

## LA POESÍA EN LA CANCIÓN POPULAR ACTUAL: HACIA UN MODELO SISTEMÁTICO PARA SU REPRESENTACIÓN\*

POETRY IN POPULAR SONGS: TOWARDS A SYSTEMATIC MODEL FOR ITS REPRESENTATION

Rocío BADÍA FUMAZ  
Universidad Complutense de Madrid  
rbadia@ucm.es

Recibido: 01.03.2022  
Aceptado: 07.09.2022

**RESUMEN:** Este artículo tiene como objetivo explorar las relaciones entre poesía y música con el objetivo de proponer un modelo sistemático para abordar las distintas formas de aparición de la poesía en la canción popular actual. Se tendrán en cuenta para ello tres fenómenos: a) la consideración de la letra de la canción como poema (intermedialidad intrínseca), atendiendo a los rasgos líricos de las letras, pero rechazando la total identificación entre poesía y letra al tener en cuenta posibles rasgos narrativos y dramáticos; b) la presencia efectiva de un poema anterior en una canción (intermedialidad extrínseca), en distintos grados y tanto en el plano de la letra como en el plano de la música, aspecto este apenas estudiado; y c) el cambio hacia lo lírico de un texto inicialmente no poético debido a su transformación en canción, lo que llevará a cuestionar tanto las variaciones que se introducen en la letra como los valores que esta adquiere al ser recibida con la música. Además, se indicarán otras problemáticas relacionadas con la recepción ya señaladas por la crítica, que deberán incorporarse a la reflexión en el futuro, como la conflictiva noción de autoría en el tránsito de literatura a canción, la importancia de la performance en la construcción del significado o el recurso a la intermedialidad como instrumento de poder.

**PALABRAS CLAVE:** canción popular actual, géneros literarios, intermedialidad, poesía y música, literatura comparada

---

\* Este artículo es resultado de +PoeMAS, "MÁS POESÍA para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea", proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre enero de 2022 y diciembre de 2024.

**ABSTRACT:** This paper aims to explore the relationships between poetry and music to propose a systematic model to deal with the different forms of appearance of poetry in contemporary popular song. Three phenomena will be examined: a) the consideration of the lyrics as a poem (intrinsic intermediality), going through the lyrical features of the lyrics, but also the narrative and dramatic ones, rejecting a total identification between poetry and songs; b) the effective presence of a previous poem in a song (extrinsic intermediality), to different degrees, and both at the level of the lyrics and at the level of music, an aspect that has hardly been studied; and c) the lyrical reception of a non-poetic text due to its transformation into a song, which will lead to question both the variations that are introduced in the lyrics and the values that it acquires when received with the music. In addition, other problems will be pointed out, related above all to reception, such as the conflictive notion of authorship in the transition from literature to song, the importance of performance in the construction of literary meaning or the use of intermediality as an instrument of power.

**KEYWORDS:** Contemporary Popular Song, Literary Genres, Intermediality, Poetry and Music, Comparative Literature



## 1. LA CANCIÓN POPULAR ACTUAL DESDE LOS GÉNEROS LITERARIOS

If prose is a house, poetry is a man on fire running quite fast through it.

Anne Carson

El objetivo de este trabajo es ofrecer una propuesta inicial pero sistemática para abordar la relación entre la canción popular contemporánea y el género literario de la poesía en toda su complejidad, atendiendo por ello también a la consideración de la letra de la canción como poema y no solo a la presencia efectiva de poemas previos en la canción. Para ello, se acudirá tanto a estudios de teoría literaria como a trabajos en torno a la intertextualidad y la intermedialidad, y se tratará de integrar modelos parciales, no siempre complementarios, de forma que se pueda construir un primer planteamiento, necesariamente provisional, introduciendo las adaptaciones imprescindibles para dar cuenta de esta relación tan exitosa en las últimas décadas entre poesía y música. Los ejemplos aportados pertenecen al ámbito español, lo que permitirá revelar la pluralidad de formas en las que la poesía aparece en la canción popular contemporánea –especialmente en la música pop, rock, indie y de cantautor– en nuestra lengua.

Los resultados obtenidos no serán extrapolables, tal cual se exponen, para canciones populares tradicionales o de otras épocas, debido a la histori-

cidad tanto de las propias obras como de las ideas de género literario que las sustentan en el plano de la creación y de la recepción. Fenómenos aquí propuestos no tienen cabida en la música folclórica o en la música clásica, o, en caso de darse, adquieren otros matices y significados.

Más allá de la discusión tradicional en el ámbito literario sobre la pertinencia de las tipologías genéricas, debe recordarse que el género no solo categoriza, sino que también modela nuestra forma de comprender la realidad (Bawarshi y Reiff 2010: 3). Es por ello por lo que la discusión sobre el género literario del sustrato lingüístico de las canciones actuales debe incorporar las dimensiones de la creación y de la recepción. Como recuerda Jonathan Culler, ya la perspectiva estructuralista propuso el género como elemento necesario para la creación literaria, bien sea porque se toma como modelo o bien como convención a subvertir, pero siempre como parte del contexto en el que tiene lugar la creación (1975: 116).

Desde la perspectiva de la recepción literaria, el poder del género radica en cómo lo recibe el lector, de modo que un mismo texto podría ser abordado desde distintos géneros sin perder su cualidad (Bawarshi y Reiff 2010: 22): recibir una canción como género poético condiciona efectivamente el reconocimiento de ese género en la canción. De este modo, nuestro horizonte de expectativas, como señaló la estética de la recepción, condiciona lo que esperamos del texto. En palabras de Culler, “[i]f a theory of genres is to be more than a taxonomy it must attempt to explain what features are constitutive of functional categories which have governed the reading and writing of literature” (1975: 137). Aplicar la teoría de los géneros literarios a las canciones permitirá ver desde qué horizonte son creadas y, sobre todo, recibidas, al ser mucho más fácil, como señala Culler, observar las convenciones asumidas por los lectores que por los escritores (1975: 117).

Con esto en mente, se abordarán las relaciones intermediales entre poesía y canción desde los tipos de intermedialidad propuestos por Irina Rajewsky (2005) y reformulados por Gil González y Pardo (2018): la intermedialidad intrínseca, que forma parte del propio arte (la canción como género musical construido mediante la palabra y la música), y la intermedialidad extrínseca, en la que se combinan dos artes diferentes en una misma obra (la canción que se compone a partir de un poema previo).

