una década fue de nuevo difundida mediáticamente a través de la banda sonora del exitoso film *Entrevista con el vampiro* (1994). En verdad, su letra sobresale en medio de la mediocridad de la mayoría de la lírica de la música popular contemporánea. En la canción es el propio Diablo quien toma la palabra en un monólogo durante el cual no se explicita la identidad del hablante. Podemos dividir el texto en dos partes. En la primera, la voz lírica diabólica sugiere su actuación en algunos de los hechos más significativos de la historia de la Humanidad, sobre todo en el siglo XX, actuaciones que habrían afectado irremediablemente la vida de los seres humanos. En verdad, el hecho de iniciar esta presencia histórica del Diablo a través del episodio neotestamentario que conduce a la Redención, con un Pilato elusivo como entidad mediadora, indica el intento de

⁶ Tal y como nos recuerda Muchembled (2000, p. 7), las autoridades eclesiásticas han venido a reafirmar la convicción de la existencia del Diablo. Como curiosidad vale la pena aludir a una vieja corriente teológica, dominante a principios de la Edad Media, que negaba al Diablo la capacidad de actuar sobre los cuerpos, siendo su poder debido meramente a la sugestión (Muchembled, 2000, p. 200).

⁷ Firman la autoría del tema los líderes carismáticos de la banda, Mick Jagger y Keith Richards. A partir de los 60 y con la influencia de las drogas, ambos habían ido penetrando en el mundo de lo místico, llegando a una especie de “identificación satánica”, como si estuvieran tratando realmente con el Diablo (Whiteley, 1997, pp. 78-79). Jagger en concreto estaba fascinado por la obra del ruso Mihail Bulgakov *El Maestro y Margarita* (Whiteley, 1997, p. 79).

otorgar al sujeto lírico la categoría de antónimo por excelencia de los valores crísticos, alzándose pues como el Anticristo. No obstante, el objetivo de esta primera parte de la canción es tratar de acontecimientos contemporáneos. Así se explica el brusco salto hacia delante que nos hace aterrizar ya en pleno siglo XX, cuando el Diablo en persona se hace partícipe de los actos violentos de los revolucionarios en la Rusia de 1917, o de las atrocidades de los nazis durante la Segunda Guerra Mundial, y se complace con el espectáculo de los conflictos bélicos provocados por las ideologías totalitarias a lo largo del siglo XX⁸. El alcance de las referencias históricas llega hasta unos pocos años antes de ser publicada la canción, con el asesinato de Kennedy en 1963 y con una mordaz referencia metafórica al grupo rival coetáneo, The Beatles⁹. Esto último constituye un puente con la segunda parte de la canción, puesto que el sujeto lírico ya no emplea el tiempo pasado, sino el presente.

La primera parte básicamente tiene la función de establecer los cimientos de la persuasividad del discurso. En efecto, el Diablo se presenta a sí mismo como un ser humano, armado del aristocratismo¹⁰ de alma superior del héroe romántico (Argullol, 1990, p. 376): “I’m a man of wealth and taste”¹¹. Esta “humanización” del personaje corre paralela a la historización que observamos al participar directamente en sucesos dispersos de la Historia¹². La ubicación histórica de la voz satánica la humaniza, al situarla en unas mismas coordenadas de existencia que el ser humano. La aparición de determinadas referencias temporales ayuda al proceso de humanización de la voz

⁸ Ésta es una de las posibilidades interpretativas de “Gods”, aquellos ídolos u objetivaciones ideológicas divinizadas deliberadamente por parte de aquellos líderes políticos dictatoriales que en el siglo XX (“ten decades”) recreaban las monarquías absolutas del pasado (“the kings and queens”).

⁹ En efecto, el oscuro fragmento que habla de unos trovadores que fueron asesinados antes de llegar a Bombay ha sido interpretado como un escarnio cruel hacia la banda de Liverpool, en referencia burlesca a los viajes a la India que emprendieron sus miembros a mediados de los 60 buscando influencias espirituales y musicales orientales que dieran contenido a su música pop. Este estilo musical precisamente es el objeto de burla en la canción a través de la forma “troubadours”. Teniendo en cuenta el tema y la estructura de *Sympathy for the Devil*, el fragmento comentado podría leerse a modo de conjuro contra los posibles éxitos de The Beatles en la escena musical juvenil.

¹⁰ Si bien la majestad del Diablo se afirma sobre todo en el siglo XV, fue Théophile Gautier quien fijó en *Onophrius* (1832) un Mefistófeles con aires sardónicos y refinados (Muchembled, 2000, pp. 39, 264).

¹¹ Una muestra de la importancia no siempre explícita de *Sympathy for the Devil* para entender el mundo del rock, y el de los Rolling Stones en particular, consiste en el hecho de haber recurrido a la paráfrasis de este fragmento de la canción a la hora de presentar uno de los álbumes recopilatorios más importantes de esta banda británica, *Forty Licks* (2002): “[...] Get ready for you’re about to get licked by some *men of wealth and taste*” [la cursiva en este caso es nuestra] (Wild, 2002).