## 2. INTERMEDIALIDAD INTRÍNSECA. LA LETRA DE LA CANCIÓN COMO POEMA

Pese a que, al comienzo de *Reading Song Lyrics* –una de las escasas obras que abordan las letras musicales como género literario–, Lars Ekstein afirma que “song lyrics are not poetry” (2010: 9), líneas después señala que “lyrics and poetry are similar”, adoptando una identificación que desarrollará a lo largo del volumen sin cuestionar si otros géneros literarios pueden tener un papel relevante en la canción. La única diferencia, en su opinión, sería el canto y la adición del elemento musical (2010: 67). No obstante, es inevitable que se refiera a menudo a aspectos narrativos –fundamentalmente– de las letras, aunque la reflexión en

torno al género no aparezca de manera explícita. Tampoco desde una perspectiva etnográfica las fronteras entre poesía –en este caso oral– y canción han sido muy claras. Siguiendo a Paul Zumthor, es necesario reconocer la dificultad de señalar un límite estricto entre ambas modalidades artísticas y, sobre todo, su dependencia de un contexto tanto temporal como espacial (“Lo que en un lugar se toma por canto, en otra parte será palabra con efectos sonoros”, 1991: 187). A partir de ahí, Zumthor asume la cercanía de poesía y canción hasta el punto de señalar que, “en el mundo de hoy, la canción constituye la única verdadera poesía de masa, a pesar de estar envilecida por el comercio” (1991: 187).

Esta asunción de la identidad entre poesía y canción no es excepcional, sino que parece ser la postura dominante tanto en los estudios desde la música como desde la literatura. En los dos siguientes apartados, se reflexionará sobre los rasgos líricos presentes en la letra de las canciones populares actuales para tratar de ponderar críticamente esta identidad, para después mostrar los posibles rasgos narrativos y dramáticos contenidos en ellas.

## 2.1. Rasgos líricos de la letra de las canciones

Para valorar la liricidad de la letra de las canciones es necesario partir de algunos rasgos admitidos como típicos del género.<sup>1</sup> Dejando a un lado el plano del contenido, Francisco Javier Ávila González, en “Polos y ámbitos para una teoría de los géneros: el polo lírico frente al polo narrativo” (2006), propone tres rasgos formales que caracterizan la lírica frente al resto de géneros, los tres con suficiente consenso crítico detrás: una gran brevedad, una gran intensidad formal y una mínima causalidad lógico-temporal debida a la ausencia de narración. Estos rasgos se encuentran –siguiendo su terminología– más representados en los textos que pertenecen al polo lírico; conforme un poema se sitúe en el ámbito lírico pero alejado del polo genérico, estos tres rasgos se manifestarán con menor intensidad. Por su parte, en “The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation” (2005), Werner Wolf afronta la tarea de reunir –y cuestionar– los rasgos que críticos y teóricos de la literatura han propuesto, no sin dificultad, para caracterizar a la lírica en la actualidad con mayor asiduidad o consenso. Su propuesta, junto con la desarrollada por Jonathan Culler en *Theory of the Lyric* (2015), servirá como complemento a los tres rasgos propuestos por Ávila González para confrontar la intuición difundida de que la letra de una canción, en caso de asimilarse a un género literario, se debería identificar con la poesía.

Partiendo de los rasgos enumerados por Ávila González, la brevedad de los textos poéticos es uno de los criterios genéricos que más consenso concita (Wolf 2005: 38; Derrida 1991: 224). Esta brevedad, no prelativa pero sí característica, origina la intensidad formal de la lírica, más significativa que la de la narrativa o el drama. Ésta deriva de la mayor proporción de recursos retóricos

---

<sup>1</sup> Un primer acercamiento a esta cuestión puede verse en Badía Fumaz (2021b), aplicado a la canción de Luis Eduardo Aute “Las cuatro y diez”.

(Ávila González 2006) y conduce a una semanticidad máxima de los distintos elementos textuales (Wolf 2005: 39). Incluso se ha propuesto como razón por la cual no fue tan necesario en su momento pensar la ficcionalidad de la lírica como rasgo literario, dada su evidente literariedad formal (Pozuelo Yvancos 1997: 265). Para Wolf, este rasgo también provoca una frecuencia mayor de huecos de significado que en otros géneros (2005: 24).

La brevedad y la intensidad formal, en consecuencia, deberían ser rasgos típicos de la canción, como efectivamente es usual. Sin embargo, y paradójicamente, si esta intensidad formal en la letra es excesiva, se dificulta su transformación en canción cuando se parte de un poema previo (la poesía experimental es escasamente musicalizada) e, incluso, si la intensidad formal proviene de la realización musical de la canción (alteración de la dicción, efectos de sonido, etc.) y es excesiva, se produce el efecto contrario: un acercamiento extremo del texto a la música, en el que la voz se convierte en instrumento. Este fenómeno, muy infrecuente en la música popular, sí aparece en la música clásica contemporánea, como puede verse en los *Epitafios a Federico García Lorca* de Luigi Nono, a partir de fragmentos de la obra del poeta andaluz.<sup>2</sup>

Dentro de la intensidad formal, uno de los rasgos más destacados es la versificación (Wolf 2005: 39), típica de la lírica pero no imprescindible. El verso es el rasgo que con mayor frecuencia ha servido para caracterizar el género, aunque no es privativo (la narrativa y el teatro también pueden recurrir a él), y sin duda el ser la canción típicamente versificada ha favorecido su identificación con la lírica. El verso, el ritmo, la rima y otros elementos acústicos generan musicalidad, aspecto clave en ambas modalidades artísticas. La presencia del verso en la canción se consigue con el uso de los silencios, elemento clave a la hora de recibir como poemas canciones cuya letra no era inicialmente poética, como se verá más adelante.

En cuanto a la escasa concatenación lógico-temporal, el discurrir temporal propio de la narrativa y el drama es sustituido por una temporalidad especial, típica de la lírica, encarnada en un presente, en tanto que, con independencia del tiempo gramatical del poema, se crea la impresión de que algo está sucediendo en ese momento del discurso (Culler 2015: 37). Parte de las canciones populares actuales imponen esta recepción atemporal, si bien otra parte no desdeñable se construye precisamente sobre una historia, es decir, un desarrollo de acontecimientos en un marco temporal lógico y definido.

La afirmación de presente efectuada por Culler se manifiesta también en el apóstrofe y la apelación lírica (fenómenos en los que el yo lírico se dirige a un tú lírico). Pese a que ambos parecen introducir la categoría narrativa de

<sup>2</sup> Para Monika Fludernik, la brevedad del poema permite una mayor experimentación, por lo que esta es más frecuente en el género lírico que en otros géneros literarios. Sin embargo, como se percibe en el caso de la canción popular, la convención del género en ocasiones se impone sobre su extensión, como ocurre en nuestro caso. En la música clásica, sin embargo, es probable que aplicar su afirmación al ámbito musical sea más pertinente, así como su defensa de que en los textos radicalmente experimentales se diluye la distinción entre géneros y las obras, en consecuencia, "can equally be interpreted as poetic, dramatic or narrative writing without much affecting the ways in which such pieces are read" (1996: 306).

personajes y afirmar un punto temporal concreto, para Culler ambos recursos son distintivos de la lírica en tanto que “its ‘now’ is not a moment in a temporal sequence but a special ‘now’ of discourse: of writing and of poetic enunciation” (2015: 229). La enunciación lírica actualiza el discurso, rompiendo con la distancia temporal propia de la narrativa.

El carácter monológico de la lírica (Wolf 2005: 39), postulado en su momento por Mijail Bajtin, alude a la presencia frecuente de una única voz –y, por tanto, de una única visión del mundo– en el poema. La mayor parte de las canciones presentan asimismo este rasgo por el que se genera una voz instauradora y se impone una única conciencia que fácilmente desemboca en una identificación con la del autor biográfico. Surge con ello el problema de la ficcionalidad de la lírica –y de las canciones–, no totalmente resuelto aún.