¹² Es interesante observar cómo una canción editada a finales del año de las revueltas, el 1968 del Mayo francés o de la Primavera de Praga, presenta un acto revolucionario que marcó decisivamente el futuro político y económico de muchos países, la Revolución bolchevique, como la primera de las conjunciones “diabólicas” de historicidad y espíritu de rebeldía. El pensador reaccionario Joseph de Maistre identificaba a Satán con la revolución, la degeneración moral y el rechazo del orden establecido (Muchembled, 2000, pp. 250-251).

lirica satánica. Así, el “long year” de cosecha de almas condenadas resulta un modo de eufemizar la casi eternidad del personaje a través de una forma relativamente breve de tiempo humano (un año). Por otra parte, el hecho de que los referentes históricos no estrictamente relacionados con la religión pertenezcan al siglo XX, consiguen el efecto de una mayor empatía con el oyente, al serle cercanos desde un punto de vista no sólo temporal sino también psicológico. El Diablo intenta, pues, que el ser humano le comprenda, comprenda sus sentimientos y motivaciones, compartiendo un mismo espacio de comunicación que les aproxime en el plano emocional y se produzca un efecto empático.

Esto nos conduce de nuevo al Romanticismo, y más en concreto a la poesía de la experiencia y al monólogo dramático. Uno de sus estudiosos más eminentes, Robert Langbaum¹³, destaca la importancia del proceso de *sympathy* opuesto al de *judgement*, entendiendo el primero como: “The quality or state of being thus affected by the suffering or sorrow of another; a feeling of compassion or commiseration” (Simpson & Weiner, 1989, p. 460). La tesis de Langbaum (1957, pp. 22-28) se basa en que la Ilustración por encima de la experiencia había primado el juicio (*judgement*), el cual comporta una valoración (moral, ética...) que anula cualquier tipo de sentimiento de empatía/*sympathy*. En oposición a ello tenemos el principio siguiente: “To know an object, the romanticist must *be it*”¹⁴ (Langbaum, 1957, p. 25). Los románticos descubren la base empírica para nuevos valores a través de la experiencia, es decir, mediante el proceso de *sympathy* con el objeto experimentado se llega a la comprensión de su belleza y de su verdad, un conocimiento que conlleva su apropiación (Langbaum, 1957, p. 26). En definitiva:

[...] To give facts from within, to derive meaning that is from the poetic material itself rather than from an external standard of judgement, is the specifically romantic contribution to literature; while sympathy or projectiveness, what the Germans call *Einfühlung*, is the specifically romantic way of knowing (Langbaum, 1957, pp. 78-79).

Las argumentaciones del monólogo dramático de *Sympathy for the Devil* pueden ser interpretadas en esta dirección, conduciendo al oyente a un estado de empatía con lo experimentado por el Diablo. Como hemos visto, éste enumera algunas de estas “experimentaciones” desde el principio de su discurso. El valor de verdad objetiva proporcionada por el juicio perdería su sentido ante el valor renovado de la experiencia compartida a través de las conexiones empáticas, que se relaciona muy estrechamente con el sujeto individual que toma la voz en los monólogos dramáticos¹⁵. Éstos

¹³ Langbaum se dedica, entre otros, a la importancia del monólogo dramático dentro de la literatura anglosajona de los siglos XIX y XX. Entre los autores que han conreado este género tenemos Robert Browning, Alfred Tennyson, T.S. Eliot, Ezra Pound, Robert Frost, o Amy y Robert Lowell (Langbaum, 1957, p. 76).

¹⁴ La cursiva en este caso es del original.

¹⁵ “L’invention lente du sujet est assurément l’un des traits fondamentaux de la civilisation occidentale. L’histoire du diable suit une trajectoire identique” (Muchembled, 2000, p. 249).

no pueden ser sino “poemas de la experiencia”, y su lectura requiere un sentimiento de compasión hacia el sujeto lírico, aunque su posicionamiento nos resulte aparentemente inmoral (Langbaum, 1957, pp. 73, 86). Sin embargo, Langbaum (1957, pp. 61-63) argumenta que Lucifer o el Diablo, a diferencia de personajes humanos como Caín o Fausto, no pueden ser dignos de lo que él ha establecido como *sympathy*, puesto que Satán no tiene capacidad de sentir remordimientos, y, en consecuencia, es incapaz de experimentar realmente y de desarrollarse o cambiar como lo haría lo que el crítico llama “the complete human being”, sino que sólo se plantea la destrucción moral más absoluta. La humanización del personaje diabólico por parte de los Rolling Stones y el uso del título *Sympathy for the Devil* serían una especie de reivindicación del derecho a la empatía con Satán, en contra (consciente o inconscientemente) de las argumentaciones de Langbaum. La banda británica apostaría, en cambio, por otra idea clave del crítico: “[...] It is safe to say that most successful dramatic monologues deal with speakers who are in some way reprehensible” (Langbau, 1957, p. 85).

Al mismo tiempo, podemos aplicar los planteamientos de Langbaum en *Sympathy for the Devil* en lo que respecta a la “perspectiva extraordinaria” del personaje. Ésta se define como una singular posición de poder, de seguridad, de dominio, provocando la atracción (supuestamente irresistible) del oyente, situación representada textualmente por la forma verbal “puzzling”. Pero, además, para Langbaum (1957, pp. 42-43) la perspectiva extraordinaria es una forma de mirar a los objetos (en este caso al Diablo) que permite la entrada de nuestra imaginación en dicho objeto y un conocimiento empático pleno. El receptor, pues, debe dejarse seducir por la voz perversa y lujuriosa del Mal, siguiendo la pauta del anti-igualitarismo romántico, en el que unos pocos, elegidos para los sentimientos extremos, se distancian de una mayoría asustadiza (Argullol, 1990, pp. 376-377)¹⁶. Evidentemente, todo ello puede verse como una perversidad en el sujeto lírico, puesto que demostrar *sympathy* por un ser con tal capacidad de generar destrucción resulta algo absurdo, mayormente cuando no presenta en ningún momento un estado de sufrimiento o aflicción. Así, uno de los momentos culminantes de la canción se halla hacia el final, cuando el Diablo formula la petición-exigencia “Have some sympathy”, una perfecta ironía de contexto romántico. Lo irónico se da de nuevo cuando la voz lírica pide al destinatario que le llame Lucifer, como si fuera una denominación menos malsonante o contundente que “Devil” o “Satan”, es decir, como si el contenido de maldad de estos últimos nombres fuera mayor que en “Lucifer”. En realidad, esta palabra es la forma latina para designar la estrella matutina, Venus, representación de la parte masculina de Ishtar, que a su vez simbolizaba la