Esta ilusión autobiográfica o tendencia a la identificación del yo lírico con el autor biográfico del poema ocurre del mismo modo en la canción actual, donde incluso funciona en la recepción la identificación del yo lírico de la canción con el cantante en los casos en los que este no coincide con el compositor. En el ámbito de la canción, esta ilusión de biografismo se refuerza aún más debido a la presencia efectiva del emisor en la oralidad y a la exaltación en la música popular urbana de la imagen de autor (véase a este respecto cómo Guillermo Laín Corona analiza la construcción de determinada imagen de autor por parte de Joaquín Sabina, 2021).

La mencionada tendencia a la identificación entre autor y enunciador puede darse en la narrativa y el teatro, pero en formas menos intensas. José María Pozuelo Yvancos ha propuesto que la razón pudiera estar en la indeterminación de la situación comunicativa propia de la lírica (1998: 55), que al generar huecos de significado en el texto (¿quién habla?, ¿cómo es?, ¿en qué espacio o lugar?, etc.) conllevaría una mayor identificación del yo lírico con el autor biográfico. Desde un punto de vista pragmático, el receptor completa los huecos del texto con la información que tiene de su autor, dando lugar a que la voz que habla en el texto tenga la apariencia de ser un sujeto de la enunciación real y por ello reforzando la apariencia de sinceridad de la poesía o la canción.

En las últimas décadas se ha asumido desde el ámbito académico la ficcionalidad de la lírica, si bien se continúa explorando esta ficcionalidad que autores como Culler comprenden como especial. Sin entrar a discutir la ilusión autobiográfica, en *Theory of the Lyric* Culler destaca cómo las características formales más propias de la poesía (ritmo, rima, estrofas...) constituyen la dimensión ritual de la lírica, frente a la dimensión puramente ficticia de la narrativa. Para el teórico, estos elementos formales favorecen una “reperformance” en el lector, merced a la que este ocupa temporalmente el lugar del yo lírico (2015: 37). Indudablemente, este fenómeno de la lírica ocurre también en la música popular actual: el oyente de la canción se instala vicariamente en el lugar del emisor, reviviendo –actualizando– con ello la enunciación, siendo él en la recepción el que experimenta lo dicho. A esto también contribuiría precisamente la indeterminación enunciativa, que permite completar con nuestra propia información

personal los huecos del texto, identificándonos así tanto con el yo como con el tú líricos.

El uso frecuente de los deícticos en poesía refuerza el modo profético que se ha mencionado anteriormente. Tal como apunta Culler, las convenciones de lectura poéticas nos hacen comprender los deícticos del poema no como referidos a un contexto externo –como ocurriría en la narrativa o el drama–, sino a un contexto propio del discurso poético, generando “a spirit which can envision what it calls for” (1975: 166).

Quedan por proponer dos rasgos menos frecuentes en la reflexión sobre la lírica como género y que, sin embargo, encuentran gran correlato en el ámbito de la canción. Junto con la brevedad, el otro rasgo que Derrida propone en su artículo “Che cos’è la poesia?” (1991) es la capacidad del poema para ser memorizado, facilitada, obviamente, por la escasa extensión, pero no consecuencia directa de esta. Derrida apela a la expresión francesa “*par coeur*”, a la inglesa “*by heart*”, para sugerir la conexión de la poesía con el corazón no solo en cuanto a su dimensión rítmica, sino también en cuanto a la incorporación del texto, casi en sentido literal, que ocurre cuando lo memorizamos. Nos acompaña así a todo lugar, propiciando una reiteración, más que una repetición (1991: 232) –también apuntada por Culler (2017: 139), siguiendo a Clive Scott–, como característica del género: la poesía favorece y resiste la relectura mucho mejor que la narrativa y el teatro. La canción popular actual (qué decir de la canción del género pop, pero también del rock e incluso el indie) no solo permite, sino que estimula la escucha reiterada, incorporándose en el oyente hasta el punto de no poder quitársela de la cabeza.

## 2.2. Rasgos narrativos y dramáticos de la canción

Pese a que por lo general la canción manifiesta rasgos puramente líricos, no todas las canciones ni todos sus rasgos se identifican claramente con el género. Si bien dentro de la poesía existen textos que tienden a lo narrativo (como se está explorando desde la narratología postclásica) o a lo dramático, en la canción popular actual los ejemplos alejados del polo lírico se multiplican. Una parte significativa de la obra musical de Joaquín Sabina, Luis Eduardo Aute o Javier Krahe, por mencionar algunos nombres, se construye a partir de historias relatadas en canciones, con una cercanía máxima –o, por qué no, identidad– con el género del cuento.

Para que haya narratividad la crítica académica ha propuesto dos elementos necesarios: que exista narración, esto es, un discurso mediado por un narrador, y que haya una sucesión de acontecimientos.<sup>3</sup> Prototípicamente, el narrador

<sup>3</sup> En contraposición a la dificultad de definir la lírica como género, véase por ejemplo la sucinta definición de Mieke Bal, consistente con la mayor parte de la tradición teórica: “Un texto narrativo será aquel en que un agente relate una narración” (1987: 13). Otras aproximaciones introducen más elementos necesarios, manteniendo la sucesión de acontecimientos, que está presente en todas las aproximaciones. Véase a este respecto la definición de Monika Fludernik, para quien la narrativa es “a representation of a possible world in a linguistic and/or visual medium, at whose centre there are one or several protagonists of an anthropomorphic nature who are existentially

está constituido sobre la conciencia de una tercera persona –algo extraño en poesía (Fludernik 1996: 309)– que se responsabiliza de la narración y es ajena a lo narrado,<sup>4</sup> mientras que lo narrado tiene un carácter temporal, sucesivo, aunque no se respete el orden cronológico en el discurso. Volviendo a los ejemplos musicales, en las canciones “Eva tomando el sol” o “Pacto entre caballeros” de Joaquín Sabina, el arco temporal es manifiesto. También lo es la distinción entre el plano de la historia y el del discurso (siguiendo la terminología de Genette): los hechos se narran en un momento y ocurren en otro.

En comparación con la lírica, la situación comunicativa está mucho más definida, siendo frecuentes tanto la caracterización del tiempo y el espacio como la de los personajes. Esta última categoría narrativa, que le sirve a Fludernik como otro criterio distintivo (2009: 6), contribuye al carácter dialógico del género frente al monológico de la lírica. Debido a la brevedad de la canción popular, tiempo, espacio y personajes no podrán estar muy desarrollados, pero sí tienden a una mayor concreción que en la lírica, como se observa en las canciones apuntadas. En ambas, el narrador es a la vez un personaje que narra una historia pasada con el suficiente detalle como para construir un mundo independiente. En “Eva tomando el sol”, por otro lado, no solo los sucesos narrados sino también el nombre del narrador y la localización espacial muy concreta (“Hoy Eva vende en un supermercado/ manzanas del pecado original,/ yo canto en la calle Preciados,/ todos me llaman Adán”) impiden la ilusión autobiográfica así como la proyección del receptor en el narrador.