¹⁶ Langbaum (1957, p. 83) detalla los rasgos de esta perspectiva extraordinaria de orden maléfico en la figura del duque renacentista uxoricida que protagoniza uno de los monólogos dramáticos de Browning, rasgos que coincidirían con los del sujeto lírico diabólico stoniano: “His conviction of matchless superiority, his intelligence and bland amorality, his pose, his taste for art, his manners – high-handed aristocratic manners that break the ordinary rules and assert the duke’s superiority [...]; these qualities overwhelm the envoy, causing him apparently to suspend judgement of the duke, for he raises no demur”.

guerra (Kopaliński, 1990, p. 105). En la Vulgata se usó para traducir la palabra hebrea *helel*, que Isaías aplicó al rey de Babilonia, es decir, a un ser humano símbolo de la malignidad entre los mortales¹⁷. Por otro lado, la forma Satán o Diablo constituiría la referencia lingüística directa al ser inmortal que ostenta el cargo de Príncipe de las Tinieblas.

La segunda parte, más breve, constituye un intento de sintetizar un marco abstracto que proporcione una explicación más o menos filosófica a los sucesos históricos anteriores. Así, el mundo al revés que caracteriza el carnaval y la revuelta ante el sistema establecido se configuran como un medio de justificación de las actividades del ser maligno que se esconde tras la voz monológica. Además, rememoran la ironía romántica schlegeliana que se nutría de antítesis y paradojas en una dialéctica sin fin, aunque quizás sin su componente transcendental, por la modernidad de la pieza (Schoentjes, 2001, pp. 92, 113). En la escenificación de todo ello son utilizadas dos importantes fuerzas vivas del poder socio-político, las Fuerzas Armadas (*cops*) y la Iglesia (*saints*)¹⁸. Al mismo tiempo, esta segunda parte parece introducir la personalidad del sujeto lírico en relación al receptor del discurso, tanto a través de un nombre propio (“Lucifer”), como a través de la exigencia de un comportamiento determinado hacia su persona. En este sentido, resulta importante remarcar que el sujeto lírico diabólico involucra al oyente, objetivizado textualmente en una segunda persona definible como destinatario del discurso, que se da desde el principio de la canción y se repite insistentemente en el estribillo. Este destinatario es evocado a través de la segunda persona verbal y de las expresiones deícticas de carácter afectivo “baby”, “honey” y “sweetie”. Se supone que se trata de una persona de sexo femenino, puesto que es una voz masculina quien se dirige en tales términos a este interlocutor implícito y no aparece ninguna marca de transgénero que permita pensar lo contrario.

Este destinatario, universalizable por su naturaleza discursiva básicamente pragmática, asume el rol de la entidad persuadida. El Diablo intenta congeniar con ella a través de diversas estrategias discursivas a diferentes niveles. Así, como táctica para establecer una interacción jerárquica, el sujeto lírico recurre hábilmente al poder que le otorga la perspectiva extraordinaria empleando formas imperativas dirigidas al oyente como “call me”, “have” o “use”. Más interesante resulta el juego que aparece en un nivel más estructural, según el cual la voz lírica recurre a una especie de acertijo sobre su nombre, que el oyente debería adivinar. En este sentido, observamos que es necesaria la participación del destinatario para completar los *blanks* del texto. Diríamos que el Diablo desea que la alteridad dialógica a la cual pretende persuadir asuma un rol de co-creadora del texto, penetrando en su juego diabólico, es decir, en el

¹⁷ No obstante, en la Edad Media la exégesis determinó erróneamente que el texto se refería a Satanás.

¹⁸ En realidad, en la canción resulta determinante la presencia conjunta de la religión y la violencia militar para explicar las desgracias históricas del ser humano.

mundo del Mal, que aquí se concentra en el discurso mismo de la canción¹⁹. Ya al final de la primera parte, inmediatamente antes de la mofa hacia The Beatles, encontramos un nivel más en este juego: El Diablo compromete directamente al oyente en los sucesos malignos del mundo, acusándolo de haber actuado junto con él en el asesinato de J.F. Kennedy. El destinatario humano, pues, se convierte discursivamente en un cómplice, un colaborador del Diablo: La voz poderosa de Satán no le deja ninguna otra escapatoria que el Mal. Por lo tanto, la segunda parte de la canción constituye el desarrollo y la culminación del proceso persuasivo del discurso, fundamentado e iniciado en la primera.