Por último, una curiosa aportación de Zumthor distingue las canciones narrativas por su posibilidad de ser bailables,<sup>5</sup> si bien parece pertinente solo para canciones de tipo tradicional, en tanto que el propio autor se lamenta de que en la actualidad cualquier canción parece poder bailarse (1991: 212-213).

La conexión de la canción con el género teatral surge principalmente de su performatividad: “The art of lyrics is fundamentally [...] a ‘performance art’”, afirma Ekstein (2010: 210), aunque avisa líneas después de que esta distinción a partir de la oralidad es, por supuesto, tardía, y que desde los *lieder* hasta las musicalizaciones actuales muchas canciones se construyen sobre poemas previos. Sin embargo, pese a esta prevención, su afirmación es un buen punto de partida para explorar la conexión entre canción y género dramático. Y es que, si bien las características narrativas pueden estar o no presentes, el carácter performativo de la canción es una de sus constantes, lo que lleva a Simon Frith a afirmar que “Songs are more like plays than poems; song words work as speech and speech

---

anchored in a temporal and spatial sense and who (mostly) perform goal-directed actions” (2009: 6).

<sup>4</sup> Otras modalidades de narración son posibles, por supuesto, con narradores intradieгéticos.

<sup>5</sup> “El texto de las canciones para bailar, determinado por su función, se parece al gesto que verbaliza. Breve, entrecortado, reducido a un llamamiento, a la exclamación alusiva, a la sentencia; o más largo, con ampliar repeticiones de las estrofas, prestándose a las modulaciones emotivas y a las evocaciones míticas. Por el contrario, la necesaria recurrencia regular de unidades rítmicas –gestuales, vocales, instrumentales y, por consecuencia, textuales– hace casi imposible la composición de canciones de danza explícitamente narrativas” (Zumthor 1991: 212).

acts, bearing meaning not just semantically, but also as structures of sound that are direct signs of emotion and marks of character" (1989: 90). Wolf, por su parte, señala que la lírica también compartiría este carácter performativo, con la diferencia de que no tendría el componente de actuación ("role-playing" propio del teatro) (2005: 38). La canción, al concebirse para ser representada, permite la encarnación de un personaje en el momento de la actuación, aunque de manera liminar, a diferencia del teatro, en el que la separación actor-personaje es evidente por las convenciones teatrales, encarnadas por ejemplo en los paratextos dramáticos. Resulta fructífero abordar este carácter performativo desde los recientes estudios autoriales, así como en los casos de canciones interpretadas por un cantante que no es el compositor de estas. La importancia de la dimensión espectacular en la recepción de la canción es similar a la del género teatral y consustancial a la canción como arte del espectáculo.

Atendiendo al contexto comunicativo, que se suele menospreciar al estudiar la canción solo desde el punto de vista de su letra, otra conexión con el teatro es el tipo de recepción que comparten. La canción, frente a la lírica, potencia la colectividad en la recepción: esta ya no es individual –o no solo–, sino que incluso en procesos de recepción aislados se refuerza el sentimiento de comunidad por parte de un colectivo que escucha la misma obra. Ello está potenciado por una difusión mucho más elevada –muy mediática, masiva– de la canción popular actual, hasta el punto de que una canción puede llegar a convertirse en himno generacional. En el contexto actual es mucho más difícil que ocurra un fenómeno parecido con un poema.

La dimensión performática de la canción también permite que el cantante, como el actor, maneje el tiempo escénico, como señala García Barrientos, pudiéndose alterar el tiempo de la actuación frente al tiempo fijo de la palabra escrita (1991: 153 y sigs.).

A partir de este somero análisis desde el punto de vista de los géneros literarios, parece necesario repensar el carácter lírico de las letras y asumir la existencia de canciones no líricas (narrativas, dramáticas, autobiográficas e incluso ensayísticas), o, por lo menos, trabajar con una perspectiva menos estanca de los géneros.

Además, el despojamiento de la música deja a la letra de la canción huérfana de parte de sus significados, alterando la recepción de fenómenos lingüísticos poco comprensibles sin el acompañamiento musical (por ejemplo, el uso de estribillos, repeticiones que serían excesivas en un poema, inexactitudes métricas, rimas imperfectas, exceso de monotonía, vocalizaciones, etc.). Desde esta perspectiva se comprende mejor la afirmación inicial de Ekstein, "Song lyrics are not poetry" (2010: 9), en el sentido de que, pese a su afinidad, no puede leerse la letra de una canción de la misma forma que leemos un poema.

### 3. INTERMEDIALIDAD EXTRÍNSECA. CUANDO EL POEMA SE CONVIERTE EN CANCIÓN

En otra ocasión utilicé la propuesta de Werner Wolf, que divide la intermedialidad poético-musical en intracomposicional y extracomposicional, para el estudio de las relaciones entre poesía y música (Badía Fumaz 2021a). Esta vez, me

interesa adaptar un modelo general de intermedialidad que parte sobre todo de la relación entre literatura y cine para mostrar su operatividad dentro del ámbito de la canción. Se trata de la tipología expuesta por Antonio J. Gil González y Pedro Javier Pardo (2018), fundamentalmente a partir de Rajewsky (2005) y Genette, que va a permitir dar cuenta de un mayor número de variables posibles a la hora de sistematizar la presencia de un poema previo en una canción.

Gil González y Pardo dividen la intermedialidad extrínseca en tres fenómenos: "entendemos la multimedialidad como la copresencia directa de varios medios en un mismo texto o soporte, la remedialidad como la presencia indirecta de un medio dentro de otro y la transmedialidad como el paso de un medio a otro" (2018: 21). La multimedialidad tiene escasa relevancia a la hora de estudiar la poesía en la canción, en tanto que apenas encontramos testimonios más allá de posibles recitales en los que se alterne canción y poesía (siempre que además comprendamos el recital como una obra artística en sí) o la posibilidad de una obra digital que combine ambos medios de forma hipertextual, ejemplo este que sugieren Gil González y Pardo. Sí serán relevantes los otros dos fenómenos, en los que el texto poético aparece en la canción parcial o totalmente, sobre todo en el plano de la letra.

### 3.1. Intermedialidad extrínseca en el plano de la letra

#### 3.1.1. Remedialidad

La remedialidad es el tipo de intermedialidad más cercano a las propuestas de la intertextualidad clásica. Siguiendo de cerca los planteamientos de Genette en *Palimpsestos*, Gil González y Pardo proponen distintos tipos de remedialidad que permiten ordenar las formas de aparición de un medio en otro. Aplicados a la relación poesía-canción tendríamos las siguientes posibilidades (se mantiene su terminología):

a) Intermediación: cita o alusión a una obra poética dentro de una canción. Por ejemplo, lo observamos en la canción "Moriría por vos" de Amaral, cuyos título y estribillo reformulan las últimas palabras del "Soneto V" de Garcilaso de la Vega. La mayor parte de canciones de contenido poético que no son directamente musicalizaciones acuden a la intermediación.

b) Remediación: una canción representa o simula ser un género poético. En este grupo se incluyen las canciones que aparentan ser un poema o un subgénero poético, por ejemplo la epístola poética, como ha estudiado Clara Marías en canciones de Christina Rosenvinge (2021). Además de la adaptación de subgéneros poéticos, hay que tener en cuenta la posible aparición de formas poéticas fijas como el soneto o la décima (estudiada esta última en la canción popular en lengua española por Clara Martínez Cantón, 2021).

c) Metamediación: en esta modalidad, una canción comenta una obra poética, a la manera de la metatextualidad de Genette. Los ejemplos son escasos en nuestro corpus.

d) Paramediación: en la paramediación la referencia poética estaría en los paratextos. Se da a menudo en conjunción con otras formas de remedialidad,

como la intermediación o la remediación. Un ejemplo en la música indie es la canción "San Juan de la Cruz", de Los Planetas, donde la referencia poética se ciñe únicamente al título, pero también podría ocurrir en otros paratextos de las canciones, como las portadas o los videoclips.

### 3.1.2. *Transmedialidad*

Versiones, adaptaciones, musicalizaciones... la transmedialidad da cuenta de la trasposición de una obra a otro medio artístico diferente. Junto con la intermediación, la transmedialidad es el mecanismo creativo que genera más canciones con sustrato poético. Según la mayor o menor fidelidad al texto original, se pueden distinguir tres fenómenos, siguiendo también aquí la terminología de Gil González y Pardo (2018):

a) Imitación: se intenta reproducir el poema en la canción por medio de su musicalización. En la actualidad las musicalizaciones tienen tal éxito en la música popular que son frecuentes incluso distintas versiones de la misma musicalización. Véase por ejemplo la fecundidad de las musicalizaciones llevadas a cabo por Enrique Morente, versionadas por Silvia Pérez Cruz en "Pequeño vals vienés" (poema de Lorca) o Rosalía en "Aunque es de noche" (poema de san Juan de la Cruz). Las musicalizaciones lo son habitualmente de textos poéticos (muy difícilmente de otros géneros, aunque se planteará un ejemplo más adelante), y se producen pocos cambios en la letra, los mínimos para lograr una canción exitosa (creación de estribillos, repeticiones de palabras, modernización de palabras, etc.).

b) Reescritura: la fidelidad al texto original se atenúa y tanto contenido como forma sufren una mayor transformación. Por ejemplo, la canción de Sabina que se ha mencionado, "Eva tomando el sol", reescribe actualizándolo un pasaje del *Génesis* bíblico.

c) Transficción: de gran productividad en las adaptaciones cinematográficas, pero mucho menor en la canción popular, la transficción se refiere a las continuaciones argumentales de una obra previa en otro medio. Es evidente que en esta modalidad el hipotexto no suele ser poético, debido a la ausencia de narratividad en el género.

Una vez determinado el tipo de intermedialidad, se hace necesaria una reflexión sobre el modo en el que la obra previa se inserta y dialoga con la materia de la nueva obra. Los cambios formales y en el significado se pueden estudiar a partir de las aportaciones ya clásicas realizadas en el marco de la intertextualidad para valorar aspectos como la tensión entre el texto de origen y el nuevo texto;<sup>6</sup> la facilidad o dificultad de reconocer el hipotexto; las variadas actitudes en las que se recupera (imitación, admiración, negación, subversión, parodia, actualización, reflexión metapoética, etc.); o cuánta cantidad de obra previa se inserta y en qué lugares de la nueva obra, por mencionar algunos fenómenos.

---

<sup>6</sup> Véase, por supuesto, Genette (1989), pero también otros trabajos de interés como Pfister (1994) y, en el ámbito hispánico, Zavala (1999).

Para terminar con el análisis de la intermedialidad en el plano de la letra, y sobre todo en el caso de las musicalizaciones, quizá sea pertinente, pese a su contundencia, recordar la siguiente afirmación de Wellek y Warren:

Los poemas de estructura bien trabada, sumamente compacta, no se prestan para letra de composiciones musicales, pero la poesía pobre o mediocre, como muchas de las composiciones de Heine en su primera época y de Wilhelm Müller, han servido de letra para las mejores canciones de Schubert y de Schumann. (Wellek y Warren 2009: 151)

Se plantea aquí la cuestión de si pueden existir rasgos comunes –al margen del valor estético planteado por Wellek y Warren– en los poemas que aparecen en canciones. Por lo menos la canción popular actual, y en línea con su difusión masiva, parece evitar tomar como base una poesía más experimental, sobre todo en el plano formal (la experimentalidad en el plano del contenido, como se ve en las musicalizaciones de poemas surrealistas de Lorca, no parece ser tan problemática).

Este hecho no deja de ser paradójico, pues la mayor intensidad formal y la mayor significación de los elementos formales, llevadas al extremo en la poesía experimental, son dos rasgos distintivos del género lírico. La canción debería permitir la misma experimentación, debido a su similar extensión (recuérdese el argumento de Fludernik 1996: 306). Sin embargo, el hecho de que este tipo de poesía se acerque de por sí a la música a partir de la preeminencia de los recursos fónicos sobre los de otro tipo quizá explique su menor aceptación en la canción, incluso en el ámbito de la música clásica. Ejemplos extremos como algunos poemas de Juan Eduardo Cirlot se acercan tanto a la música que su adaptación musical podría no ser tan sugerente.<sup>7</sup> Este hecho debe conducir a una reflexión sobre la idea de lo poético que se está poniendo en juego cuando se afirma la identidad entre canción y poesía, pues los textos pertenecientes al polo lírico (siguiendo la terminología propuesta por Ávila González) parecen funcionar mucho peor que los del ámbito lírico.

### 3.2. Intermedialidad extrínseca en el plano de la música

Incluso en piezas musicales sin letra, hay ciertos componentes paratextuales en los que puede aparecer la referencia poética. Así puede ocurrir en los títulos,

---

<sup>7</sup> Véase como ejemplo la dificultad de crear una canción a partir del siguiente poema, perteneciente al poemario *Bronwyn n* (2001: 303):

Nwn nor  
byrny nwynnyr  
ynnbrow

Nybry wonny  
wonny nybrw

Byrny byrnw wyn  
wyr

portadas, videoclips o indicaciones en las partituras, que pueden remitir a un género poético, un poeta o una obra (véase como ejemplo dentro de la música clásica la pieza “Música callada”, de Mompou, que remite a un verso de san Juan de la Cruz).