En cualquier caso, no podemos finalizar este análisis sin referirnos a un aspecto que seguramente nos ayudará a entender mejor el mecanismo persuasivo que corona la canción de los Rolling Stones. Se trata del juego sexual y el rol de género del sujeto lírico. A pesar del análisis discursivo que hemos realizado anteriormente, o de la tradicional imagen falocéntrica de Satán, que Beaudelaire ya había definido como “le plus parfait type de Beauté virile” (Muchembled, 2000, p. 270), en las actuaciones de la banda el tópico se difuminaba. Resultaba visible que Jagger, el vocalista, asumía un rol ambivalente respecto al género, ofreciendo fantasías gratificantes tanto a mujeres heterosexuales como a hombres homosexuales (Whiteley, 1997, p. 67). Sin embargo, su capacidad de seducción y sus estrategias de estimulación del público iban más allá de la ambivalencia, enfatizando principalmente lo que se ha tipificado como “pleasure-as-power/power-as-pleasure”, la fuerza de lo cual se encuentra precisamente en su imagen satánica (Whiteley, 1997, p. 78). Al final de la canción, cuando culmina la identificación entre sujeto lírico y oyente analizada anteriormente²⁰, resulta muy curioso observar que esta identificación se refuerza mediante un cambio en la voz del vocalista, pasando a un tono más agudo definible como femenino²¹. El sujeto lírico, pues, habría asumido en su seno a la oyente femenina a la que llamaba “baby” o “honey”: La voz de Jagger simbolizaría acústicamente el triunfo de los mecanismos persuasivos activados en *Sympathy for the Devil*.

¹⁹ La capacidad persuasiva de la canción en directo es evocada por Ossie Clark, uno de los sastres de los Rolling Stones que asistió a un concierto en Los Angeles en 1969: “I couldn’t shake off the scar, the ominous feelings of that night. It stayed with me. For a weak or more after that, I’d wake in the night in a heavy sweat [...]. I never designed another costume for Mick [...]. It was as if he had become Satan and was announcing his evil intentions. He was revelling in this role. Frightening, truly frightening” (Hotchner, 1990, p. 346). De hecho, a consecuencia de actuaciones (y reacciones) como la descrita la banda dejó de tocar en directo “Sympathy for the Devil” durante seis años (Whiteley, 1997, p. 88).

²⁰ En concreto se trata del fragmento que funciona a partir de la anáfora “Tell me [...]”, hasta el fin de la pieza.

²¹ En realidad, también puede atribuirse un rol femenino a los *riffs* de guitarra de Richards, en un tono bastante agudo; hacen la función de separar las dos partes de la canción y suenan también hacia el final, encabalgándose con el tono agudo de la voz del vocalista.

3. LO EXTRAORDINARIO DEL SER HUMANO EN EXTREMODOURO

Extremoduro constituye una de las bandas de música popular contemporánea más reconocida en el género de rock duro, sobre todo por lo que respecta a las letras de sus canciones, que van de la lírica amorosa a la crítica social más despiadada. *Jesucristo García*, publicada veintiséis años después de *Sympathy for the Devil* en un álbum con el significativo título *Rock transgresivo*, se adscribe al segundo de estos ámbitos. Si bien nos encontramos ante un caso de monólogo, presenta una serie de características que lo diferencian de la canción anterior. El sujeto lírico es un ser humano que adquiere al inicio del texto una cierta perspectiva extraordinaria al situarse por encima del mismísimo Diablo después de haberle engañado, invirtiendo los roles principales del episodio que narra las diversas tentaciones sufridas por Jesús en el desierto²². Sin embargo, el espíritu de parodia y de sarcasmo que dominan una buena parte de la canción impiden que se desarrolle dicha perspectiva. Deducimos por el estribillo que el sujeto lírico se llama en realidad Evaristo, pero se le adjudica el nombre de “Jesucristo”. En el texto se juega con las connotaciones divinizadoras de esta última denominación, porque coloca al Mesías más cerca de la “derecha del Padre” que el nombre “Jesús”, llevado por el hijo de María cuando éste todavía no había sufrido la Pasión. El apellido “García”, en esta lectura, constituiría una humanización, o rehumanización si se quiere, de la figura de Cristo. A lo largo de la letra de la canción, la voz lírica trata de convencer al oyente de su condición de Anticristo mediante una serie de contraparelos que lo aproximan a la vida del Jesús bíblico por el parecido de los hechos, pero que en la existencia de García ofrecen unos resultados absolutamente contrarios. Además, este juego de inversiones y de cambios radicales de sentido de la tradición bíblica se refuerza con la afirmación de la voz lírica según la cual todo le sale bien, pero del revés. Es decir, volvemos a encontrar la figuración del Mal en un contexto humanizado a través del “mundo al revés”, la tradición del carnaval y de la revuelta ante lo socialmente establecido.

Así, por ejemplo, comentaremos que la frase “nací un buen día, mi madre no era virgen” se refiere, por un lado, al hecho de que para García el día de su nacimiento carece de la sacralidad que tiene para los cristianos la supuesta fecha del nacimiento de Jesús y, por el otro, a la vicisitud de no disfrutar de la inmaculada concepción que garantizaba María. “No vino el Rey, tampoco me importó” constituye una burla a la monarquía (española) a partir de una contemporización del episodio de los Tres Magos, que, según el evangelio de Mateo, ofrecieron presentes al Jesús recién nacido y que en España hoy en día son conocidos como los “Reyes Magos”²³. La evocación

²² En realidad, el tema del Diablo engañado por el hombre constituye un lugar común durante toda la Edad Media, cuando existía una mayor familiaridad con lo sobrenatural, siendo además un poderoso antídoto contra la angustia de la época (Muchembled, 2000, pp. 25-26).