La introducción del plano musical pone de relieve la competencia entre dos medios artísticos (poema y música), una discusión con una extensa trayectoria de análisis. Más que abordar la cuestión en clave de mayor o menor importancia, parece más adecuado acudir al planteamiento de Zumthor por el que, desde la poesía oral, se comprende como una gradación la distancia entre la palabra y la canción: “¿A partir de qué punto, si nos desplazamos por el largo espacio que separa esos extremos, tendremos la sensación de que abandonamos la poesía y entramos en la música?” (1991: 191). Esta posible dominancia de un medio sobre otro la han abordado Wolf (2015) y Bernhart (2015c). Sin embargo, la introducción de poeticidad por medio de la música no ha sido todavía muy estudiada. Un ejemplo interesante de análisis fuera de la música popular –igual que en la poesía, los textos experimentales se alejan del público de masas– lo tenemos en la *Sinfonía* de Luciano Berio, cuyo texto bebe en buena medida del ensayo de Levi Strauss *Lo crudo y lo cocido*, así como de la novela de Beckett *El innombrable* y de otros textos tanto literarios como no literarios. El contenido de la letra queda prácticamente anulado, pues lo que se potencia es sin duda la sonoridad de la palabra, imponiéndose lo musical por encima de lo poético. Este oscurecimiento intencionado del significado por medio de una estilización formal en la enunciación de la letra es típico de gran parte de la música clásica. La palabra poética, como en determinados momentos de los mencionados *Epitafios* de Luigi Nono, se convierte en instrumento, alejándose de este modo de lo popular (tanto en lo musical como en lo poético).

Más interesante, en relación con el corpus seleccionado, es la reflexión sobre la iconicidad de la música que expone Bernhart en “What Can Music Do to a Poem? New Intermedial Perspectives of Literary Studies” (2015c). En este trabajo, Bernhart distingue entre canciones interpretativas y canciones no interpretativas. Las primeras son canciones en las que la música tiene gran dependencia de la letra. Se explota la cualidad icónica de la música, de forma que esta puede imitar aspectos del texto (tanto formales como de contenido), reflejar estados emocionales o, en un mayor grado de independencia, dialogar con la letra comentándola, por ejemplo, de forma irónica, como ejemplifica Bernhart al indicar el rol del piano en el lied de Schumann “Die beiden Grenadiere” (2015c: 406-407). En todos los casos, remarca Bernhart, la música comenta el texto.

Por el contrario, las canciones no interpretativas no están centradas en el contenido, sino en la forma poética, imitando los aspectos formales del texto o estableciendo un diálogo con él a partir de la oposición formal en una nueva obra (Bernhart 2015c: 407). Es relevante que esta opción remarque la poeticidad (los rasgos líricos, que son fundamentalmente formales), quedando el contenido del poema en segundo plano; la música podría incluso llegar a anular ese contenido (véase Bernhart 2015a).

En la trasposición de un poema a canción popular el mensaje generalmente se trivializa, aunque a la vez el ritmo y las melodías de la música pop refuerzan el sentimiento de colectividad (Bernhart 2015a: 270-271) mucho mejor que el poema, no renunciando incluso a una exageración del carácter emotivo que en el poema resultaría fuera de lugar, como afirma García Rodríguez (2017: 132). Este fenómeno es evidente en la obra de muchos cantautores españoles: por poner un ejemplo, en la canción "A galopar", de Paco Ibáñez, los mínimos cambios producidos en la letra van dirigidos a simplificarla, mientras que el ritmo y la melodía, en línea con el nuevo título (frente al "Galope" del poema de Alberti), impulsan a la acción.<sup>8</sup> También se percibe en canciones originales, por ejemplo en la menor oscuridad formal de las letras del cantautor Nacho Vegas en sus canciones más políticas.

La preeminencia de poesía o música depende por añadidura del tipo de recepción. Zumthor considera que la disposición de escucha es fundamental para la manera en la que el lector/a valora la letra o la música, quedando una u otra por encima en función de esa individualidad subjetiva de cada recepción (1991: 192), sin olvidar que esta preferencia tiene también un componente social. En la misma línea se manifiesta Bernhart cuando distingue entre receptores melocéntricos y logocéntricos (2015a: 271).

#### 4. LA RECEPCIÓN LÍRICA: CAMBIOS DE GÉNERO AL RECIBIR UN TEXTO COMO CANCIÓN

Ya se advirtió al comienzo de que la idea que uno tenga sobre el género va a condicionar cómo recibe una obra. De forma explícita, la estética de la recepción menciona como componentes clave en la generación del horizonte de expectativas –histórico, social, pero también individual– el género de la obra, la relación con otras obras del mismo contexto y la idea que se tenga sobre el lenguaje literario (Jauss 2000: 163-166). La postura dominante hoy día que asimila la canción popular actual al género lírico configura un horizonte de expectativas que influye considerablemente en la construcción del significado de la nueva obra musical, incluso cuando el texto que da origen a la canción no sea un texto poético sino perteneciente a otro género literario. Por ello, en la canción se produce una recepción lírica de textos originalmente no poéticos debido a fenómenos que operan en un doble nivel: cambios ocasionados en la letra y cambios producidos a partir del elemento musical.

##### 4.1. Fenómenos que atañen a la letra

Los cambios en el nivel de la letra surgidos en el proceso de incorporación de un fragmento textual o de musicalización de una obra literaria no poética previa

---

<sup>8</sup> No es el caso del ejemplo mencionado, pero merece la pena tener en cuenta en este punto la continuación de la cita de Wellek y Warren que se mencionó con anterioridad: "Si la poesía tiene alto valor literario, su empleo como letra de una composición musical tiene a veces por consecuencia que sus formas queden borradas o desfiguradas por completo, aunque la música tenga valor por sí misma" (2009: 151).

pueden conducir a la adquisición de rasgos líricos, favoreciendo la recepción de la canción como poema. Estos cambios conducirán a una confluencia con los rasgos típicamente líricos mencionados al comienzo, fundamentalmente la disposición en versos (espacios de silencio en la recepción musical) o la reducción de la extensión del texto original. Sin embargo, no son movimientos suficientes, pues la disposición en versos y la breve extensión también son características de algunos géneros narrativos como el romance, y están presentes asimismo en numerosas canciones no líricas.<sup>9</sup> Más significativa sería en esta conversión a lo lírico la selección temática, desgajando una escena o momento destacado de la obra previa para anular con ello la temporalidad narrativa. La eliminación de personajes o la difuminación de la situación comunicativa (información sobre el emisor, el receptor y el contexto espaciotemporal) serían otros recursos que tener en cuenta.

Bernhart ha sugerido un mecanismo de adaptación de textos muy extensos (novela, teatro) que, aunque sean casos menos frecuentes, son de gran interés para el estudio de la intermedialidad desde el punto de vista del género (2015b). En muchos casos, señala, la intermedialidad se da en ocasiones en las que no se reproduce la misma letra, ni siquiera el argumento tal cual aparece en la obra previa: "*Fertility, not fidelity*" (2015b: 394), sería la clave en estas adaptaciones. A partir del análisis de la canción "Wuthering Heights", de Kate Bush, que recrea la escena del espíritu de Cathy llamando a la ventana de Heathcliff en *Cumbres borrascosas* de Emily Brönte, Bernhart propone que la trasposición de un medio a otro no ocurre de forma directa. Indica, en efecto, que, en el paso de una obra literaria a un medio artístico popular como la canción, puede advertirse a menudo un estadio intermedio en el que se extrae de la obra literaria –que debe ser lo suficientemente sugerente– la materia que luego aparecerá en el segundo medio (2015b: 403). La obra de origen debe tener ciertas características que permiten este tránsito, principalmente, para este autor, "an 'inmersive', 'story-world'–building quality of that verbal text– which implies that there is extraordinary competence required on the side of its author to achieve this effect" (2015b: 403). Este planteamiento supone alterar la visión tradicional que comprende la traducción directa de un medio a otro, sin duda enriqueciéndola. Desde esta perspectiva, el cambio de género resulta mucho menos problemático, pues no se cambia el texto literario –con sus cualidades genéricas– de medio artístico, sino que es la materia extraída de la obra previa lo que da origen a otro texto, ahora sí, del género que sea. En el contexto español, un estudio coincidente con estos planteamientos es el que lleva a cabo Amaranta Sagar García al estudiar la presencia del Cid en el heavy metal (2021).

---

<sup>9</sup> Por citar un ejemplo, la canción "Como Ulises" de Javier Krahe, que tiene como hipotexto la *Odi-sea*, es manifiestamente narrativa al incorporar varios acontecimientos y cubrir un arco temporal amplio. Para un ejemplo de canción con hipotexto no narrativo sino de género ensayístico, con primacía de la idea, véase la canción "Eros y civilización", del mismo cantautor, cuyo paratexto remite a la obra homónima de Herbert Marcuse, que fundamenta la letra.

#### 4.2. Fenómenos que atañen únicamente a la música

En el caso de las musicalizaciones, cuando se convierte en canción un texto previo no poético sin cambios en la letra, necesariamente el hipotexto tiene que ser breve para tener cabida en la extensión de la canción o se hace necesario seleccionar un fragmento, sin alterar la disposición de las palabras. Fuera del ámbito de la canción popular, una musicalización de este tipo tiene lugar en la ópera o en el teatro musical, donde o bien no hay cambio de género o bien, si la fuente es una novela, se produce una dramatización.

Si el cambio de medio da lugar a una canción –que tenderá a ser recibida como cercana al género poético, tal como se ha expuesto–, los nuevos rasgos líricos, al no haber alteraciones en la letra, deberán ser incorporados mediante el plano musical. La forma de cantar –el fraseo, la entonación, etc., pero sobre todo el uso de los silencios– permitirá organizar la materia lingüística a la manera del verso, aunque la letra se mantenga fiel a la prosa. Incluso sin la disposición versal, la música impone esos espacios de silencio que están también en la lírica, como señala Genette a partir de un verso de Paul Eluard: “Les poèmes ont toujours de grandes marges blanches, de grandes marges de silence” (Genette 1969: 150). Este elemento típicamente lírico estará casi siempre presente en la canción, incluso cuando el género de partida no sea poético. Además, cuando la performance refuerza el efecto de estos espacios de silencio, tiene como consecuencia que se realza la sonoridad de la palabra, característica formal privilegiada en la lírica.

Así ocurre en la musicalización flamenca de un fragmento de los diarios de José Ángel Valente, que da lugar a la canción “In pace” de la cantaora Carmen Linares (*Un ramito de locura*, 2002):

##### IN PACE

Tú duermes en tu noche sumergido. Estás en paz. Yo arañó las heladas paredes de tu ausencia, los muros no agrietados por el tiempo que no puede durar bajo tus párpados. Ceniza tú. Yo sangre. Leve hoja tu voz. Pétreo este canto. Tú ya no eres ni siquiera tú. Yo, tu vacío. Memoria yo de ti, tenue, lejano, que no podrás ya nunca recordarme.

En este ejemplo, para la musicalización se ha eliminado la referencia autobiográfica que antecede al fragmento (“7 de enero de 1993. Almería. El día 15, Coral y yo salimos para Ginebra. Recojo a continuación dos textos y algunas notas de los días de Túnez”, Valente 2011: 315) y se convierte en título la anotación “*In pace*” que cierra el texto de Valente. Se percibe bien cómo la pérdida del contexto comunicativo potencia el carácter lírico del fragmento, incluso aunque ya se tratara de un poema en prosa. También están presentes otros rasgos típicos, como la brevedad, la intensidad formal o el uso de deícticos, que cobran fuerza al ser escindidos de su contexto autobiográfico original. En la realización oral de la canción, la performance refuerza estos rasgos, con los silencios, el valor formal

de la palabra al alargar y alterar su pronunciación y otros fenómenos prosódicos relevantes, destacándose más todavía la dimensión sonora del poema.

Siguiendo a Rossana Dalmonte, que acude al concepto lingüístico de expansión para indagar en las relaciones entre literatura y música, si “la poesía adquiere, a través del sonido, una expresividad particular, no conceptual, aumentando la capacidad de expansión peculiar del lenguaje” (2002: 97), la ejecución oral del poema –y por ello también su realización musical– enfatiza “su ritmo y sonoridad, añadiéndole todos los matices de la voz, así como también la fuerza” (2002: 98). Esto se percibe muy bien en la versión de Silvia Pérez Cruz y Raúl Fernández “Refree” de “Pequeño vals vienés” de Lorca, a partir de la musicalización de Enrique Morente, con mayor variedad de efectos sonoros en la ejecución de la letra que otra de las versiones más conocidas, “Take this waltz”, de Leonard Cohen.

Volviendo a Genette, para resumir lo expuesto, la estrategia de lectura (de escucha, en este caso) es por lo menos igual de importante que las propiedades del lenguaje –elemento preponderante en la tradición teórica y crítica– a la hora de caracterizar la lírica (1969: 163).

## 5. PARA CONCLUIR: OTROS NÚCLEOS DE INTERÉS EN LA RELACIÓN ENTRE POESÍA Y MÚSICA

Este artículo surge de la voluntad de elaborar un esbozo de modelo sistemático para el análisis de las relaciones entre poesía y música en el ámbito de la canción, abordando el género tanto desde el punto de vista de la intermedialidad intrínseca como de la extrínseca, así como –someramente– desde la perspectiva de la recepción.

Especialmente desde este último enfoque, no se han podido explorar otras cuestiones que requieren atención y que habría que sumar en un futuro a las ya expuestas. Entre ellas está la conflictiva noción de autoría, que en la canción popular llega a complejidades mayores que en la lírica, tanto en las musicalizaciones como en las canciones donde la autoría de la música y de la letra no coincide; incluso puede no hacerlo tampoco, frecuentemente, con el cantante.<sup>10</sup> La corporalidad de este en la performance incide en la construcción del significado, reforzando la ilusión autobiográfica o, por el contrario, evidenciando la distancia entre la voz que habla en el texto y quien efectivamente la pronuncia. La variación de los significados construidos en la performance de la canción en función de los distintos cantantes que la actualizan no es un fenómeno tampoco ajeno a la música clásica, tal como ha expuesto Wallrup (2018: 370).

<sup>10</sup> Es interesante reflexionar en paralelo sobre esta cuestión: ¿qué ocurre cuando un poeta dice “yo” y qué ocurre cuando un cantante dice “yo”? ¿Se recibe el texto de igual manera? Frith plantea en relación con esto la “transparencia” de los cantantes en la actuación: “All pop singers, male and female, have to express emotion. Their task is to make public performance a private revelation. Singers can do this because the voice is an apparently transparent reflection of feeling: it is the sound of the voice, not the words sung, which suggests what a singer really means” (1989: 90).