²³ Ya en el primer cristianismo hubo interpretaciones que apuntaban al carácter más de gobernantes que de sabios de estos personajes (Trexler, 1997, p. 12). Para profundizar en la utiliza-

sarcástica de las Bodas de Caná en la frase “hago milagros, convierto el agua en vino” resulta más que evidente, dando un excelente pretexto para combinar una burla al carácter sagrado del vino en el Nuevo Testamento y la exaltación liberadora del alcohol en el imaginario juvenil contemporáneo. La referencia a la expulsión de los mercaderes fariseos del templo de Jerusalén por parte de Jesús enlaza con una alusión a la Ley Antiterrorista española, iniciativa en 1984 del ministro Corcuera (de ingrata memoria), una ley profundamente polémica en España, sobre todo en los medios progresistas, por su permisividad con las actuaciones policiales aplicadas a supuestos terroristas. De este modo, para García los mercaderes no son sino una imagen bíblica de la burguesía que ostenta tanto el poder económico como el político, alentadora de todos los medios represivos y corruptos posibles si con ello consigue mantenerse en el poder. Por otro lado, la profesión de chapista²⁴ del sujeto lírico puede leerse como una evocación del trabajo de carpintero que debió de ejercer el Jesús adolescente en ayuda de su padre putativo José, al mismo tiempo que sitúa al protagonista de la canción en la capa desfavorecida de la sociedad, en unos “márgenes” que en demasiadas ocasiones son mayoritarios desde una perspectiva demográfica. La auto-calificación de “rey” (de la baraja) alude más sutilmente a la categoría de Rey de los judíos que algunos deseaban otorgar a Jesús. Ambas caracterizaciones comportan una interesante identificación entre García y Jesús por cuanto los sitúan de forma ambivalente entre los desfavorecidos y entre los elegidos para un destino singular y revelador.

Así las cosas, Extremoduro tendría su referente culto en obras representativas de la ironía romántica de autores como Byron, en el que la ligereza no obliga a renunciar a la elaboración poética e inteligente de una tensión irónica entre el ideal y la realidad (Schoentjes, 2001, pp. 100-101). La cara divina del personaje se ironiza con la pregunta “¿Cuánto más necesito para ser Dios?”²⁵, evocando el poder de ofuscación de la realidad que poseen las drogas, haciendo creer a la mente que podemos ser *Übermenschen*. ¿Qué le falta al personaje de la voz lírica, después de una trayectoria tan “similar” a la de Jesucristo, para llegar a ser divino? Recordemos que las ideas del Romanticismo están muy presentes en el mundo de Extremoduro, aunque sean tan paradójicas como la siguiente: “[...] El romántico opta por el callejón sin salida del que sabiéndose irremediabilmente mendigo se niega a renunciar a ser dios” (Argullol, 1990, p. 385). Nos interesa, no obstante, destacar la paradoja que supone que la forma de redención moderna para los marginados, aquellos a los que Jesús deseaba sacar de la ignominia, se encuentre en la adicción a una droga que ha hecho verdaderos estragos en los habitantes de los suburbios, los delincuentes y las prostitutas. ¿Y la Iglesia?

ción ideológica y política de este episodio bíblico en el mundo cristiano a lo largo de la Historia, v. Trexler (1997).

²⁴ En realidad el vocalista de Extremoduro es ex-chapista (Castilla, 2004, p. 42), pero este dato es desconocido por la mayoría de los oyentes españoles de música popular contemporánea.

²⁵ La repetición tres veces de la palabra “Dios” en este fragmento puede ser una alusión formal a la Santísima Trinidad, que sería así representada en la persona “semidivinizada” de Jesucristo García.

¿Y la religión cristiana? ¿Qué papel tienen en este dantesco horizonte urbano? Al interpretar la posición compasiva que asume el anticristico García hacia los marginados, que a primera vista en el texto parece oponerse a la actitud coetánea de la sociedad, debe tenerse muy en cuenta la imagen de la Iglesia católica en el Estado español. En efecto, la Iglesia española ha ejercido un rol que la ha situado históricamente al lado de los poderosos en su explotación de los menos favorecidos. Sólo cabe evocar los latifundios eclesiásticos que perduraron hasta el siglo XIX o el apoyo a los alzados antidemocráticos durante la Guerra Civil y, más tarde, al régimen de Franco²⁶.

La toma de posición como un “Anticristo” contemporáneo por parte del sujeto lírico resulta, a nuestro parecer, un intento de superación irónica de aquel discurso satánico de los Rolling Stones. El discurso de la canción de Extremoduro no necesita de una figura mítica transhistórica, sino que distorsiona el tono historicista diabólico trasladándolo al contexto contemporáneo, a lo coetáneo, haciendo burla permanente de lo mítico, es decir, de los episodios bíblicos que son ya una parte del bagaje cultural de Occidente. Se trata de un intento de aproximación a la realidad del oyente, situándolo en unas coordenadas ideológicas que se enmarcan dentro de la tipología del llamado “rock duro” en la mayor parte de países occidentales: Un anticlericalismo radical, una fuerte tendencia a la anarquía en lo político combinada con un profundo anticapitalismo, y una avidez extrema de drogas y alcohol. Por lo tanto, estaríamos delante de la configuración de un “oyente pretendido”, trasponiendo el concepto más literario de “lector pretendido”²⁷.

Respecto al proceso persuasivo de la canción, cabe tener presente que el sujeto lírico reconoce su incapacidad de raciocinio, es decir, se aproxima al posicionamiento de Langbaum sobre el concepto de *sympathy*, o como mínimo al *pathos* romántico. Sin embargo, en principio, el cinismo que se deriva del uso constante de lo paródico y del sarcasmo obstaculizarían la activación de este mecanismo de producción de sentimientos, y más bien conduciría a la autodestrucción. En el cinismo no hay sentimientos, todo se considera ajeno, el hombre y la humanidad se vuelven algo extraño, extranjero, digno sólo de burla o de odio. El sujeto lírico seguramente conoce el peligro de caer en este vacío improductivo, y lo evita mediante una fórmula harto romántica: La exaltación de la expresividad del “alma” como lo más auténtico, el factor configurador de la realidad más profunda y verdadera, en este caso objetivado en el sentimiento amoroso por otra persona. Se trata de lo que en términos filosóficos se denominó *Ichheit*: “[...] La realitat gira a l’entorn de la nostra espontània sinceritat, creadora d’un món que brollaria del fontanal de la intimitat sentimental i moral [...]” (De Brocà, 1997, pp. 16). En todo caso, es una obviedad a estas alturas que el

²⁶ Además, a lo largo del último franquismo se reforzó la posición del Opus Dei en el Estado español, visto por la mayoría de la sociedad y de la intelectualidad como una especie de “club de ricos” elitista y sin convicciones verdaderamente cristianas.

²⁷ Con el nombre de “intended reader”, versión original de “lector pretendido”, E. Wolff se refería al receptor en el que el Emisor había pensado como tal receptor a la hora de elaborar un texto (Pozuelo Ivancos, 1988, p. 126).

discurso de la sinceridad o el estilo anti-retórico son en sí mismos insinceros y retóricos (Langbaum, 1957, pp. 33-35). Paralelamente, la sexualización del sujeto lírico conlleva una tendencia a su humanización, pero es igualmente cierto que gracias al contenido de maldad del sujeto, su amor erótico sufre el proceso de lo que en inglés se denomina *empowering*, aplicable igualmente al caso de *Sympathy for the Devil*. Esto concede a García un cierto grado de perspectiva extraordinaria, necesaria para ejercer el proceso de *sympathy*. En este proceso, sin embargo, el sujeto lírico no olvida tampoco su conciencia de crítica social, al afirmar que “me quedan tantas cosas que decir”, una crítica social que hasta el momento se había vinculado a la parodia y al sarcasmo y que ahora se canalizará a través de mecanismos empáticos para con el oyente.

De este modo, la persuasividad no sólo se plantea a partir de un marco cosmovisual compartido con el oyente, tema que hemos analizado antes. La capacidad de redención del Jesucristo bíblico constituye uno de los ejes centrales en el proceso de convencer al oyente de las intenciones de García. Éste es otro de los motivos por los cuales el título de la canción se refiere a “Jesucristo” y no simplemente a “Jesús”, que en lengua española constituye un nombre propio bastante común y otorgaría una mayor naturalidad a la denominación del sujeto lírico. La conversión de la redención crística en una redención catártica, producto de los mecanismos empáticos comentados previamente, va acompañada de un sentimiento de simpatía compasiva hacia los marginados actuales: García se crucifica figuradamente a base de pastillas en el penoso camino de la rehabilitación por drogodependencia, mostrando la posibilidad de salir del túnel, de la caverna platónica, del dolor de la Pasión, para “reconocer” la belleza del mundo y de la existencia. En todo ello aparece, subrayamos, una conexión más íntima con el oyente, no sólo ya en un plano ideológico, sino en un sentido más espiritual o psicológico: García es aquél que sufre en favor de sus oyentes o de aquéllos con quien éstos se sienten identificados, grupo que, además, tiende a universalizarse porque “García” resulta uno de los apellidos españoles más comunes. Por consiguiente, debemos remarcar que en este proceso de redención catártica tiene un protagonismo especial el aspecto social, que no es olvidado ni obviado, sino que se presenta en el núcleo temático mismo de la actitud y la actuación del sujeto lírico al final de la canción. La fusión de la crítica social colectiva, sin llegar al cinismo, con el aspecto emocional del ser se convierte en un medio para que Extremoduro pueda elaborar una de las piezas más logradas y “sentidas” de su repertorio.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Mientras que con su canción los Rolling Stones buscaban un estatus de excepcionalidad respecto al sistema social establecido, intentando salir de él por la puerta del satanismo, y reforzaban de este modo el inicio de un nuevo paradigma por el cual

el Mal pasaba a integrarse en la rebeldía juvenil, Extremoduro se encuentra ya en pleno paradigma, y, por lo tanto, recurre a la arquetipificación a través del apellido del sujeto lírico y a un marco cosmovisual determinado a la hora de congeniar con sus oyentes. El Satán de los Rolling Stones somete su poder maligno a la persuasión tentadora, de manera harto cercana a la visión tradicional de la modernidad, siendo caracterizable con la siguiente cita de Muchembled (2000, p. 279) alusiva a la figura diabólica en esta misma época: "[...] Sans ses oripeaux chrétiens, avec un peu de la beauté de Lucifer mise en scène par les romantiques, et beaucoup de narcissisme lié au progrès de la culture de l'individu". Por otro lado, el sujeto lírico de Extremoduro ha madurado suficientemente para presentar un discurso que revela la construcción sociocultural del Mal, utilizando a su vez mecanismos empáticos para resultar plenamente transgresivos en su afán persuasivo. En este sentido, Extremoduro sacaría un brillante partido del concepto de parábasis permanente con que Schlegel definía la ironía en el arte (Schoentjes, 2001, p. 94), al intentar romper la ilusión engañosa de aquellas formulaciones artísticas que recurren a la magia del encanto maléfico, a la ficcionalización sin ranuras, el paradigma de las cuales sería la canción de los Rolling Stones. Es decir, mientras que los británicos harían pivotar su discurso persuasivo entorno a la personalidad extraordinaria, Extremoduro enfatizaría el distanciamiento irónico, siendo ambos propios del movimiento romántico. Nos encontramos, pues, ante dos formas muy diferentes tanto de tratar la cuestión del satanismo en relación con la ideología y la sociedad, como de construir un aparato persuasivo a través de la tradición cultural, política o religiosa y de las innovaciones musicales en el mundo contemporáneo, obteniendo al mismo tiempo resultados interesantes para el análisis discursivo, a pesar de los enormes prejuicios que pesan sobre este tipo de textos.