Amelie Florenchie (2016) ha llamado la atención sobre el uso de la intermedialidad como instrumento de poder, así como sobre su papel en el ámbito de la mediación cultural, de máxima importancia en el ámbito de la música popular actual o de masas, cuestionando que las musicalizaciones sean una forma de popularizar la obra literaria previa al darle un medio más popular, cuando, por el contrario, podría estarse de ese modo legitimando a la élite cultural. Barbara Zecchi, por su parte, y restringiendo su análisis al ámbito del cine, plantea la necesidad de considerar la doble influencia del proceso intermedial, en tanto que la nueva obra propone una relectura de la obra previa ("la capacidad del filme resultante de un texto literario para incidir en la posterior recepción de ese texto proponiendo nuevas interpretaciones y opciones de lectura", 2012: 162), aspecto que habría que considerar también en el campo de las musicalizaciones. Estas y otras cuestiones, como la intertextualidad en el plano de la música o el fenómeno de las versiones (*covers*) en la música popular actual (Lacasse 2000, Gradowski y Konert-Panek 2016) requerirán sin duda una mayor atención.

#### OBRAS CITADAS

- Ávila González, Francisco Javier (2006). "Polos y ámbitos para una teoría de los géneros: el polo lírico frente al polo narrativo", *Analecta Malacitana*, 29.1: 71-111.
- Badía Fumaz, Rocío (2021a). "Intertextualidad e intermedialidad poético-musical: formas de pervivencia de san Juan de la Cruz en la canción popular actual", *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies*, 3.1: 67-82.
- Badía Fumaz, Rocío (2021b). "De literatura y canción: una lectura de 'Las cuatro y diez' de Luis Eduardo Aute desde los géneros literarios", *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 900: 17-20.
- Bal, Mieke (1987). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- Bawarshi, Anis S. y Mary Jo Reiff (2010). *Genre. An Introduction to History, Theory, Research, and Pedagogy*. Indiana: Parlor Press.
- Bernhart, Walter (2015a). "The 'Destructiveness of Music': Functional Intermedia Disharmony in Popular Songs", in *Essays on Literature and Music (1985-2013)*. Leiden/Boston: Brill Rodopi, 265-273.
- Bernhart, Walter (2015b). "From Novel to Song via Myth: Wuthering Heights as a Case of Popular Intermedial Adaptation", in *Essays on Literature and Music (1985-2013)*. Leiden/Boston: Brill Rodopi, 391-404.
- Bernhart, Walter (2015c). "What Can Music Do to a Poem? New Intermedial Perspectives of Literary Studies", in *Essays on Literature and Music (1985-2013)*. Leiden/Boston: Brill Rodopi, 405-412.
- Cirlot, Juan Eduardo (2001). *Bronwyn*. Madrid: Siruela.
- Culler, Jonathan (1975). *Estructuralist Poetics*. Londres: Routledge.
- Dalmonte, Rossana (2002). "El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía", in *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, ed. Silvia Alonso. Madrid: Arco Libros, 93-115.
- Derrida, Jacques (1991). "Che cos'è la poesia?", in *A Derrida Reader: Between the Blinds*.

- Nueva York: Columbia University Press, 221-237.
- Ekstein, Lars (2010). *Reading Song Lyrics*. Amsterdam y Nueva York: Rodopi.
- Florenchie, Amélie (2016). "Narrativa intermedial y poética de la mediación", in *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*, ed. G. Cordone y V. Béguelin-Argimón. Madrid: Visor, 55-70.
- Fludernik, Monika (1996). *Towards a 'Natural' Narratology*. Londres / Nueva York: Routledge.
- Fludernik, Monika (2009). *An Introduction to Narratology*. Londres / Nueva York: Routledge.
- Frith, Simon (1989). "Why do songs have words?", *Contemporary Music Review*, 5: 77-96.
- García Barrientos, José Luis (1991). *Drama y tiempo*. Madrid: CSIC.
- García Rodríguez, Javier (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", *Dirásāt Hispánicas*, 4: 127-136.
- Genette, Gerard (1969). "Langage poétique, poétique du langage", in *Figures II*. París: Éditions du Seuil, 123-153.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gil González, Antonio, y Pedro Javier Pardo (2018). "Intermedialidad. Modelo para armar", in *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*, ed. A. Gil González y P.J. Pardo. Binges: Orbis Tertius.
- Gradowski, Mariusz y Monika Konert-Panek (2016). "How Covers Change Musical and Linguistic Sounds: A Case Study of 'Love is Blindness' by U2 and Cassandra Wilson", in *Symphony and Song: The Intersection of Words and Music*, ed. V. Kennedy y M. Gadpaille. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 171-185.
- Jauss, Hans-Robert (2000). *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- Lacasse, Serge (2000). "Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music", in *The musical work: reality or invention?*, ed. Michael Talbot. Liverpool: Liverpool University Press, 35-58.
- Laín Corona, Guillermo (2021). "Joaquín Sabina: poesía, personaje y marca musical", *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 900: 20-23.
- Marías, Clara (2021). "Canciones epistolares al padre: el 'Romance de la plata' de Christina Rosenvinge", *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 900: 24-26.
- Martínez Cantón, Clara I. (2021). "La décima como molde intermedial: recorridos de una estrofa musical y musicalizada", *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 900: 33-37.
- Pfister, Manfred (1994). "Concepciones de la intertextualidad", *Criterios*, 31: 85-108.
- Pozuelo Yvancos, José María (1997). "Lírica y ficción", in *Teorías de la ficción literaria*, ed. A. Garrido Domínguez. Madrid: Arco Libros, 241-270.
- Pozuelo Yvancos, José María (1998). "¿Enunciación lírica?", *Diálogos Hispánicos*, 21: 41-76.
- Rajewsky, Irina (2005). "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermedialités*, 6: 43-64.
- Valente, José Ángel (2011). *Diario anónimo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- Wallrup, Erik (2018). "Song as Event: On Intermediality and the Auditory", in *The Power of the In-Between: Intermediality as a Tool for Aesthetic Analysis and Critical Reflection*, ed. Sonya Petersson et al. Estocolmo: Stockholm University Press, 349-374.
- Wellek, René y Austin Warren (2009). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- Wolf, Werner (2005). "The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualization", in *Theory Into Poetry: New Approaches to the Lyric*, ed. E. Müller-Zetzelmann y M. Rubik. Amsterdam y Nueva York: Rodopi, 21-56.
- Wolf, Werner (2015). "Literature and Music: Theory", in *Handbook of Intermediality: Literature - Image - Sound - Music*, ed. Gabriele Rippl. Berlín/Boston: De Gruyter, 459-474.
- Zavala, Lauro (1999). "Elementos para el análisis de la intertextualidad", *Cuadernos de Literatura*, 5.10: 26-52.
- Zecchi, Bárbara (2012). "Introducción. La adaptación multiplicada", in *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, ed. B. Zecchi. Madrid: Editorial Complutense, 19-62.
- Zumthor, Paul (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.