ANEXO

Sympathy for the Devil
(Rolling Stones)

Please allow me to introduce myself
I'm a man of wealth and taste
I've been around for a long, long year
Stolen many man's soul and faith.

And I was 'round when Jesus Christ
Had his moment of doubt and pain
Made damn sure that Pilate
Washed his hands and sealed His fate.

Pleased to meet you
Hope you guess my name
But what's puzzling you
Is the nature of my game

Współczucie dla Diabła
(Rolling Stones)

Proszę, pozwól, że się przedstawię
Jestem majątnym człowiekiem i mam dobry gust
Podróżowałem przez długi, długi rok
Ukradłem sporo ludzkich dusz i przekonań

A byłem w pobliżu, kiedy Jezus Chrystus
Przeżywał chwilę wątplenia i bólu
Zyskałem cholerną pewność, że Piłat
Umył ręce i przypieczętował Jego los

Miło mi cię spotkać
Mam nadzieję, że odgadniesz moje imię
Chociaż to, co cię zaskoczy
To natura mojej gry.

I stuck around St. Petersburg
 When I saw it was a time for a change
 Killed the Tsar and his ministers
 Anastasia screamed in vain

I rode a tank
 Held a general's rank
 When the *blitzkrieg* raged
 And the bodies stank

Pleased to meet you
 Hope you guess my name,
 Ah, what's puzzling you
 Is the nature of my game

I watched with glee
 While your kings and queens
 Fought for ten decades
 For the gods they made

I shouted out,
 "Who killed the Kennedy's?"
 When after all
 It was you and me

Let me please introduce myself
 I'm a man of wealth and taste
 And I laid traps for troubadours
 Who get killed before they reached Bombay

Pleased to meet you
 Hope you guessed my name
 But what's puzzling you
 Is the nature of my game
 Get down, baby

Pleased to meet you
 Hope you guessed my name
 But what's confusing you
 Is just the nature of my game

Just as every cop is a criminal
 And all the sinners saints
 As heads is tails
 Just call me Lucifer
 'Cause I'm in need of some restraint.
 So if you meet me
 Have some courtesy
 Have some sympathy, and some taste

Byłem w Petersburgu,
 gdy widziałem, że to czas na zmianę
 Zabiłem cara i jego ministrów
 Anastazja krzyczała na próżno.

Prowadziłem czołg
 Byłem w randze generała,
 Kiedy *blitzkrieg* szalał
 A ciała śmierdziały.

Miło mi cię spotkać
 Mam nadzieje, że odgadniesz moje imię
 Ah, to, co cię zaskoczy
 To natura mojej gry

Przyglądałem się z satysfakcją,
 Jak wasi królowie i królowe
 Walczyli przez dziesięć dekad
 Dla bogów, których sobie wymyślili

Wykrzyknąłem,
 "Kto zabił Kennedych?"
 Ale w każdym razie
 To byliśmy ty i ja

Proszę, pozwól, że się przedstawię
 Jestem majątnym człowiekiem i mam dobry gust
 I zastawiłem pułapki na trubadurów,
 Zabitych zanim przybyli do Bombaju.

Miło mi cię spotkać
 Mam nadzieje, że odgadłeś moje imię
 Ale to, co cię zaskoczy
 To natura mojej gry
 Zniż się, kotku

Miło mi cię spotkać
 Mam nadzieje, że odgadłeś moje imię
 Ale tym cię zmyli
 Jest właśnie natura mojej gry

Tak jak każdy glina to przestępca
 A wszyscy grzesznicy to święci
 Tak jak orzeł to reszka
 Nazwij mnie po prostu Lucyferem,
 Bo ktoś musi mnie trochę pohamować
 Tak więc, jeśli mnie spotkasz
 Przyjmij mnie z kurtuazją
 Okaż trochę współczucia i gustu

Use all your well-learned politesse
Or I'll lay your soul to waste

Pleased to meet you
Hope you guessed my name
But what's puzzling you
Is the nature of my game,
Mean it, get down

Get on down

Tell me baby, what's my name
Tell me honey, can ya guess my name?

Tell me baby, what's my name
I tell you one time, you're to blame

All right. What's my name
Tell me, baby, what's my name
Tell me, sweetie, what's my name

Jesucristo García
(Extremuro)

Concreté la fecha de mi muerte con Satán
Le engaño y ahora no hay quien me
pare ya los pies
Razonar es siempre tan difícil para mí
Que más da, si al final todo me sale
siempre bien
Del revés.

Nací un buen día
Mi madre no era virgen
No vino el Rey, tampoco me importó
Hago milagros, convierto el agua en vino
Me resucito si me hago un canutito

Soy Evaristo, el rey de la baraja
Vivo entre rejas, antes era chapista
Los mercaderes ocuparon mi templo
Y me aplicaron ley antiterrorista

¿Cuánto más necesito para ser Dios,
Dios, Dios?
¿Cuánto más necesito convencer? (bis)

Użyj całej swojej dobrze wyuczonej uprzejmości
Albo doprowadzę twoją duszę do zguby

Miło mi cię spotkać
Mam nadzieje, że odgadłeś moje imię
Ale to, co cię zaskoczy
To natura mojej gry
Tak właśnie, przysiądź

Dalej na dole

Powiedź mi, kotku, jak mam na imię
Powiedź mi, złotko, czy potrafisz odgadnąć moje
imię?

Powiedź mi, kotku, jak mam na imię
Powiem to tylko raz, ty sama jesteś winna

No dobrze. Jak mam na imię
Powiedź mi, kotku, jak mam na imię
Powiedź, mi, cukiereczku, jak mam na imię

Jezus Chrystus García
(Extremoduro)

Ustaliłem z Szatanem termin mojej śmierci
Oszukałem go, a teraz nikt mnie już nie
zatrzyma
Rozumowanie nie jest moją silną stroną
Co mi tam, w końcu zawsze wszystko mi się
udaje
Na odwrót

Urodziłem się pewnego dnia
Moja matka nie była dziewicą
Nie przyszedł król, nic mnie to nie obeszło
Robię cuda, przemieniam wino w wodę
Zmartwychwstaję, gdy robię sobie skręta

Jestem Evaristo, król karcianej talii
Mieszkam za kratami, przedtem byłem blacharzem
Handlarze zajęli moją świątynię
A mnie przypisali terroryzm

Czego jeszcze potrzebuję, by być Bogiem,
Bogiem...?
Jak długo mam jeszcze kogoś przekonywać? (bis)

Y perdí la cuenta de las veces que te amé
 Desquicié tu vida por ponerla junto a mí
 Vomité mi alma en cada verso que te dí,
 ¿Qué te dí?
 Olvidé, me quedan tantas cosas que decir,
 ¿Qué decir?

Por conocer a cuantos se margina
 Un día me ví metido en la heroína
 Aún hubo más, menuda pesadilla,
 crucificado a base de pastillas

Soy Evaristo, el rey de la baraja
 Vivo entre rejas, antes era chapista
 Los mercaderes ocuparon mi templo
 Y me aplicaron ley antiterrorista

¿Cuánto más necesito para ser Dios,
 Dios, Dios?
 ¿Cuánto más necesito convencer?
 (bis)

¿Cuánto más? ¿Cuánto más? ¿Cuánto más?

Zgubiłem się w liczeniu, ile razy cię kochałem
 Zachwiałem twoim życiem, by mieć je obok siebie
 Wyrzygałem duszę w każdym wersie ci danym,
 Co ci dałem?
 Zapomniałem, mam jeszcze tyle do powiedzenia,
 Co powiedzieć?

Aby poznać tych, którzy są na marginesie
 Pewnego dnia wszedłem w heroinę
 Zdarzyło się jeszcze więcej, co za koszmar
 Ukrzyżowany pastylkami

Jestem Evaristo, król karcianej talii
 Mieszkam za kratami, przedtem byłem blacharzem
 Handlarze zajęli moją świątynię
 A mnie przypisali terroryzm

Czego jeszcze potrzebuję, by być Bogiem,
 Bogiem...?
 Jak długo mam jeszcze kogoś przekonywać?
 (bis)

Jak długo? Jak długo? Jak długo?

BIBLIOGRAFÍA

- Castilla, A. (2004, Mayo 3). Extremoduro dulcifica la voz rota de sus canciones en Grandes éxitos y fracasos. *El País*, 42.
- De Brocà, S. (1997). *Les arrels romàntiques del present*. Barcelona: Ed. 62.
- De Man, P. (1984). *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press.
- Eckermann, J. (2000). *Converses amb Goethe en els darrers anys de la seva vida*. (R. Bofill, Ed., & J.B. Ferro, Trad.) Barcelona: Columna.
- Hotchner, A. (1990). *Blow Away: The Rolling Stones and the Death of the Sixties*. New York: Simon & Schuster.
- Kopaliński, W. (1990). *Słownik symboli*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Langbaum, R. (1963). *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. New York: Norton.
- Muchembled, R. (2000). *Une histoire du diable (XIIe-XXe siècle)*. Paris: Seuil.
- Pozuelo Ivancos, J.M. (2003). *Teoría del lenguaje literario* (5ª ed.). Madrid: Cátedra.
- Schoentjes, P. (2003). *La poética de la ironía*. (D. Mascarell, Trad.) Madrid: Cátedra.
- Simpson, J., & Weiner, E. (1989). *The Oxford English Dictionary* (2ª ed., Vol. XVII). Oxford: Clarendon Press.
- Smith, A.D. (2003). *Chosen Peoples: Sacred Sources of National Identity*. Oxford: Oxford University Press.

- Trexler, R. (1997). *The Journey of the Magi: Meanings in History of a Christian Story*. Princeton: Princeton University Press.
- Whiteley, S. (1997). Little Red Rooster v. The Honky Tonk Woman: Mick Jagger, sexuality, style and image. A S. Whiteley, *Sexing the Groove: Popular Music and Gender* (pp. 67-99). London; New York: Routledge.
- Wild, D. (2002). *Forty Licks*. New York: ABKCO.